

Studien zum Theater, Film und Fernsehen

Hrsg. von Renate Möhrmann

Sascha Keilholz Zerfallstudien

Verlusterfahrungen im
Nordamerikanischen Independent Kino
1991 – 2002

Prolog

„When I was young I asked my priest how I could get to heaven and still protect myself from all the evil in the world.“

Im Stile klassischer Hard-Boiled-Fictions kommentiert Privatdetektiv Patrick Kenzie, Protagonist in Ben Afflecks *Gone Baby Gone* (2007), das Geschehen aus dem Off. Sein Gestus unterscheidet sich in doppelter Hinsicht von den Vorgängern chandlerscher oder hammettscher Couleur, im kollektiven Gedächtnis unter dem Synonym „Bogy“ vereint. Der einleitende Kommentar führt nicht zum Verbrechen, dem vermeintlichen Zentrum der Erzählung, er verankert die Handlungen des Protagonisten auch nicht in einem konkreten Jetzt. Vielmehr ist dem Geschehen eine Meditation von moralisch-religiöser Prägung vorangestellt. Die Perspektive ist also inhaltlich und narratologisch verkehrt. Kenzie verweist auf seine Herkunft und etabliert damit gleichzeitig einen sozialen Raum, der darüber hinaus determinierender Handlungsräum wird. Mit seinem Bostoner Viertel stellt Kenzie den eigenen Sozialisationsraum vor. Die von der Kamera eingefangenen Bewohner und der erwähnte Pfarrer sind Teil einer identitätsstiftenden familialen Struktur, die hier offensichtlich auch religiös geprägt ist. Das Zentrum des Films speist sich aus einer abstrakten und einer konkreten Ebene. Direkter Handlungskatalysator ist das Verschwinden eines kleinen Mädchens. Die Suche und das Über – Leben der Familie beschreiben das Aktionsfeld des Films. Assoziiert mit solchen Vorgängen ist die Frage nach dem Seelenheil der Agierenden, exemplarisch bei Patrick. Das Eingangszytat erweist sich in diesem Kontext als paradigmatisch. In immer neuen Anordnungen wird individuelle und übergeordnete Schuld zum Gegenstand der Reflexion. Der Schutz des Kindes vor einem wie auch immer gearteten Bösen bleibt dabei zentral. Im Laufe der Ermittlungen wird Patrick nicht nur seine Unschuld verlieren, sondern auch seine Partnerin und Freundin als Säule des familialen Konstruktks.

Das Regiedebüt, die Verfilmung eines Dennis-Lehane-Romans, ist zugleich aktuellstes Beispiel einer Tendenz des amerikanischen Independent-Kinos und ihr Gegenstück. Schon in Sean Penns *The Pledge* (2001) standen das Verschwinden und die Tode junger Mädchen im Zentrum seiner Bearbeitung eines Dürrenmatt-Stoffes. Bereits dort, wie auch später in *Gone Baby Gone*, gab der Ermittler der Mutter eines Mädchens sein Ehrenwort. Die Versprechen sind immer ähnlich: Das Kind finden und nach Hause bringen, den Täter bestrafen. Doch wo Penns Protagonist an seinem Anspruch scheitert, isoliert im Wahnsinn endet, da kann sich Patrick Kenzie an seinen eigenen Prinzipien aufrichten. Das Schlussbild vereint ihn gar als Vater-Substitut mit dem Kind.

Im Zentrum beider Filme steht das Seelenheil des Protagonisten. Neben der religiösen Dimension zeichnen sie sich strukturell und motivisch durch Verlustmuster aus. In Clint Eastwoods *Mystic River* (2003), einer weiteren Lehane-Adaption, sind es gleich zwei Kinder, die verschwinden. Eines kehrt mit unheilbaren inneren Wunden zurück, das andere wird tot aufgefunden. Dessen Vater

verkörpert Sean Penn, der nicht nur vor, sondern vor allem hinter der Kamera Protagonist der hier titelgebenden inoffiziellen Gruppierung nordamerikanischer Filme ist.

Sean Penns bislang unterbelichtetes Werk als Regisseur steht entsprechend im Zentrum meiner Ausführungen. Mit seinem Beitrag zur Kompilation *11 '09 '01 – September 11* bringt der Regisseur die zentralen Motive seines Schaffens – Verlust und Zerfall – in den Kontext, der in unserer jüngeren Geschichte symptomatisch für diese Begriffe steht: Den Anschlag auf das World Trade Center. Penns Kurzfilm fasst die Tragödie ganz deutlich als Zäsur. Ausgerechnet im Schatten der Schuttwolke zeichnet sich ein Moment der Erkenntnis ab, eine Chance zur Umkehr, eine Möglichkeit zur Veränderung, die in allem Schmerz eine vorsichtige Blüte des Optimismus keimen lässt, wie sie vorher in den *Zerfallstudien* nicht denkbar war. Schon dort, angefangen bei Atom Egoyans *The Sweet Hereafter* (1997), war immer wieder das Schicksal des Individuums im Verhältnis zur Gemeinschaft in den Fokus gerückt. In Penns Terror-Replik erweckt nun das Schicksal einer ganzen Gesellschaft den Einzelnen. Wie ein Anspiel nimmt Spike Lee diese Konstellation in *25th Hour* (2002) auf. Ähnlich deutlich wie bei Penn werden auch hier parallel zwei Geschichten vorgetragen. Die eines Individuums und die einer Stadt – beide am Scheitelpunkt der Zäsur.

So finden die *Zerfallstudien* ein logisches Ende an diesem historischen Momentum. Hiermit liegt folglich keine weitere kultur-, medien-, oder filmwissenschaftliche Publikation vor, die alles um die Schrecksekunde unseres Jahrtausends anordnet. Deshalb ist das veränderte New York nach dem 11. September auch nicht der Ausgangs-, sondern Endpunkt dieser Betrachtung und die beiden eingangs zitierten Lehane-Adaptionen sind nicht als die Speerspitze, sondern vielmehr als die Nachhut der hier charakterisierten Tendenz zu verstehen. Zwar variieren sie Motive wie Rache, Religion und Familie, allerdings innerhalb einer Topographie, die den *Zerfallstudien* diametral entgegensteht. Verorten sie das Herz Amerikas noch in der Peripherie, kehren die genannten neueren Filme in das symbolische Zentrum zurück, in die Metropolen. Dort ist die Figur Patrick Kenzie beheimatet. Der Detektiv gibt seinem Film, nicht zuletzt so äußern sich die literarischen Wurzeln, den entsprechenden Generrahmen, und auch darin ist ein Unterschied zu den hier im Zentrum stehenden Filmen festzuhalten. Das kurz skizzierte Ende von *Gone Baby Gone* markiert einen Optimismus der den *Zerfallstudien* radikal abgeht.

Sie alle zeichnen sich aus durch eine Affinität zu Stoffen um den Verlust von Kindern – und wie im Falle von *The Pledge*, in letzter Konsequenz den Verlust des Seelenheils der Suchenden und Hinterbliebenen.

