

---

# **BACHELORARBEIT**

---

Herr  
**Timothy Feindura**

**Der Einfluss von „New Holly-  
wood“ auf den modernen  
Blockbuster am Beispiel von  
„Star Wars“**

**2019**

# **BACHELORARBEIT**

---

## **Der Einfluss von „New Hollywood“ auf den modernen Blockbuster am Beispiel von „Star Wars“**

Autor:  
**Herr Timothy Feindura**

Studiengang:  
**Film und Fernsehen**

Seminargruppe:  
**FF15wR2B**

Erstprüfer:  
**Herr Professor Doktor Ing. Robert Wierzbicki**

Zweitprüfer:  
**Herr Markus Stahlecker**

# **BACHELOR THESIS**

---

**The influence of the “New Hollywood” on the modern blockbuster using “Star Wars” as an example.**

author:

**Mr. Timothy Feindura**

course of studies:

**Film and Television**

seminar group:

**FF15wR2B**

first examiner:

**Mr. Professor Doctor Ing. Robert Wierzbicki**

second examiner:

**Mr. Markus Stahlecker**

---

## **Bibliografische Angaben**

Feindura, Timothy:

Der Einfluss von „New Hollywood“ auf den modernen Blockbuster am Beispiel von „Star Wars“.

The influence of the “New Hollywood” on the modern blockbuster, using “Star Wars” as an example.

54 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,  
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2019

## **Abstract**

Dem 1977 erschienenen Film *Star Wars* wird häufig zur Last gelegt, die vorausgegangene Periode des New Hollywood, indem stilistisch innovative und inhaltlich anspruchsvolle Filme dominiert hatten, beendet zu haben. Damit sei nicht nur eine Rückkehr zum klassischen Blockbuster vollzogen worden, sondern auch die neue Ära des „High-Concept“ und Franchise-Films eingeläutet worden. Die eigenwilligeren und künstlerisch anspruchsvolleren Arbeiten anderer Regisseure seien dadurch unterdrückt worden. Dabei wird das Thema jedoch in der Fachliteratur meist nur oberflächlich behandelt. Keine Publikation hat bisher das Verhältnis zwischen *Star Wars* und New Hollywood im Detail untersucht. Viele Arbeiten beschäftigen sich nur mit dem Erfolg des Films und dessen Auswirkungen auf die amerikanische Filmwirtschaft. Diese Arbeit soll Abhilfe schaffen und den Einfluss des New Hollywood auf den Film an sich untersuchen und die Geschehnisse nach der Veröffentlichung weitestgehend außer Acht lassen. Daraus resultiert folgende Forschungsfrage:

Inwiefern wurde *Star Wars (Krieg der Sterne)* stilistisch, inhaltlich und produktionstechnisch von New Hollywood beeinflusst?

Um der Arbeit Kontext zu verleihen, wird zunächst mit Hilfe von Fachliteratur ein Überblick, sowohl über das klassische, als auch das New Hollywood gegeben. Im Anschluss werden die herausgearbeiteten Merkmale mit *Star Wars* verglichen und der Film dann zwischen beiden Perioden eingeordnet.

Die Arbeit kommt zu dem Ergebnis, dass der Film sich weder der einen, noch der anderen Epoche zuordnen lässt und Elemente von beiden enthält. Der Film kann daher auch nicht für das Ende des New Hollywood verantwortlich gemacht werden, sondern übernimmt vielmehr dessen Innovationen und vermischt sie mit dem klassischen Hollywood-Stil.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Inhaltsverzeichnis .....</b>	<b>II</b>
<b>1 Hinführung zum Thema und Aufbau der Arbeit .....</b>	<b>1</b>
<b>2 Klassisches Hollywood: Ein Überblick.....</b>	<b>3</b>
<b>3 New Hollywood: Ein Überblick.....</b>	<b>8</b>
<b>4 Einordnung von <i>Star Wars</i> zwischen klassischem und neuem Hollywood...17</b>	
4.1 <i>Star Wars</i> als Film.....	17
4.2 Produktionstechnische Aspekte .....	18
4.2.1 Ursprünge des Regisseurs George Lucas.....	18
4.2.2 Auteur Theorie und kreative Freiheit .....	21
4.3 Inhaltliche Aspekte .....	24
4.3.1 Themen des Films .....	24
4.3.2 Figuren .....	30
4.3.3 Umgang mit dem Genre.....	32
4.4 Stilistische Aspekte .....	35
4.4.1 Stil.....	35
4.4.2 Haltung der Erzählung .....	40
4.5 Einfluss auf das Ende des New Hollywood.....	43
4.5.1 Veränderung der Zuschauerstruktur.....	43
4.5.2 High-Concept und Spektakel.....	45
4.5.3 New Hollywood als Aufnahme neuer stilistischer Mittel .....	50
<b>5 Fazit und Ausblick .....</b>	<b>52</b>
<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>III</b>
<b>Internetquellen .....</b>	<b>VI</b>
<b>Filmverzeichnis .....</b>	<b>VII</b>
<b>Eigenständigkeitserklärung .....</b>	<b>VIII</b>

# 1 Hinführung zum Thema und Aufbau der Arbeit

Der erste *Star Wars*<sup>1</sup> Film von 1977 ist wohl einer der meistdiskutiertesten Filme weltweit. Kaum ein anderes Ereignis der Populärkultur hat ähnliche Auswirkungen gehabt, nicht nur auf die amerikanische Gesellschaft, sondern auf die ganze Welt. Über die Gründe für seinen Erfolg und seine Auswirkungen auf die Filmindustrie ist viel geschrieben worden. Kaum einer kann sich heute noch vorstellen, dass es einmal eine Zeit vor *Star Wars* gab.