Schon allein diese Kennzeichnung der Plot-Ebene hebt den zu verifizierenden Korpus an Filmen deutlich vom Hollywood-Mainstream ab. Gemeint ist hier keine qualitative, sondern eine produktionstechnische Zuordnung. Alle Beispiele sind einem ursprünglich nicht näher assoziierten Spektrum des amerikanischen Independent Kinos der 90er Jahre bis heute zu Eigen.

Da sich für mich dieser spezifische Part der Filmindustrie nur in seiner Rückbezüglichkeit auf New Hollywood fassen lässt und der Begriff eines unabhängigen amerikanischen Kinos eng mit den Transformationsprozessen vor und während der Phase des New Hollywood entstanden ist, widme ich mich im ersten, historisch orientierten Teil der Einleitung diesem Komplex. Solches Vorgehen möchte gewissermaßen einen Ansatz Alexander Horwaths umkehren, der in seiner Einleitung *The Impure Cinema: New Hollywood 1967-1976*, der Neuauflage des richtungsweisenden *The Last Great American Picture Show*, die genannte Periode vor dem Hintergrund aktueller Independent-Produktionen in Augenschein nimmt.

I. Einleitung

1. Filmgeschichtliche Kontextualisierung

a) Transitional Time (Unabhängigkeit im Studiosystem), Vorläufer (Film-)Geschichte wird immer im Nachhinein geschrieben. Als der französische Filmkritiker Nino Frank 1946 viele aus den Kriegsjahren stammende amerikanische Produktionen sieht, fasst er sie unter dem Begriff Film Noir zusammen.¹ Der Blick von außen fasst eine scheinbar heterogene Gruppe diverser Genrebeiträge in einem neuen Kontext zusammen: Hier manifestiert sich innerhalb des Studiosystems eine Reflexion der Transformationsprozesse des sich im Krieg befindenden Landes.² In den USA selbst markiert 1946 das bis dato erfolgreichste Kinojahr.³ Neben Noirs sind es vor allem Combat Movies, die als letzte große Welle der während des Zweiten Weltkrieges produzierten Filme die heimischen Leinwände erreichen. Der erfolgreichste Kriegsfilm des Jahres, William Wylers *The Best Years of our Lives*, ist im Grunde ein Heimkehrerdrama und damit den früheren Genrebeiträgen in seiner Aktualität voraus. Auch David O. Selznicks Großproduktion *Duel in the Sun* unter der Regie King Vidors⁴ trägt maßgeblich zum Rekordgewinn bei. Die Erfolge von Western⁵ und Kriegsfilm verdeutlichen das Intaktsein des Genresystems. Doch während Samuel Goldwyn *The Best Years of our Lives* durch das Major-Studio RKO vertreiben lässt, arbeitet der Tycoon Selznick unabhängig. Sein Monumentalwestern verschlingt derart immense Kosten, dass er sich trotz der überragenden Einspielergebnisse wirtschaftlich nur langsam akkumuliert. Der Triumph ist also in doppelter Hinsicht relativ: Für das klassische Hollywoodsystem, denn Selznick, wenn auch integraler Bestandteil, ist doch von den Studios unabhängig. Für ihn selbst, bleiben Renomée und wirtschaftliche Zielsetzung schließlich unerreicht.

Nur zwei Jahre später beendet das Paramount Decree⁶ die ‚Studioherrlichkeit‘. Das bislang vorherrschende sogenannte vertikale System, mit dem die Majors Produktion, Distribution und Exhibition unter ihrem Dach vereinen konnten, wird per Gerichtsentscheid gekippt.⁷ Parallel zu diesem einschneidenden Ereignis führen Entwicklungen auf unterschiedlichsten Ebenen zur Umwälzung der Hollywood-Hierarchie. Yannis Tzioumakis spricht von dieser Phase als den „Transitional Years“.⁸

¹ Vgl. Frank, S.8 ff.

² Vor allem die veränderte Rolle der sich in Abwesenheit des Mannes emanzipierenden Frau ist ein Merkmal des Noir, das sich im Typus der Femme Fatale manifestiert.

³ Vgl. u.a. Tzioumakis, S. 105 u. Hugo, S. 262.

⁴ Zwar begann Vidor den Dreh, überwarf sich jedoch mit seinem Produzenten und verließ das Set. In der Folge übernahm gleich eine Reihe von Regisseuren, unter ihnen Selznick selbst, die Inszenierung des Films.

⁵ André Bazin spricht von *Duel in the Sun* als einem der ersten „Superwestern“.

⁶ Vgl. Tzioumakis, S. 103 ff.

⁷ Vgl. auch: Tasker, S. 115 und Smith, S. 6 f.

⁸ Tzioumakis, S. 100.

Die wiedervereinten oder neu gegründeten Familien ziehen von den Innenstädten in die Vororte und aufs Land, wo die Major Studios nur wenige Kinos besitzen. Zudem erwächst eine enorme Konkurrenz durch das Fernsehen.⁹ Hollywood reagiert darauf ganz konkret durch den verstärkten Einsatz von Technicolor und das Cinemascope-Verfahren, erstmals eingesetzt 1953 bei Henry Kostners *The Rope*, der zum Muster einer ganzen Reihe von Historien- und Monumentalfilmen in den 50er Jahren wird. Am Ende dieser Dekade ist es wieder William Wyler, der mit *Ben Hur* (1959) ein Ausrufezeichen setzt, das die Industrie mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln, unter anderem den Academy Awards, feiert.¹⁰ Der künstlerische Erfolg des Werks basiert bereits auf einer Strukturänderung – anders, als noch bei *The Best Years of our Lives* ist Wyler diesmal, wie bei allen seinen Filmen seit 1949, auch Produzent und in diesem Sinne unabhängig. Hierin ist der deutsche Emigrant nicht allein, sondern vielmehr Teil einer Tendenz, die von Otto Preminger mitinitiiert wurde. Mittlerweile dienen die Studios einigen der angesehenen und erfolgreichen Kollegen wie Billy Wilder „nur noch“ zur Distribution ihrer Filme. In der Folge von *Ben Hur* entsteht *Spartacus* (1960), dessen Protagonist und Produzent Kirk Douglas sich schnell mit Regisseur Stanley Kubrick überwirft. Eine Erfahrung, die den früheren Fotografen bis zu seinem Karriereende ins englische Exil führt, wo er als sein eigener Produzent unabhängig Projekte realisiert, die Warner vertreibt. Zu diesem Zeitpunkt findet die Traumfabrik im Musical ein weiteres Genre, das sich für massentaugliche epische Spektakel anbietet.¹¹

Doch längst existiert eine Gegenentwicklung, die den Begriff „unabhängig“ weitaus radikaler fasst, als er bislang begriffen wurde.¹² Der Schauspieler John Cassavetes formuliert bei einer vermeintlichen PR-Veranstaltung im Radio bezüglich seines von John Ritt inszenierten Films *Edge of the City* (1957), seines Zeichens im Hollywood-Kontext bereits überaus liberal und progressiv, mit einem Bruchteil des Budgets einen wesentlich konziseren Film herstellen zu kön-

⁹ Vgl. Hugo, S. 264.

¹⁰ Bis heute ist *Ben Hur* mit elf Trophäen der meist ausgezeichnete Film einer „Oscar-Verleihung“. Inzwischen konnten *Titanic* (1997) und *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003) quantitativ gleichziehen.

¹¹ Vgl. Hugo, S. 265.

¹² Yannis Tsoumakis sieht den historischen Beginn einer Polarität zwischen Studio-System und unabhängigen Firmen mit der Gründung der MPPC 1909. Im Zuge der Herauskristallisierung des Star-Systems ab 1912 nahmen Schauspieler wie Mary Pickford, Roscoe T. Arbuckle und Charles Chaplin zunehmend als Regisseure und Produzenten Einfluss auf ihre Filme. Nur folgerichtig waren es neben Regisseur David Wark Griffith und Schauspieler Douglas Fairbanks Senior eben Mary Pickford und Charles Chaplin, die 1919 mit United Artists ihre eigenen Produktions- und Verleihfirma ins Leben riefen. UA wird bis heute als erste größere und konstante unabhängige Alternative zu den Major-Studios verstanden. Auch in der Folge gab es vor Cassavetes immer wieder Formen der (Semi-) Unabhängigkeit, aber in der hier nur kurz beschriebenen Radikalität war der Ansatz des Schauspielers neu und legte den Grundstein für unser heutiges Verständnis von American Independent Cinema.

nen. Tatsächlich gelingt es ihm, sein Regiedebüt *Shadows* (1959) privat zu finanzieren und unabhängig zu verleihen. Cassavetes realisiert seine Vision als Autor mit einem Minimal-Budget. Unabhängig von dem revolutionären Produktionshintergrund bricht das Debüt auch ästhetisch mit den amerikanischen Mainstream-Codes. On Location filmt Cassavetes oft improvisierende Laiendarsteller, arbeitet mit Originaltönen- und Musik, orientiert sich in der mise en scène, vor allem bezüglich des Schnitts, an der Nouvelle Vague.¹³ Innerhalb einer Gruppe New Yorker Künstler avanciert Cassavetes so zum Aushängeschild. Der Big Apple, auf dem noch nicht geahnten Weg zur globalen Kunstmetropole Nummer Eins, etabliert sich als erste kreative, wenn auch noch lange nicht wirtschaftliche, amerikanische Alternative zum Standort Hollywood. Dabei zieht es ausgerechnet Cassavetes nicht nur als Schauspieler, sondern noch zweimal als Regisseur nach Kalifornien. Seine Erfahrungen ähneln denen Kubricks. In Stanley Kramers mit Burt Lancaster besetztem Star Vehikel *A child is waiting* (1962) kann sich der New Yorker am Ende nicht mehr erkennen. Das Resultat ist ihm zu sentimental. Auch bei diesem Filmschaffenden ist der Bruch mit dem Hollywood-Studiosystem nun endgültig.¹⁴ Während sich in New York das New American Cinema mit den Protagonisten Stan Brakhage, Kenneth Anger, und lose assoziiert auch Andy Warhol, mittlerweile seines Zeichens lebende Pop-Art-Ikone, bildet, bereitet Cassavetes in Akribie seinen zweiten unabhängigen Film, *Faces* (1968), vor. Schon in dieser Phase gibt es auch im Dokumentarfilmbereich innovative Bestrebungen. Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker und Albert Maysles sind die Protagonisten des Direct Cinema, einer Bewegung, die sich aus dem Fernsehbereich kommend mit der filmischen Berichterstattung politischer und sozialer Ereignisse und Phänomene auseinandersetzt.¹⁵ In der kritischen und produktiven Auseinandersetzung mit dem Cinéma Vérité sehen die Filmemacher ihren Ausgangspunkt einer kritischen Bestandsaufnahme der gesellschaftspolitischen Lage in den USA. In *The Exiles* (1961) folgt Regisseur Kent MacKenzie in deutlichem Tribut an Cassavetes einer Gruppe Native Americans durch das urbane Los Angeles.

Auch innerhalb des fiktionalen narrativen amerikanischen Kinos entstehen immer wieder Werke, die produktionstechnisch und in ihrem Erzählstil mit der Hollywood-Tradition brechen. Allen Baron verfasst das Drehbuch zu seinem Spielfilmdebüt *Blast of Silence* (1961), und übernimmt neben der Regie auch die Hauptrolle. In seinem nihilistischen, zynischen und stilbewussten Porträt der

¹³ Zur vertiefenden Lektüre sei hier Lisa Gottos Kapitel *Brechung – Schatten* in ihrem Werk *Traum und Trauma in Schwarz-Weiß*, sowie *Die Unverletzbarkeit des Selbst – Shadows* in Anja Streiters *Das Unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes* empfohlen.

¹⁴ Was insofern relativ ist, als dass Cassavetes 1980 mit *Gloria* noch ein letztes Mal mit einem Studio, in diesem Falle Columbia, kooperierte – allerdings mit einer anderen künstlerischen Freiheit ausgestattet, als noch unter Kramer.

¹⁵ Zum New American Cinema und Direct Cinema vgl. Horwath, S. 84 ff. und Dammann, S. 115.

New Yorker Unterwelt dürfte er nicht nur Martin Scorsese, sondern auch dessen ersten Standard-Schauspieler Robert De Niro maßgeblich beeinflusst haben. Parallel zu dem Modell des Schauspieler-Regisseurs beginnt eine zweite Gruppierung, das Gesicht des amerikanischen Kinos zu verändern. Fernsehregisseure wie Sidney Lumet und John Frankenheimer, die sich mit etlichen Live-Shows und anderen TV-Formaten ihre Meriten verdient haben, realisieren ganz unterschiedliche Stoffe, die auf ihre Art jeweils zumindest außergewöhnlich wirken. Lumet, 1957 mit dem Kammer-Gerichtsspiel *Twelve Angry Men* furios ins Kinogeschäft eingestiegen, bleibt, wie übrigens auch Cassavetes, MacKenzie und Baron, dem Schwarzweiß treu. Den üppigen Technicolor und Cinemascope Großproduktionen setzen diese Regisseure eine Ausschnittschaftigkeit entgegen, die bei Lumet zum klaustrophobischen Raum geriert. *The Pawnbroker* (1964) ist nicht weniger als die erste amerikanische Holocaust-Bearbeitung. In besagtem eng begrenztem Raum lässt er die von Rod Steiger porträtierte Titelfigur das traumatische KZ-Martyrium in Flashbacks immer und immer wieder durchleiden. Ähnlich wie Cassavetes, doch mit einem anderen, eher am Theater geschulten Schauspielverständnis, ohne Raum für Improvisation, konzentriert er sich auf die Performance der Akteure.