Doch die gab es. In den Jahren direkt vor der Veröffentlichung des Films fand ein massiver Umbruch in Hollywood statt, der von den meisten Filmhistorikern als *New Hollywood* bezeichnet wird. Obwohl in der Wissenschaft große Uneinigkeit, sowohl über die genaue Datierung, als auch über die Charakteristika dieses Umbruches herrscht, so lautet doch der grobe Konsens, dass in der Zeit zwischen 1967 und 1976<sup>2</sup> einige wagemutige junge Regisseure in der Lage waren, mit größtmöglicher Freiheit Filme zu drehen, die künstlerisch innovativ und inhaltlich anspruchsvoll waren.<sup>3</sup>

Dem vorausgegangen war die noch viel ungenauer umrissene Phase des klassischen Hollywoods, dominiert durch die großen Studios, deren Ziel es war, mit qualitativ hochwertigen, aber standardisierten und wenig persönlichen Filmen eine möglichst breite Zuschauerschaft anzusprechen.

Dass das von Lars Dammann postulierte Ende des New Hollywood genau auf das Jahr 1976 – nämlich ein Jahr vor der Veröffentlichung von *Star Wars* 1977 – fällt, ist kein Zufall. So wird dem Film, zusammen mit *Jaws* von 1975, nicht nur vorgeworfen die experimentierfreudige Phase des New Hollywood beendet zu haben, sondern auch die Blockbuster-Mentalität, die einst Ende der 60er Jahre zum Zusammenbruch des klassischen Hollywoods geführt hatte, so erfolgreich

---

<sup>1</sup> Anm.: Im folgenden Text werden ausschließlich die englischen Originaltitel verwendet.

<sup>2</sup> Anm.: Es gibt verschiedene Datierungen, diese Arbeit soll sich jedoch an der von Lars Dammann dargelegten orientieren.

<sup>3</sup> Vgl. Dammann, Lars. *Kino im Aufbruch: New Hollywood 1967 – 1976*, Marburg 2007.

wiederbelebt zu haben, dass sie auch heute noch das Geschäft Hollywoods dominiere.<sup>4</sup> *Star Wars* ist inzwischen zum Mainstream geworden. Der Film hat vier Fortsetzungen, drei Vorgeschichten, drei Kino-Spin-Offs, mehrere TV-Serien und unzählige Bücher, Comics und Videospiele hervorgebracht. Das Phänomen ist so allgegenwärtig, dass die teils ungewöhnlichen und radikalen Entscheidungen, die Lucas bei der Herstellung des Films traf, ihre Neuartigkeit verloren haben und so ist es einfach zu vergessen, dass der Film zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung ganz und gar ungewöhnlich war.

Diese Arbeit soll dem entgegenwirken. In dieser Untersuchung soll alles, was nach dem ersten Film passierte, ausgeblendet werden und nur dieser Originalfilm betrachtet werden. Dabei soll untersucht werden, ob er wirklich mit allen Innovationen des New Hollywood brach, ob er wirklich nur zu einer Renaissance des klassischen Hollywood-Blockbusters führte und wenn ja, welche Einflüsse das New Hollywood damit auf den modernen Blockbuster hatte.

Um der Untersuchung Kontext zu verleihen, soll in den ersten zwei Kapiteln jeweils ein kurzer Überblick über das klassische, sowie das New Hollywood gegeben werden. Darin werden kurz die historischen Umstände beschrieben, bevor dann im Hauptteil der Arbeit *Star Wars* als Film unter verschiedenen produktionstechnischen, inhaltlichen und stilistischen Gesichtspunkten mit beiden Epochen verglichen wird. Im Fokus steht dabei ausschließlich der erste Film, der hier mit seinem Originaltitel von 1977 benannt wird. Der Begriff *Star Wars* bezeichnet daher den Film und nicht das als „Franchise“ bezeichnete Mediengebilde, außer es ist anders angegeben.

---

<sup>4</sup> Vgl. Cook, David A.: *American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970 – 1979*. New York. 2000. S. 40 ff.; sowie: Block, Alex Ben (Hg.); Wilson, Lucy Autrey (Hg.): *George Lucas's Blockbusting. A Decade-by-Decade Survey of Timeless Movies Including Untold Secrets of Their Financial and Cultural Success*, New York 2010. S. 508 f.

## 2 Klassisches Hollywood: Ein Überblick

Der Begriff „Klassisches Hollywood“ ist schwer zu fassen, da er einen sehr langen Zeitraum abdeckt: Vom Ursprung Hollywoods bis zum Untergang des alten Studio-systems in den 60er Jahre.<sup>5</sup> Typischerweise verbindet man mit Hollywood vor allem Kommerz, Spektakel, Glanz und Glamour, aber auch eine gewisse Künstlichkeit – nicht umsonst wird es auch die „Traumfabrik“ genannt.<sup>6</sup> Diese beiden Begriffe „Traum“ und „Fabrik“ versinnbildlichen denn auch die zentralen Merkmale des klassischen Hollywoods.