Wo sich Lumet der Vergangenheit, oder, präziser, der Vergangenheitsbewältigung zuwendet, greift John Frankenheimer 1962 in Form des drei Jahre zuvor erschienenen Romans *The Manchurian Candidate*¹⁶ von Richard Condon fiktionalisierte Zeitgeschichte auf. Der Erfolgsfilm stellt den ersten Part einer Trilogie dar, die sich mit einem latenten Gefühl der Bedrohung mal mehr, mal weniger historisch konkretisiert, auseinandersetzt. Während *The Manchurian Candidate* die Kalte-Kriegs-Atmosphäre in ein politisches Attentat samt Unterwanderung und geplanter Invasion münzt, reflektiert Frankenheimers nächstes Projekt, *Seven Days in May* (1964), recht präzise die Kuba-Krise.¹⁷ *Seconds* (1966), der stilistisch radikalste Beitrag der Trilogie, greift keine konkrete historische Konstellation auf, sondern erfasst vielmehr den Zeitgeist. Die bereits in den Vorgängern spürbare Stimmung der Paranoia nimmt hier hysterische Formen der Überzeichnung an und gibt der Trilogie ihren Namen. *Seconds* spielt mit dem Image seines vor allem aus Douglas Sirk Melodramen und Doris Day Komödien populären Stars Rock Hudson, der hier zunächst als Karikatur eines Playboys erscheint, und schließlich im Finale zur Schlachtkbank geführt wird. Das konservative Zielpublikum der Star-Persona kann sich mit diesem Bruch genauso wenig anfreunden, wie ein Avantgarde-Publikum mit diesem Schauspieler. Der Film versinkt in der Bedeutungslosigkeit und Rock Hudson gelingt es fortan nie mehr an seine früheren Erfolge anzuknüpfen. Besser funktioniert das Spiel mit dem

¹⁶ Im Jahr 2004 drehte Jonathan Demme ein Remake, bei dem der Plot in die Zeit des Golfkriegs verlegt ist.

¹⁷ Wodurch er sich automatisch dem Vergleich mit Kubricks im selben Jahr erschienener Parodie *Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the bomb* ausgesetzt sah.

Star-Image bei Mike Nichols *Who's Afraid of Virginia Woolf* (1966). Der Theater erprobte Filmdebütant instrumentalisiert die Öffentlichkeitswirksamkeit seines Hauptdarstellerpaars Richard Burton/Elizabeth Taylor und inszeniert ein Vexierspiel zwischen Personen und Figuren. Das Schauspielerehepaar und mit ihm seine Figuren zerlegt sich in monströsen Dialogen. Dabei steht die Konzentration auf Protagonisten und Dialog genauso in der Tradition beschriebener Filme Frankenheimers und Lumets, wie die Einengung der Figuren im Schwarz-Weiß-gezeichneten (Bild-) Raum.¹⁸

Mit der Entstehung der gegenkulturellen Bewegung hatte sich die Neue Linke seit etwa Mitte der 60er Jahre auch des Mediums Film bedient, um sich öffentliche Aufmerksamkeit und eine Plattform für ihre Aktivitäten zu verschaffen. In Independent-, Underground- und Dokumentarfilmen abseits von Hollywood protestierten politische Filmemacher gegen Regierung und Staatsgewalt, kritisierten den modernen Kapitalismus mit seinen ökonomischen und sozialen Ungleichheiten oder näherten sich ganz konkreten Themenkomplexen wie etwa dem Erziehungssystem, dem Gesundheitswesen, der Rolle des Militärs, den Medien, den Frauen, etc.¹⁹

Lars Dammann bezieht sich auf die bereits angeführten, vor allem aus New York stammenden Branchen-Außenseiter und das Engaged-Cinema.²⁰ Doch 1967 findet die Counter-Culture erstmals auch konkreten Ausdruck im Hollywood-Film und markiert damit die große Zäsur für das amerikanische Kino.

b) New Hollywood

Bonnie and Clyde von Arthur Penn und *The Graduate* von Mike Nichols tragen deutlich der veränderten politischen und gesellschaftlichen Situation in den USA Rechnung. Sie avancieren zu Kassenschlagern und gelten als Vertreter einer neuen Generation und Filmrichtung, die bald darauf New Hollywood genannt wird. Wenige Monate später ist es ein aus England stammender Regisseur, der wie Nichols, ästhetische Konzepte der Nouvelle Vague mit den Prinzipien des Genre-orientierten klassischen Hollywoodkinos kombiniert. John Boormans *Point Blank* (1967) verknüpft Noir-Versatzstücke wie das diskontinuierliche, von Rückblenden durchzogene Erzählen, mit dem amerikanischen Avantgarde- und Underground-Kino entlehnten Einstellungen, sowie Techniken der Sichtbarmachung des eigenen Mediums, zu einem bis dato nicht vorstellbarem Hybrid.

Der Triumph des günstig produzierten Road-Movies *Easy Rider* (1969) und die parallelen Misserfolge der Großproduktionen *Doctor Dolittle* (1967), *Star!*

¹⁸ Gezielt setzt Nichols die spärlichen Szenen im Außen, vor allem im Garten des Ehepaars ein. Sie dienen den Protagonisten zu Entgrenzungsversuchen, aber auch in Momenten der Erschöpfung nach dem Martyrium.

¹⁹ Dammann, S. 114.

²⁰ Ebd.

(1968) und *Hello Dolly* (1969)²¹ lassen die Studios endgültig umdenken. Zum einen sollen der Garde junger Filmemacher, die scheinbar einen Draht zur neuen, aus dem Baby-Boom erwachsenen, jugendlichen Zuschauer-Generation entwickelt hat, besondere, bislang nicht da gewesene kreative Freiräume geschaffen werden. Zum anderen sollen ähnlich konzipierte Road Movies den Erfolg von *Easy Rider* kopieren - Bob Rafelsons *Five Easy Pieces* (1970) mit Jack Nicholson in der Hauptrolle und Monte Hellmans *Two Lane Blacktop* (1971) sind die prominentesten Vertreter dieser Gattung.

Das Road-Movie nimmt entsprechend in der Genealogie des New Hollywood eine zentrale Stellung ein.

Wobei das Unterwegs-Sein in allen Filmen immer ein Akt der Verweigerung ist gegenüber der Gesellschaft und zugleich der Hinwendung zu sich selbst, d.h. es ist nicht nur ein Moment der Entscheidung gegen die bestehenden Verhältnisse, sondern immer auch der Bejahung der eigenen Existenz in ihrem Außenseitertum.²²

Schon in *Bonnie and Clyde* waren der Freiheitsdrang und die Flucht, als Bewegung aus einer Gesellschaft heraus und als Insignien des Außenseitertums in der Logik des Road Movies aufgegangen. Das gespannte Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft, die Berufung auf das eigene Außenseitertum, sind Erkennungsmerkmale des New Hollywood, die sich auch in den Nachfahrern des American Independent Cinema und somit der *Zerfallstudien* manifestieren.

1969 erscheint Sam Peckinpahs *The Wild Bunch*. Noch drastischer als in *Bonnie and Clyde* greift der Maverick unter den Filmemachern die durch das amerikanische Fernsehen täglich in die Wohnzimmer gebrachte Gewalt des Vietnamkrieges für seinen Schwellen-Western auf.

In den frühen 70er Jahren entwickelt sich das „neue“ zunehmend zum integralen Bestandteil des „alten“ Hollywood. Während die Studios ihre Führungsebenen neu strukturiert haben, findet auch der Generationswechsel auf den Regiestühlen seinen Abschluss. Nach dem großen Einfluss der Fernseherfahrenen, zu denen auch Robert Altman zählt, rückt nun die erste Generation von Filmhochschulabsolventen in den Fokus. Bei all ihrer Diversität ist ihnen eines gemein: Sie brechen weniger mit den Traditionen des nationalen Erzählkinos wie ihre Kollegen um Penn und Nichols, der Übervater Cassavetes und die Radikalen des New Hollywood wie Monte Hellman, Haskell Wexler, Jim McBride, Bob Rafelson und auch Dennis Hopper. Wo sich vor allem diese Gruppe weiterhin als Außenseiter begreift und nie in den Schoß des Systems aufgenommen wird, gelingt den Universitätsabgängern der Schulterschluss sowohl mit der Hollywood-Maschinerie, als auch mit dem großen Publikum. Stellvertretend hierfür ist zunächst Francis Ford Coppola, dessen Adaption des Mario-Puzo-Bestsellers *The*

²¹ Vgl. Dammann, S. 34. Der Autor weist außerdem darauf hin, dass bereits das finanzielle Desaster von *Cleopatra* beinahe zum Ruin von Fox geführt hätte.

²² Grob, S. 74.

Godfather alle Rekorde bricht und schnell eine Fortsetzung nach sich zieht.²³ Symptomatisch ist Coppolas Hinwendung zu einer geschlossenen epischen Narration in Rückgriff auf die Konventionen des Genre-Kinos. In diesem Fall wird New Hollywood nicht mehr als Bruch empfunden, sondern plötzlich lassen sich wieder Bezugslinien finden. Exemplarisch dafür ist die Besetzung eines bestimmten Schauspieler-Typus. Marlon Brando, der bereits 1950 als *Method Actor*²⁴ in Fred Zinnemanns *The Men* sein Leinwanddebüt gegeben hatte, feiert als *Godfather* in Coppolas gleichnamigen Werk ein Comeback, das ihn während der Phase des New Hollywood noch einmal zu einem der weltweit gefragtesten Schauspieler werden lässt. Neben dem Aufleben dieser Tradition etablieren sich Darsteller wie Al Pacino und Robert De Niro, Verfechter desselben Prinzipis. Letzterer nimmt in dieser Phase den Part des Standard-Protagonisten beim New Yorker Filmschulabgänger Martin Scorsese ein. Während auch dieser progressive Elemente, vor allem in der Tradition der Nouvelle Vague und anderer europäischer Regisseure, mit klassischen Genre-Elementen versetzt, existiert eine Gruppe graduierter Filmemacher, die sich anders orientiert. Die Regisseure George Lucas und Steven Spielberg experimentieren in ihren Frühwerken mit Genretraditionen. In Lucas' Abschlussfilm *THX 1138* (1971) ist der Science-Fiction-Zeichenkosmos Spielfeld für eine extravagante Stilübung. Sein *American Graffiti* (1973), eine Komödie über US-High-School-Absolventen der frühen 60er Jahre, trägt den nationalen Bezug genauso bereits im Titel, wie die Nostalgie im Sujet. Kollege und Freund Spielberg reduziert das Road Movie, wahrscheinlich originärstes New-Hollywood-Subgenre, in *Duel* (1971) auf seine Essenz und seinen Aktionsgehalt. Die Produktionen von Lucas und Spielberg stehen fast spiegelverkehrt den Werken ihrer Kollegen, wie Peter Bogdanovichs *The Last Picture Show*, oder Monte Hellmans *Two Lane Blacktop*, gegenüber. Doch sie gehen noch einen Schritt weiter: Mit *Jaws* (1975) und *Star Wars* (1977) kreieren die beiden das Konzept der Blockbuster.²⁵ Wo sich das New Hollywood-Kino anfangs den Befindlichkeiten der Counter Culture widmete und bewusst eine Tendenz zum Marginalen, Peripheren ausdeutete, umarmt der Blockbuster die größtmögliche Zielgruppe. Aus dem New Hollywood heraus hat sich ein neuer Main Stream entwickelt, der regionale und internationale Grenzen überschreitet. Schnell wird dabei klar: Globalisierung heißt hier Amerikanisie-

²³ Coppola hatte sich in den frühen 60er Jahren bereits im Team des Exzentrikers Roger Corman handwerklich entwickelt, bevor er 1968 mit *The Rain People* einen ersten New Hollywood-Film drehte. Dessen Hauptdarsteller Robert Duvall und James Caan agieren auch in *The Godfather* (1972). Weiter prägte Coppola mit *The Conversation* (1974), *The Godfather Part II* (1974) und *Apocalypse Now* (1979) das Kino der Zeit.

²⁴ Montgomery Clift wurde mit diesem Schauspielprinzip bereits Ende der 40er Jahre populär. Die Strasberg Schule gilt als Ausgangspunkt und Zentrum dieser Ausrichtung. Deren Gründer Lee Strasberg erhielt selbst den Oscar für die beste Nebenrolle in *The Godfather Part II*.

²⁵ Zum Blockbuster vgl. Sartelle, S. 469 ff. Mittlerweile hat sich daraus das Prinzip der High Concept Filme entwickelt. Vgl. Lacey & Stafford und Smith, S. 10ff.

rung. Zwar äußert sich an dieser Stelle am deutlichsten der Umschwung innerhalb der neuen Bewegung, doch gab es parallel bereits andere Indizien: Nach der Lähmung durch die Attentate der 60er Jahre hatte sich während des Vietnamkrieges und nach dem Regierungswechsel, der die Republikaner an die Macht brachte, in den frühen 70er Jahren eine neue Welle von Paranoia-Filmen gebildet. Neben Coppolas herausragendem *The Conversation* (1974) war es eine weitere Trilogie, die diesem Zyklus ein deutliches Profil verlieh. Alan J. Pakula tarierte mit *Klute* (1971), *The Parallax View* (1974) und *All the President's Men* (1976) die Befindlichkeiten der amerikanischen Seele aus. Sind die ersten beiden Filme als pessimistische Allegorien auf ein undurchdringliches korruptes kapitalistisches und anti-individualistisches System zu lesen, weist der letzte Beitrag bereits einen anderen Zeitgeist auf. Hier ist Watergate nicht der dunkle Schatten im Bewusstsein, sondern das konkrete Szenario. Basierend auf einer Berichtserie der Washington Post avancieren die Protagonisten zu Helden in einem Kampf der plötzlich nicht mehr aussichtslos scheint. Nach dem Ende des Vietnamkrieges verändert sich das Klima in den USA und das heimische Kino hat sich konsolidiert.