Der Ursprung des Films – und damit auch Hollywoods – liegt in der Aufführung bewegter Bilder im Rahmen von Bühnenshows. Sie erzielten ihre Attraktivität anfangs schlicht durch ihre Neuartigkeit. Das bewegte Bild war ein Effekt wie eine Zauber-show.<sup>7</sup> Es ist denn auch hier, dass sich das erste Merkmal, welches sich durch die ganze Existenz Hollywoods ziehen sollte, manifestiert: die Lust am Spektakel.

Mit der Zeit verloren jedoch die reinen bewegten Bilder an Neuartigkeit und damit an Reiz. Um weiterhin die Zuschauer anzulocken, mussten sich die Filmemacher etwas Neues ausdenken. So entstand mit *The Great Train Robbery* (1903) der erste narrative Film, der nicht nur eine fiktionale Geschichte erzählte, sondern auch durch Schnitte und verschiedene Kameraperspektiven den Blick des Zuschauers lenkte.<sup>8</sup> Mit der Zeit wurden die Filme immer länger und mussten opulenter und realistischer ausgestattet werden. Die Krönung dieser Entwicklung war *The Birth of a Nation* (1915). Als großes, romanbasiertes Leinwandepos nach historischem Vorbild mit hohem Production Value sollte dieser Film auch als Blaupause für spätere Filme des klassischen Hollywoods dienen.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Siehe dazu die Einteilung nach Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin: *The classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London 1985.

<sup>6</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 223

<sup>7</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 5

<sup>8</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 5

<sup>9</sup> Vgl. Monaco. 2010. Monaco, Paul: *A History of American Movies. A Film-by-Film Look at the Art, Craft, and Business of Cinema*, Plymouth 2010. S. 5 f.



Um die immer längeren und aufwändigeren Filme finanzieren zu können, begannen sich die ersten Filmstudios und deren Produktions- und Verleihinfrastruktur zu formieren.<sup>10</sup> In seiner endgültigen Fassung war dieses System darauf ausgelegt, den kompletten Fertigungs- und Verleihprozess eines Films zu kontrollieren.<sup>11</sup> Der Kern des Systems war ein zentraler Produzent, bzw. der Chef des Studios, der die Kontrolle über die Auswahl und Herstellung der Filme hatte und das jeweilige Studio auch mit seiner ganz eigenen Persönlichkeit prägte.<sup>12</sup> Typischerweise waren alle weiteren Mitarbeiter eines Films Festangestellte, die mehr oder weniger unfreiwillig von Film zu Film geschickt wurden – Regisseure eingeschlossen. So verfügten die großen Studios nicht nur intern über alle wichtigen Abteilungen, sondern auch über ein eigenes Arsenal an Schauspielern, die ebenfalls fest angestellt waren und nur ausnahmsweise an andere Studios „verliehen“ werden konnten.<sup>13</sup> Schnell erkannten sie auch, dass ein besonders populärer Star alleine für hohe Einnahmen an der Kinokasse sorgen konnte. Dies führte dazu, dass die Studios einerseits versuchten, besonders beliebte Stars an sich zu binden und andererseits noch unbekannte Darsteller systematisch zum Star aufzubauen, indem bestimmte Filme für sie als „Star-Vehicle“ fungierten.<sup>14</sup> Das letzte Glied in dieser Kette der Kontrolle war die Verleihinfrastruktur, bei der der Erfolg eines Films sichergestellt wurde, indem die Studios eigene Kinos besaßen, in denen die neuen Filme bevorzugt gezeigt wurden. Dadurch war ein Absatzmarkt garantiert. Unabhängigen Kinos wurden Filme meist in Form von *blind binding* und *block booking* angeboten, bei denen die Kinos ein ganzes Paket an Filmen zeigen mussten, wenn sie einen potentiellen Hit haben wollten.<sup>15</sup>

Mit der Einführung des Tonfilms im Film *The Jazz Singer* (1927) kam es noch einmal zu einer Zäsur, bei der die Stummfilme größtenteils abgeschafft wurden und das

---

<sup>10</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 22 f.

<sup>11</sup> Vgl. Monaco. 2010. S. 16

<sup>12</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 54

<sup>13</sup> Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson. 1985. S. 101, sowie: Block, Wilson. 2010. S.125; 223 f., sowie: Monaco. 2010. S. 17

<sup>14</sup> Vgl. Maltby, Richard: *Hollywood Cinema*. 2. Auflage, Malden/Oxford/Melbourne/Berlin 2003. S. 155

<sup>15</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 21

Studiosystem sich an die neue Technologie anpassen musste.<sup>16</sup> Sie profitierten dabei von der enormen Beliebtheit des Kinos innerhalb des noch relativ kleinen Freizeitmarktes. Der Gang ins Kino war für die meisten Amerikaner eine Gewohnheit geworden.<sup>17</sup> Um der enormen Nachfrage nach Filmen nachzukommen und auch um die eigenen Kinos stetig zu versorgen, war Hollywood seit jeher bestrebt, den Herstellungsprozess ihrer Filme weitestgehend zu standardisieren.<sup>18</sup> Während diese Standardisierung niemals vergleichbar war mit der einer normalen Industrie (Ein Film ist und bleibt ein eigenständiges Produkt, welches es nur einmal gibt und nur einmal hergestellt werden kann), erlaubte die enge Verzahnung der verschiedenen Abteilungen, sowie die Produktion in Kulissen auf dem Studiogelände und die festangestellten Mitarbeiter, dennoch einen flüssigen Produktionsablauf. Daher auch die Bezeichnung Hollywoods als „Fabrik“.<sup>19</sup>