Als im Jahr 1976 die Konfettiparaden zur 200-Jahr-Feier der Vereinigten Staaten die Reihen der gesellschaftlichen Kräfte zum ersten Mal seit über zehn Jahren zu schließen vermochten, lag hinter den Feierlichkeiten eine der ereignisreichsten Perioden der US-amerikanischen Geschichte. [...] Im Geburtstagsjubel der Massen auf den Straßen und öffentlichen Plätzen schien das Echo der gesellschaftlichen Konflikte und gewaltsauslösenden Revolten der vergangenen Ära nun erstmals wieder zu verstummen.²⁶

Auch auf der Leinwand regieren nicht mehr die pessimistischen Außenseiterballaden regieren die Leinwand. Ein neuer Typus findet seinen Platz auf dem Zelloid. In *Rocky* (1976), einem recht einzigartigen Hybrid seiner Zeit, wird die Niederlage des Underdogs nicht mehr beweint, sondern besungen und in einen moralischen Sieg umgewertet. Der Aufbruch des New Hollywood hat das System erschüttert, im Endeffekt geht es aber gestärkt aus den Umwälzungen heraus.

c) American Independent Cinema – Opposition zum Reagan Kino, Assoziation zum New Hollywood

Die von Sylvester Stallone initiierte Boxerreihe steht für eine Tendenz der 80er Jahre, die Robin Wood unter dem Begriff *Reagan-Kino* zusammenfasst und analysiert.²⁷ Woods' politisch-kulturelle Auseinandersetzung mit dem Kino seiner Zeit erscheint nur ein Jahr nach der sozialphilosophischen Grundlagenstudie *Gewohnheiten des Herzens*. Dort skizzieren die Autoren um Robert N. Bellah

²⁶ Dammann, S. 52

²⁷ Wood 2003 (erweiterte Ausgabe). Original 1986.

eine gesellschaftliche Entwicklung der späten 70er und frühen 80er Jahre, die sich wie folgt umreißen lässt:

[In] der amerikanischen Mittelklasse, die die gesellschaftlich kulturprägende geworden ist [...] breiten sich entfesselte individuelle Freiheitsvorstellungen wie ein Krebsgeschwür aus. Dieser Prozeß führt zur Auflösung der sozialen Beziehungen und hinterläßt Menschen, die am Ende nur noch sich selbst haben, die einsam und verlassen sind.²⁸

Eben solche entsozialisierte Menschen in ihrer Einsamkeit porträtieren auch die von mir ausgewählten Filme. Von obigem Zitat ausgehend lässt sich treffend die Schnittstelle zwischen New Hollywood und den hier behandelten Werken darstellen. Denn die Filme der späten 60er und 70er Jahre sind Ausdruck eben jener Freiheitsvorstellungen.

Eine Zeitlang galten unter dem Schlachtruf Freiheit Vereinzelung und Selbstverwirklichung als die Schlüssel für eine wunderbare Zukunft voller unbegrenzter Möglichkeiten' Dieser Prozeß ist nach Auffassung von Bellah und seinen Mitautoren notwendig gewesen, um ‚uns aus den tyrranischen Herrschaftsstrukturen der Vergangenheit zu befreien'. Nun aber müsse der Drang zur Selbstverwirklichung durch eine ‚Erneuerung von Bindungen und durch Gemeinschaftssinn ausgeglichen werden, wenn er nicht in der Selbstzerstörung enden oder sich in sein Gegenteil verkehren soll.'²⁹

Wenn man jene im Zitat wiedergegebene Erkenntnis auf die Filmgeschichte überträgt, könnte man behaupten, das New Hollywood sei Ausdruck der nötigen Freiheitsbewegung gewesen, das Reagan Kino verkörpere jedoch die ersten Anzeichen des Geschwürs. Die von mir in Betracht gezogenen Filme vollenden nun den Dreischritt. Sie haben die gesellschaftlichen Folgen erkannt, und in ihnen manifestiert sich ein Drang zum neuen Gemeinschaftssinn. Der Film *The Ice Storm* ist in diesem Zusammenhang besonders interessant. Er spielt in der Zeit der vermeintlichen gesellschaftlichen und sexuellen Revolution und markiert gleichzeitig sowohl die Folgen als auch das Scheitern.

Towards the end of the Seventies, the increasingly complex narrative negotiation of (both fictional and very real) contradictions and conflicts started to recede behind the phantasms of a neo-conservative discourse of re-mythologisation, re-evangelisation and re-militarisation, gradually disappearing from view altogether in the course of the Reaganite era.³⁰

Horwath sieht das Hollywood-Kino der ausgehenden 70er Jahre ganz deutlich in der Tradition von Wood. Als Opposition nennt er das American Independent Cinema. Beginnend mit John Sayles *Return of the Secaucus Seven* (1980) entwickelt sich eine Alternative zum Mainstream, die weder Umwälzung, noch Integration anstrebt. Sayles, Autor, Regisseur und Cutter seiner eigenen Filme, die

²⁸ Scheer, S. 7.

²⁹ Scheer, S. 8.

³⁰ Horwath, S. 9.

sich durch eine kleine Crew, ein recht konstantes Ensemble von Schauspielern, dem Dreh an Originalschauplätzen und ein sehr limitiertes Budget auszeichnen, kommt dem „Ideal“, wie es Emanuel Levy definiert, relativ nah. Tzioumakis schließt an dessen Ausführungen an und spricht von „post-1980 [...] low budget ‚alternatives‘ to the considerably more polished, expensive, and conservative films produced and distributed by the major conglomerates.“³¹ Wobei er gleichzeitig darauf hinweist: „even this definition of independent film (a picture financed, produced and / or distributed by any company apart from the eight majors) is problematic.“³²

Bei allen Unklarheiten und Unschärfen angesichts der Konglomerate und den Sub-Divisionen der Majors, die gezielt ihre Produkte für den Independent-Markt lancieren, bleibt das Independent Kino zumindest in seiner Abgrenzung zum Establishment greifbar: „With mainstream Hollywood cinema bound by so many conventions, independent films can depart from the dominant and established in a large number of ways.“³³ Tzioumakis führt dies wenig später weiter aus:

With the major entertainment conglomerates tightening their grip on everything related to American cinema and the Reaganite entertainment defining mainstream cinema and reigning supreme at the box office, it became a cause for celebration when films that were financed, produced and distributed outside the majors met with (relatively) wide commercial success. This was particularly the case when the films also dealt with important social issues that were absent in the majors‘ productions or when their filmmakers employed challenging visual styles and / or narrative structures that were markedly different from the formal contours of the dominant aesthetic regime.³⁴

Die sich über inhaltliche und stilistische Andersartigkeit definierenden Filme können die erwähnten Erfolge feiern, weil vor allem die sich verändernde Festival-Landschaft ihnen eine Plattform bietet. In diesem Zusammenhang wird immer wieder vor allem auf das Sundance-Festival verwiesen.³⁵

Die von Tzioumakis ausführlich beschriebenen Schwierigkeiten, eine Independent-Definition aufzustellen, hängen auch mit dem großen kommerziellen Erfolg von *Pulp Fiction* (1994) aus der Produktion von Miramax zusammen, der eine Renaissance des amerikanischen Independent Kinos begünstigte. In der Folge expandierte der Markt, was zu einer Verwässerung des Begriffs im Vergleich zu den Anfängen eines Cassavetes geführt hat.

Horwath steht dieser Entwicklung kritisch gegenüber:

[T]he American ‚Indie‘ movement of the 1980s and 1990s, widely regarded as a new alternative to the major studios‘ increasingly conservative production and distribution policies,

³¹ Tzioumakis, S. 2.

³² Tzioumakis, S. 3.

³³ Tzioumakis, S. 7.

³⁴ Tzioumakis, S. 12.

³⁵ Vgl. Tzioumakis, S. 256.

seems to have exhausted itself – at least as a viable cultural-political movement – and split into multiple directions.³⁶

Dabei nennt er selbst Ausnahmen, bei denen die Bezüge zum New Hollywood deutlich werden: „And even during the past fifteen years many of the (few) important American films still had their reference points – in terms of personnel, aesthetics, subject matter of attitude – in the culture of the Seventies“³⁷. Zu ihnen zählt Horwath *The Ice Storm* „as well as the much-maligned, but fascinating films of Sean Penn“.³⁸

Auch Robin Woods Überlegungen gehen in eine ähnliche Richtung. In der erweiterten Ausgabe des erwähnten Buches hat er ein Kapitel mit dem Titel *Hollywood Today: Is an Oppositional Cinema possible?* hinzugefügt. Spätestens darin wird evident, dass Wood ein alternatives Kino fast ausschließlich an dessen politischer und gesellschaftlicher Gesinnung festmacht. Als Stichwort nennt er „social/political subversion“.³⁹ Nichtsdestotrotz findet Wood zwei zeitgenössische Filmemacher, die sich von der Masse abheben:

Within the contemporary Hollywood mainstream, David Fincher's films stand out as, to say the least, an anomaly.[...] [H]e [d.i. Jim Jarmusch] is one of the only contemporary American filmmakers of consistent and distinguished achievement who has dared to say a resounding No! to contemporary America.⁴⁰

Entscheidend ist für den von mir hier dargestellten Kontext Woods Unterscheidung in sozial und politisch subversiven Hollywood-Mainstream auf Seiten Finchers und ein alternatives unabhängig produziertes amerikanisches Kino in Jarmuschs Fall, das er noch weitergehend beschreibt, ohne einen speziellen Namen dafür zu finden. Andere Autoren⁴¹ bemühen in Bezug auf Jarmuschs Werk problemlos den Terminus des Independent Cinema, so auch Emanuel Levy. Ihm ist bei seinen Bewertungskriterien für aktuelle Independent-Produktionen eine Affinität zu Woods Maßstäben anzumerken:

These young artists create alternative films that are different, challenging the status quo with visions that have been suppressed or ignored by the more conservative mainstream.⁴²

Ein weiteres Charakteristikum Levys für Independent-Filme ist die Adressierung von sogenannten „niche audiences“.⁴³ Zentrale Bedeutung für die Einordnung

³⁶ Horwath, S. 10 f.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

³⁹ Wood, S. 335.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ich nenne hier exemplarisch Geoff Andrew.

⁴² Levy, S. 21.

⁴³ Levy, S. 31.

eines Films in die Kategorie Independent kommt ihm nach dem Begriff des Außenseiters zu: „First, the characters of most indies are outsiders. [...] Second, the filmmakers themselves are outsiders“.⁴⁴ Zur Abgrenzung von gängigen Hollywood-Filmen wählt Levy noch zwei weitere Punkte:

The portrait of America drawn in these films is both more idiosyncratic and more realistic than that evident in mainstream Hollywood fare. [...] Arguably, the most important element in innovation is playing against audiences' expectations, since most American filmmakers go out their way to fulfill those expectations.⁴⁵

2. Filmkorpus und Auswahlkriterien

Meine Arbeit untersucht ausschließlich Filme, die nach obigen Kriterien in dem Bereich Independent anzusiedeln sind und die ich hier unter der Gruppenbezeichnung *Zerfallstudien* zusammenfasse. Sowohl das Außenseiterum als auch die Zuschauererwartung sind Fixpunkte, zwischen denen die folgenden Filmanalysen oszillieren. In seinem Aufsatz *The Incoherent Text*⁴⁶ beschäftigt sich Robin Wood mit drei Filmen, die stellvertretend einige Tendenzen des späten New Hollywood-Kinos zusammenfassen.⁴⁷ In den Strukturen von Ambiguität und Inkohärenz besteht ein Bezug zwischen dem an dieser Stelle bearbeiteten Konglomerat von Filmen und den von Wood besprochenen Produktionen. Die *Zerfallstudien* weisen eine auf den ersten Blick erstaunliche Menge an gemeinsamen Anknüpfungspunkten auf. Neben den eingangs erwähnten motivischen und thematischen Überschneidungen verfügen sie über einen jeweils ähnlichen Produktionshintergrund. Ihre Budgets liegen zwischen 1,7 (*In the Bedroom*) und 18 Millionen Dollar (*The Ice Storm*).⁴⁸ Eine Ausnahme stellt Sean Penns *The Pledge* dar, der für eine Independent-Produktion über ein beachtliches Budget von 45 Millionen Dollar verfügt.⁴⁹

Viele neuere Studien zum gegenwärtigen Kino nehmen eine Dominanz von religiösen Themen, vor allem in den Blockbustern, wahr.⁵⁰ Das ist evident und wenig verwunderlich, da das High Concept Kino per definitionem die den größtmöglichen gemeinsamen Nenner findenden übergeordneten Themen aufgreift und, so zumindest eine der vielen Thesen, ohnehin ständig wiederkehrend Märchen und Mythen erzählt. Interessanter scheint da die Untersuchung des ver-

⁴⁴ Levy, S. 52.

⁴⁵ Levy, S. 52 f.

⁴⁶ Dieser Aufsatz ist Teil der bereits erwähnten Textkomilation *Hollywood from Vietnam to Reagan ... and beyond*.

⁴⁷ Es handelt sich um *Taxi Driver* (1974) von Martin Scorsese, *Looking for Mr. Goodbar* (1976) von Richard Brooks und *Cruising* (1979) von William Friedkin.

⁴⁸ Quelle: <http://www.imdb.com>.

⁴⁹ Deswegen sind die Filme Penns auch separat bearbeitet und unter den Begriffen Schauspielerregisseur und Star Vehikel verhandelt, denn einen Großteil des Budgets verschlingen allein die Gagen der vielen Stars.

⁵⁰ U.a. Brinkmann-Schaeffer sowie Herrmann.

meintlich „anderen“ oder „alternativen“ Kinos, auch Avantgarde- oder Kunstkino genannt. Genrefilme, die den genannten Kriterien der Zeit, Produktion und Motivik zunächst nicht widersprechen, habe ich ausgeschlossen. Gerade im Bereich der Satire, im Komödiengenre, gibt es in den 90er Jahren einige Produktionen, die sich speziell mit Verlusterfahrungen und Familienzerfall auseinandersetzen, wie *American Beauty* oder *Magnolia* aus dem Jahr 1999. Da diese Genrefilme jedoch eine ganz andere Wirkungsästhetik entfalten, klammere ich sie hier aus.