Hollywood war jedoch nicht nur darauf bedacht, einen sicheren Absatzmarkt für ihre Filme und einen effizienten Produktionsablauf sicherzustellen.<sup>20</sup> Da jeder Film ein Risiko ist (in dem Sinne, dass nie sicher ist, ob er auch ein Publikum finden wird), war man bestrebt auch hier Methoden der Standardisierung zu finden. Aus diesen Bemühungen entstand der klassische Hollywood-Stil. Andererseits ist ein Film auch immer ein eigenständiges Produkt und bezieht seinen Verkaufswert auch gerade durch seine Neuartigkeit.<sup>21</sup> Die Herausforderung bestand also darin, dem Zuschauer ein Produkt anzubieten, dessen Gesetzmäßigkeiten ihm so bekannt sind, dass er es aufgrund seiner bisherigen Erfahrungen konsumieren möchte und andererseits Neuartiges bietet, dass das Erlebnis von vorigen unterscheidet. Diese Widersprüche zu vereinen kann als das Grundbestreben des klassischen Hollywoods bezeichnet werden.

---

<sup>16</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 56

<sup>17</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 53

<sup>18</sup> Vgl. Bronfen, Elisabeth (Hrsg.); Grob, Norbert (Hrsg.): *Classical Hollywood*, Stuttgart 2013. S. 28; Bordwell, Staiger, Thompson. 1985. S. 28; Monaco. 2010. S. 16 f.

<sup>19</sup> Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson. 1985. S. 93 ff., sowie: Monaco. 2010. S. 16 f.

<sup>20</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 54

<sup>21</sup> Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson. 1985. S. 108 ff.

Eine erste Maßnahme zur inhaltlichen und stilistischen Standardisierung, obwohl nicht von den Studios ausgehend, war die Einführung des Production Codes um Zensurmaßnahmen seitens des Staates zu entgehen. Ein Wertungssystem, wie es heute üblich ist, gab es damals noch nicht, stattdessen verpflichteten sich alle Studios zur Einhaltung bestimmter moralischer Richtlinien, die von einem Komitee überwacht wurden. Doch der übergeordnete Sinn dieser Maßnahme bestand darin, Filme zu produzieren, die die ganze Bandbreite der Bevölkerung über alle Altersgruppen hinweg ansprechen konnten.<sup>22</sup>

"Classic Hollywood had made, distributed, and exhibited movies to appeal to a very broad American audience. Classic Hollywood regarded 'anyone from eight to eighty' as its audience. In the Classic Era, Hollywood largely tried to make movies that every generation admired simultaneously for their surface polish and professionalism. The Production Code that governed the content of Hollywood movies from the early 1930s onward was intended to make an outing to the movies reliably comfortable for grandparents, parents, and children alike."<sup>23</sup>

Eine weitere wichtige Maßnahme war die Einführung des Genresystems. Dies erlaubte es den Studios, für eine bestimmte Art von Film Konventionen festzulegen, innerhalb derer sie beim Zuschauer gleichzeitig eine Erwartungshaltung schürten und ihm trotzdem mit jedem Film etwas Neues bieten konnten.<sup>24</sup> Ein Western hat beispielsweise Schießereien, eine Romanze wird eher auf die Figuren fixiert sein und so weiter.

Innerhalb dieser Rahmenbedingungen manifestierten sich die wichtigsten Konventionen. Als Industrie war Hollywood natürlich seit jeher vor allem darauf aus, Profit zu machen.<sup>25</sup> Um eine möglichst breite Masse anzusprechen, durften die Filme auch niemanden herausfordern und mussten für möglichst viele verständlich sein. Der Film sollte wie eine reine Wiedergabe der Realität wirken und nichts sollte diese Illusion brechen. Erreicht wurde das durch eine streng kausale Handlung, in der jede Aktion durch ein Ursache-Wirkungs-Prinzip bedingt war, sowie geradlinige, zielstrebige Figuren, deren Handlungen und Entscheidungen für den Zuschauer

---

<sup>22</sup> Vgl. Monaco. 2010. S. 30 ff.

<sup>23</sup> Vgl. Monaco. 2010. S. 110

<sup>24</sup> Vgl. Monaco. 2010. S. 17; sowie: Bronfen, Grob. 2013. S. 22 ff.

<sup>25</sup> Vgl. Maltby. 2003. S. 14 f.

kausal nachvollziehbar waren.<sup>26</sup> Gleichfalls sollte die Narration unsichtbar sein. Unsichtbar, im Sinne einer lückenlosen Illusion der Realität.<sup>27</sup> Trotzdem konnte das Dargestellte nicht zu nah an der Realität sein, da es dem Zuschauer ein visuelles Spektakel, sowie emotionale und visuelle Attraktionen bieten musste, welche er in seinem alltäglichen Leben nicht erleben konnte.<sup>28</sup>

Das vielleicht wichtigste Merkmal des klassischen Hollywoods ist jedoch seine ideologische Ausrichtung. So sehen Bronfen und Grob in Hollywood den Inbegriff der amerikanischen Weltanschauung und Haltung, mit Eigenschaften wie Optimismus, Bestätigung des American Dream, dem Streben nach Glück und der Perfektionierung des Menschen.<sup>29</sup> Kritik am System sei selten gewesen und wenn, dann nur um aufzuzeigen, wo das Ideal gegebenenfalls noch nicht erreicht war. Und selbst dann sei die Kritik immer mit dem Optimismus belegt gewesen, dass das Ideal erreichbar war. Selbst bei komplizierten, oft unlösbaren, Fragen seien stets einfache Antworten suggeriert worden.<sup>30</sup> In einem Land, das von Einwanderern aus diversen Nationen geprägt ist, trug das klassische Hollywood stark zum nationalen Zusammenhalt bei, indem es nationale Mythen (besonders im Western) zelebrierte.<sup>31</sup>

Damit erklärt sich der Begriff der Traumfabrik, denn das klassische Hollywood war im wahrsten Sinne des Wortes eine Fabrik, die Träume herstellte. Während man sie sieht wirken sie echt, erst nach dem Aufwachen offenbaren sie ihre Künstlichkeit.