Abel Ferraras Filme haben viele Übereinstimmungen mit dem hier analysierten Material und sind in gewisser Hinsicht auch *Zerfallstudien*:

In all seinen Filmen zeigt Ferrara Verworfene, Verwerfliche, Menschen die vom Opfer zum Täter werden, Täter die zum Opfer werden, Menschen die Opfer und Täter zugleich sind. Er zeigt Rituale der Gewalt, exzessive Gewalt, und er inszeniert sie exzessiv: als Vergewaltigungen des Körpers und der Seele.⁵¹

Dieser kurze Abschnitt verweist neben den Gemeinsamkeiten aber auch auf Unterschiede zu den ausgewählten Filmen. Der Täter ist bei Ferrara fast immer ein Krimineller, nicht so in den *Zerfallstudien*. Zwar sind auch in ihnen Gewalt und vor allem Gewalt an der Seele wichtig, doch gerade der Exzessivität stellen sie andere inszenatorische Mittel entgegen. Gewalt ist in den folgenden Filmen fast immer als dumpf und kalt⁵² dargestellt, nie im Sinne eben jener hyperkonnotierten Expressivität bei Ferrara. In diesem Zusammenhang lässt sich noch eine weitere Differenz beschreiben. Die Filme Ferraras zeichnen oftmals eine „Suche nach Erlösung“⁵³ nach und eröffnen stetig religiöse Diskurse. Doch diese Suche endet häufig in eben jener Exzessivität, oft dem Fanal einer Blutfontäne. Auch in der Figurenzeichnung bei Ferrara sind Differenzen zu den hier im Fokus stehenden Filmen offensichtlich: „[A]lle sind traumatisiert, innerlich zerrissen [...], eine soziale Identität [...] hat ihnen die Gesellschaft, in der sie leben, nie geboten.“⁵⁴ Darin sehe ich die markanteste Abweichung, denn im Mittelpunkt der *Zerfallstudien* stehen zwar auch traumatisierte Personen, doch sind sie immer ursprünglich in der Gesellschaft integriert, ehe ein Verlust sie als Außenseitern exponiert. Ihre Bewegung ist immer eine zurück ins Innere, eine der Reintegration, oftmals in die Peripherie, während sich Ferraras Figuren, ebenso fatal, geradezu nach Außen, ins gesellschaftliche Nichts katapultieren. Was allen Figuren gleich bleibt, ist das Scheitern. So geht es auch dem *Bad Lieutenant*, der populärsten Figur Ferraras. Dieser Film käme noch am ehesten in Betracht, hier analysiert zu werden, doch neben den genannten Ausscheidungskriterien greifen

⁵¹ Kiefer/Stiglegger, S. 11.

⁵² Die sehr lautmalerische Sprache an dieser Stelle verweist auf bestimmte Szenen, insbesondere bei den Filmen Sean Penns und *25th Hour*, die ich an späterer Stelle evaluiere.

⁵³ Kiefer/Stiglegger, S. 12.

⁵⁴ Kiefer/Stiglegger, S. 11.

hier speziell zwei Charakteristika, die für Ferrara fast allgemeingültig sind: „Entfremdung in der Großstadt, die sich ein Ventil sucht“⁵⁵ nennt Arnold als zentrales Thema. Die *Zerfallstudien* spielen jedoch mit zwei Ausnahmen alle in der amerikanischen Peripherie, so dass sich in ihnen die Dichotomie von Idyll und Realität noch ins Bild einzeichnet. Nur der Kurzfilm Sean Penns und Spike Lees *25th Hour* sind Stadtfilme. Diese New York-Filme handeln aber weniger von der Einsamkeit in der Großstadt, sie sind vor allem amerikanische Filme nach dem 11.09.2001. Neben dem Charakteristikum des Großstadtfilms ist *Bad Lieutenant* in erster Linie ein Genrefilm.

John Sayles hingegen, dessen Filme allesamt über Gemeinsinn und Vereinsamung philosophieren, ist den Untersuchungsgegenständen schon näher. Gerade sein Spätwestern *Lone Star* (1996) konstruiert eine narrative Reflexion des Erinnerns, die ihnen nahe kommt. In *Lone Star* spielen Natur und Idyll ebenso eine Rolle wie in *Limbo* (1999). Insgesamt sind seine Filme jedoch wesentlich politischer und in diesem Sinne spezieller Independent als die *Zerfallstudien*. Zudem schreibt Andrew zurecht: „Use of Genre, accordingly, is one of his prime narrative strategies“.⁵⁶ Eine weitere Feststellung des Autors zu *Lone Star* verweist auf eine spezifische Ausrichtung des Regisseurs Sayles: „Inevitably, many of the tensions afflicting the town are racial“.⁵⁷ Thematisch stehen Rassismus und andere ethnische oder Minderheitenkonflikte im Mittelpunkt fast aller Sayles-Filme. Die hier besprochenen Werke handeln hingegen wie anfangs geschildert fast immer von weißen Mittelschicht-Amerikanern und zeichnen deswegen unter Umständen ein ähnliches Gesellschaftsbild, jedoch aus einer anderen Perspektive.

Robin Wood schreibt über Jim Jarmusch: „[I]t had never occurred to me to write about him until I saw *Dead Man* (1995)“.⁵⁸ Er sieht in diesem Film einen Wendepunkt in Jarmuschs Schaffen und in dem folgenden *Ghost Dog – The Way of the Samurai* (1999) eine Variation dessen: „Jarmusch's two most recent films at time of writing are both centered on protagonists who are announced as 'dead' from the outset“.⁵⁹ Man kann sich diesen Beobachtungen bedenkenlos anschließen und Jarmusch, den Wood treffend „Poet of Alienation“⁶⁰ nennt, wäre auch im Kontext der *Zerfallstudien* vor allem mit genannten beiden Filmen interessant zu untersuchen gewesen. Doch gerade bei jenen zwei Filmen stehen genre- und werkspezifische (intratextuelle und autoreferentielle) Gesichtspunkte im Vordergrund. Die Form des Verlusts, in beiden Fällen das eigene Leben des Protagonisten, differiert eklatant von der in den hier zu besprechenden Fil-

⁵⁵ Zitiert nach: Kiefer/Stiglegger, S. 12.

⁵⁶ Andrew, S. 74.

⁵⁷ Andrew, S. 101.

⁵⁸ Wood, S. 342.

⁵⁹ Wood, S. 345.

⁶⁰ Wood, S. 342.

men. Zudem ist *Ghost Dog*, ähnlich wie *City of Hope* (1991) und *Lone Star* von Sales auch ein Film über ethnische Zugehörigkeiten.

Eine letzte thematische und narrative Übereinstimmung der *Zerfallstudien*, im Gegensatz zu vielen Mainstream- aber auch Independent-Filmen ist das Scheitern des Versuchs einer Klärung. Die Konfliktlösungsstrategien schlagen fehl und verunmöglichen ein sogenanntes klassisches Happy End.

Ich wähle den Vergleich verschiedener Filme, um aufzuzeigen, dass jeder einzelne Film Tendenzen generiert, die über die singuläre Produktion hinaus kulturelle Phänomene diskutieren und in ihrer Gesamtheit dann zu einer kulturellen Aussage kommen. Es geht hierbei nicht darum, die Erkenntnisse aus der Gesamtbeobachtung als allgemeingültig für die amerikanische Filmproduktion oder die amerikanische Gesellschaft zu betrachten, jedoch mit ihnen repräsentative Aussagen über wiederkehrende epochale Erscheinungen in Filmen über eben diese Gesellschaft zu treffen.