---

<sup>26</sup> Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson. 1985. S. 12 ff.

<sup>27</sup> Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson. 1985. S. 12 ff.

<sup>28</sup> Vgl. Maltby. 2003. S. 12 ff.

<sup>29</sup> Vgl. Bronfen, Grob. 2013. S. 14 ff.

<sup>30</sup> Vgl. Bronfen, Grob. 2013. S. 20 f.

<sup>31</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 231

### 3 New Hollywood: Ein Überblick

Auf den ersten Blick erscheint New Hollywood wie das direkte Gegenteil des klassischen Hollywoods. Nur eines ist konstant geblieben: das Streben der Studios nach Profit. Und gerade der war spätestens in den 60er Jahren gefährdet, weswegen sich die Studios an junge Regisseure wandten, die mit außergewöhnlichen Freiheiten versuchten, ein alternatives Hollywood nach dem Vorbild des europäischen Kunstkinos zu gestalten. Soweit zumindest das Ideal. Bei allen Ausführungen, die nun folgen sollen, darf man eines nicht vergessen: Hollywood blieb auch in dieser Zeit eine Industrie, die darauf angewiesen war, Profit zu machen. Nur für eine kurze Zeit machte dieses Bestreben Raum für ein persönliches und anspruchsvolles Kino – eine Zäsur im Kino Hollywoods. Über Ausmaß und Zeitspanne ist sich die Wissenschaft uneinig, doch herrscht ein weitgehender Konsens darin, dass diese Zäsur in irgendeiner Form in diesem Zeitraum stattfand.<sup>32</sup>

Ermöglicht wurde das New Hollywood durch den schleichenden Niedergang des alten Studiosystems. Drei wesentliche Faktoren trugen zu diesem Niedergang bei: das sogenannte Paramount-Urteil (1947), das Aufkommen des Fernsehens und die Auswanderung der mittelständischen Bevölkerung in die Vorstädte (beides im Zuge des Wirtschaftsaufschwungs nach dem Zweiten Weltkrieg).<sup>33</sup> Das Paramount-Urteil war der erste Schlag gegen die Grundfesten Hollywoods, indem es die Studios – wegen Verdacht auf monopolistische Praktiken – zwang, sich von ihren Kinos zu trennen. Durch dieses System hatten die großen Studios bisher erfolgreich kleinere Konkurrenten blockieren können.<sup>34</sup> Auf einmal war der Absatzmarkt für ihre Filme nicht mehr gegeben und so wurde das Geschäft risikoreicher als es ohnehin schon war.<sup>35</sup> Als wäre das noch nicht genug gewesen, begann das neu aufkommende Fernsehen dem Kino zusätzlich das Publikum zu rauben. Mit dem Wegzug der

---

<sup>32</sup> Vgl. hierzu die Ansichten von: Cook. 2000. S. 1/ S. 6; Bernardoni, James. *The New Hollywood*, Jefferson 1991. S. 1 ff.; und für eine ausführliche Darstellung: Lehmann, Hauke: *Affektpoetiken des New Hollywood: Suspense, Paranoia und Melancholie*, Berlin/Boston 2017

<sup>33</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 20 ff.

<sup>34</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 144; 223 f.

<sup>35</sup> Vgl. Holtz, Martin: *American Cinema in Transition: The Western in New Hollywood and Hollywood Now*, Frankfurt am Main 2011. S. 64

Menschen in die Vorstädte wurde das Fernsehen zur bequemeren Alternative zum weit entfernten Innenstadt kino. Außerdem hatte das Kino mit einem stetig wachsenden Freizeitmarkt zu kämpfen.<sup>36</sup> Es war nun – zum ersten Mal – keine Gewohnheit mehr.<sup>37</sup>

Die großen Studios reagierten auf die sinkenden Zuschauerzahlen mit einer neuen Strategie: Sie begannen zähneknirschend mit dem Fernsehen zu kooperieren, indem sie ihm einerseits ihre Studioinfrastruktur zur Verfügung stellten und andererseits ihre umfangreichen Filmbestände lizensierten.<sup>38</sup> Gleichzeitig wurde die allgemeine Produktion zurückgefahren und man konzentrierte sich auf einige wenige, dafür umso teurere und aufwändigere Monumentalfilme. Die Logik dahinter war, dass die Zuschauer seltener ins Kino gingen und sich nur noch besondere Event-Filme anschauen würden, die mit ihrer Opulenz und ihrem Spektakel in der Lage sein mussten, das Fernsehen zu überbieten. Von diesen Filmen erhoffte man sich, dass sie genug Zuschauer in die Kinos locken konnten um die hohen Produktionskosten wieder einzuspielen.<sup>39</sup>

Während diese Strategie zunächst zu einer Genesung führte, übersahen die Studios lange Zeit eine zunehmende Fragmentierung ihres Publikums. Im Zuge des Babybooms wurde dieses jünger und filmgebildeter, während die Studios nach wie vor versuchten, Massenware nach dem alten Schema zu machen, das für jede Altersgruppe geeignet sein sollte.<sup>40</sup> Doch die alten Genres und Konventionen waren in den Augen des jugendlichen Publikums bereits so abgenutzt (verstärkt durch die ständige Wiederholung im Fernsehen), dass dieses Publikum sich mehr und mehr von den großen Hollywoodproduktionen abwand.<sup>41</sup>

Mit der Verlagerung der Produktion hin zu teuren Monumentalfilmen hatten die Studios die billigen B-Filme aufgegeben – eine Lücke, die vom neuen Exploitation-Kino

---

<sup>36</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 24 f.

<sup>37</sup> Vgl. Schwenger, Birgit: *Strategien des Ereigniskinos. „Star Wars“ als neues Erfolgsrezept Hollywoods*, Bochum 1997. S. 13

<sup>38</sup> Vgl. Monaco. 2010. S.141 f.; Dammann. 2007. S. 24

<sup>39</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 22 ff.; Holtz. 2011. S. 76 f.

<sup>40</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 34 f.; 67 ff.; Block, Wilson. 2010. S. 420

<sup>41</sup> Vgl. Cook. 2000. S. 172 f./ 284

gefüllt wurde.<sup>42</sup> Der bekannteste Vertreter davon war Roger Corman mit seinen Filmen für American International Pictures (AIP). Diese griffen gezielt Themen des Zeitgeistes auf und verpackten sie in meist billigem, jedoch oft unkonventionellem und anrühigem Spektakel – und erreichten damit die Jugend, die versuchte, sich vom Mainstream der gehobenen Mittelschicht ihrer Eltern abzugrenzen.<sup>43</sup> Gleichzeitig wurden ausländische Filme zunehmend in amerikanischen Kinos gezeigt und begeisterten dort ein meist ebenso junges und filmgebildetes Publikum, indem sie mit einer neuartigen Filmsprache die Konventionen des alten Hollywoods auflösten.<sup>44</sup> Am wichtigsten war hier die französische Nouvelle Vague mit Filmen von beispielsweise Jean-Luc Godard oder Francois Truffaut. Zudem unterwanderten diese ausländischen Filme die Autorität des Production-Codes, da sie außerhalb seines Geltungsbereiches gemacht wurden, was schließlich – zusammen mit anderen Faktoren – zu seiner Abschaffung und Ersetzung durch ein Wertungssystem führte. Dies erlaubte bisher unerhört offene Sexualität und Gewalt im Kino – und eine Ausdrucksmöglichkeit für die rebellischen Bestrebungen der Jugend, sich gegen die bestehenden Verhältnisse aufzulehnen.<sup>45</sup>

Angesichts dieser Konkurrenz entwickelten sich die teuren Monumentalfilme zu Desastern. Der Todesstoß war kurioserweise der enorme Erfolg des Musicals *The Sound of Music* (1965), denn er war es, der die großen Studios zu ebenso teuren Nachahmungen veranlasste, die fast alle an der Kinokasse versagten.<sup>46</sup> Angesichts dieser enormen Verluste wurden die nun nahezu bankrotten Studios attraktiv für feindliche Übernahmen. Fast alle wurden Teil großer Konglomerate, deren Hauptgeschäft meist nichts mit Film zu tun hatte.<sup>47</sup> Was während des Zerfalls des Studiosystems bereits begonnen hatte, wurde nun zu Ende geführt: die endgültige Auflösung der zentralistischen Studioproduktion. Die meisten festangestellten Mitarbeiter wurden entlassen, Studioanlagen verkauft und studioeigene Abteilungen

---

<sup>42</sup> Vgl. Holtz. 2011. S. 66

<sup>43</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 424; Dammann. 2007. S. 28

<sup>44</sup> Vgl. Monaco. 2010. S. 169

<sup>45</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 419; 423

<sup>46</sup> Vgl. Holtz. 2011. S. 64

<sup>47</sup> Vgl. Cook. 2000. S. 301 ff.

geschlossen. Mitarbeiter wurden nur noch projektweise als Freiberufler angestellt. Die großen Studios agierten vermehrt nur noch als Geldgeber und Verleiher, während die Filmprojekte als sogenannte, von externen Agenten geschnürte, „Packages“ an die Studios verkauft wurden.<sup>48</sup> Damit war nicht nur das alte Studiosystem ausgehöhlt, auch sein Erfolgsrezept der Stars, der Genres, der Opulenz und der Massenunterhaltung schien am Ende.

Obwohl nicht von allen positiv aufgenommen (unter anderem von Lucas, wie später gezeigt wird), sorgte dieser Schritt zunächst für eine Stabilisierung, da die Studios nun durch die Diversifizierung finanziell abgesichert waren.<sup>49</sup> Der wirkliche Vorteil war jedoch der Austausch der Führungsebene mit neuen Managern, die meist von Filmen wenig Ahnung hatten und sich daher erst einmal unsicher waren, was für Filme produziert werden sollten.<sup>50</sup> Das Ziel war einmal mehr Profit zu machen. Nachdem die teuren Monumentalfilme offenkundig gescheitert waren, genehmigten die Studios nur noch kleinere Budgets, waren jedoch gleichzeitig eher bereit, Risiken einzugehen. Und genau dieser Umstand führte schließlich dazu, dass – zumindest für eine kurze Zeit – jungen Filmemachern große Freiheiten zugestanden wurden. Man erhoffte sich von ihnen, dass sie wegen ihrer Jugend in der Lage sein würden, ein ebenso junges Publikum anzusprechen.<sup>51</sup> Diese Regisseure hatten ihre ersten Erfahrungen meist nicht bei den großen Studios, sondern an Filmhochschulen und nicht selten unter den Fittichen von Roger Corman mit Exploitation-Filmen gemacht.<sup>52</sup> Es überrascht daher nicht, dass diese Methoden auch ins Kino des New Hollywood übernommen wurden.

Die Formel ging anfangs auf. Der Beginn des New Hollywood wird meist mit der Veröffentlichung von *Bonnie and Clyde* (1967) datiert. Diesem Film gelang es, durch eine Annäherung an die Themen der Gegenkultur, sowie neue und radikale filmsprachliche Mittel, vor allem aber durch seine Darstellung der Verbrecher als junge,

---

<sup>48</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 507 f.; Cook. 2000. S. 1 ff.; Monaco. 2010. S. 141 f.

<sup>49</sup> Vgl. Monaco. 2010. S. 195 f.; Holtz. 2011. S. 64 f.

<sup>50</sup> Vgl. Monaco. 2010. S. 196

<sup>51</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 512; sowie: Dammann, 2007. S. 35 ff.

<sup>52</sup> Vgl. Holtz. 2011. S. 72



naive Außenseiter auf der Suche nach Freiheit, das junge Publikum für sich zu gewinnen.<sup>53</sup> Der vielleicht ausschlaggebendste Film war jedoch *Easy Rider* (1969). Diesen Erfolg zu wiederholen wurde Ziel jedes Studios.<sup>54</sup> Trotz außergewöhnlicher Freiheiten blieb ein weiterer vergleichbarer Erfolg jedoch aus, und so wandten sich die Studios langsam aber sicher mit Filmen wie *The Godfather* (1972) und vor allem Katastrophenfilmen wie *Airport* (1970) oder *The Poseidon Adventure* (1972) wieder dem klassischeren Blockbuster zu.<sup>55</sup>

Da diese Arbeit der Datierung nach Lars Dammann folgt, muss sie auch seine Teilung in zwei Phasen beachten: Der ersten Phase von 1967 bis 1972 und der zweiten Phase von 1972 bis 1976.<sup>56</sup> In der ersten versuchte man größtenteils unabhängig von den Studios Filme nach europäischen Vorbild zu machen, in der zweiten „das Hollywoodkino innerhalb des Systems über den Genrefilm zu erneuern.“<sup>57</sup> Eine entscheidende Veränderung war das Versagen der Gegenkultur angesichts des harten Vorgehens von Präsident Richard Nixon. Der - von Anfang an relativ ziellose - Protest lief ins Leere, auch weil die Mitglieder der Gegenkultur zunehmend in die Berufstätigkeit übergingen. Angesichts unerreichter Träume breitete sich Resignation aus. Der Vietnamkrieg dauerte noch immer an. Nach den turbulenten Jahren war der Wunsch in der Bevölkerung nach einer Rückkehr zur alten Ordnung groß. Doch die Regierung Nixon unterwanderte das so dringend benötigte Vertrauen mit der, als Watergate-Skandal bekannt gewordenen, versuchten Abhörung des demokratischen Wahlkampfteams, der schließlich zu Nixons Rücktritt führte. Nicht nur war ein hohes Maß an Vertrauen verloren gegangen, dadurch, dass Nixon straffrei davonkam gesellte sich zur Enttäuschung durch das Versagen der Gegenkultur nun ein breites Gefühl der Machtlosigkeit des Einzelnen gegenüber Unrecht und Korruption.<sup>58</sup> Beides sollte sich auch in den Filmen des New Hollywood wiederfinden.

---

<sup>53</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 61 ff.

<sup>54</sup> Vgl. Cook. 2000. S. 162 ff.

<sup>55</sup> Vgl. Cook. 2000. S. 30 ff.; Dammann. 2007. S. 169 ff.

<sup>56</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 38

<sup>57</sup> Dammann. 2007. S. 38

<sup>58</sup> Vgl. Holtz. 2011. S. 61 ff.

Eine einheitliche Definition für New Hollywood als Ganzes zu finden ist nahezu nicht möglich. Wenn es jedoch ein durchgehendes Merkmal gab, dann die kreative Freiheit des Regisseurs und der Wille dieser Regisseure (jeder auf seine Art) mit den Konventionen des klassischen Hollywoods zu brechen.<sup>59</sup> Gefördert wurde dies durch das Aufkommen der sogenannten *Auteur Theorie*, welche den Regisseur als zentrale kreative Instanz eines Films, ähnlich einem Romanautor, ansieht. So prägten nun auf einmal nicht mehr die Studiomogule (die es in der Form nicht mehr gab) den Charakter der Filme, sondern der einzelne Regisseur selbst, der jetzt nicht mehr bei einem Studio fest angestellt war. Diese kreative Freiheit wurde denn auch als Marketinginstrument verwendet.<sup>60</sup> Zum Starsystem – das als eines der wenigen Dinge aus dem klassischen Hollywood zumindest in Teilen überlebt hatte – gesellte sich nun der Regisseur als neuer Star-Typus hinzu. Beispiele sind hier Robert Altman (*M.A.S.H.* (1970)), Dennis Hopper (*Easy Rider* (1969)), Francis Ford Coppola (*The Conversation* (1974)) und Martin Scorsese (*Taxi Driver* (1975)).<sup>61</sup>

Deren Bruch mit dem klassischen Hollywoodstil äußerte sich auf verschiedene Weise. Nicht alle Merkmale kommen in allen Filmen vor. Am weitesten verbreitet sind jedoch folgende: Der technischen Perfektion und Künstlichkeit der Studiokulissen des klassischen Hollywoods wurde technische Unsauberkeit entgegengesetzt. Die Filme sollten dreckiger, realistischer, näher am wirklichen Leben aussehen und so zog man Aufnahmen an realen Motiven den künstlichen Studiokulissen vor.<sup>62</sup> Weitere Mittel die eingesetzt wurden waren Kamerafahrten, Schwenks und Zooms (manchmal abrupt), Doppelbelichtungen, grobkörniges Filmmaterial und ein bisweilen dokumentarischer Stil.<sup>63</sup>

Hatten sich die filmsprachlichen Mittel im klassischen Hollywood stets im Hintergrund gehalten und sich der Kausalität der Handlung untergeordnet, traten diese

---

<sup>59</sup> Vgl. Rodenberg, Hans-Peter: *Der Traum von der neuen Gesellschaft: Easy Rider (1969)* in: Faulstich, Werner (Hg.); Korte, Helmut (Hg.): *Fischer Filmgeschichte. Zwischen Tradition und Neuorientierung*, Frankfurt am Main 1992. S. 181 f.; Dammann. 2007. S. 337

<sup>60</sup> Vgl. Holtz. 2011. S. 69 ff.

<sup>61</sup> Vgl. Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2011. S. 486

<sup>62</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 512; Dammann. 2007. S. 330 ff.

<sup>63</sup> Vgl. Koebner. 2011. S. 133; 136

jetzt manchmal offen in den Vordergrund. Einerseits wurde dabei mehr oder minder direkt auf die Anwesenheit eines Erzählers hingewiesen (vgl. Auteur-Theorie), andererseits wurde dem Zuschauer bewusst gemacht, dass er einen künstlichen Film sieht und zum Nachdenken über das Medium selbst eingeladen. Beliebte Stilmittel waren Location-Aufnahmen, Jump-Cuts und Schauspieler, die vor laufender Kamera in ihre Rollen und wieder hinausschlüpften um die Natur des Schauspiels zu betonen.<sup>64</sup> Manchmal wurden solche Stilmittel, wie zum Beispiel die Jump-Cuts, aber auch nur verwendet um für Spektakel zu sorgen und den Zuschauer stärker zu emotionalisieren.<sup>65</sup>

Dem grundsätzlichen Optimismus wich eine pessimistische Grundhaltung.<sup>66</sup> Anders als die Filme des klassischen Hollywoods, die allzu kontroverse Themen nach Möglichkeit vermieden hatten, um nicht einen Teil ihrer Zuschauerschaft zu vergraulen, bemühten sich die Regisseure nun um ein deutlich mutigeres und gesellschaftskritisches Kino<sup>67</sup>. Die Zeit dafür war durchaus gekommen. Das Versagen der USA in Vietnam und die als sinnlos wahrgenommene Brutalität des Krieges sowie die zunehmende Spaltung der Bevölkerung zwang die Amerikaner die eigenen Mythen, die bisher von den Filmen Hollywoods zelebriert worden waren, zu hinterfragen. Der amerikanische Frontiermythos wurde plötzlich als ungerechter Imperialismus wahrgenommen.<sup>68</sup> Das alte Genresystem, das diese Mythen transportiert hatte, hatte sich auch durch seine ständige Wiederholung abgenutzt. So blieb für die Mythen, zusammen mit den dazugehörigen Genres, lediglich die Dekonstruktion und Parodie übrig.<sup>69</sup> In der ersten Phase war der Pessimismus noch zu einem gewissen Grad mit einer Aufbruchsstimmung und dem Willen zu Veränderung (maßgeblich durch die Gegenkultur) gekoppelt. Angesichts des Versagens der Gegenkultur und des

---

<sup>64</sup> Vgl. Kolker, Robert: *Allein im Licht*, München/Zürich 2001. 28 f.; Holtz. 2011. S. 71

<sup>65</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 343

<sup>66</sup> Vgl. Elsaesser, Thomas: *The persistence of Hollywood*, New York 2012. S. 226 f.

<sup>67</sup> Vgl. Koebner. 2011. S. 476

<sup>68</sup> Vgl. Holtz. 2011. S. 61

<sup>69</sup> Vgl. Cook. 2000. S. 283 ff.

Watergate-Skandals wich die Aufbruchstimmung später Resignation und Frustration.<sup>70</sup>

In diesem Klima schienen die schillernden Helden des klassischen Hollywoods ebenso am Ende. Sie wurden ersetzt durch Antihelden, erfüllt von fehlgeleiteter, zielloser Aggression und unfähig oder nicht willens, sich in die Gesellschaft zu integrieren. Getreu des alles dominierenden Pessimismus erreichten sie ihre Ziele – wenn sie denn welche hatten – am Ende nicht.<sup>71</sup> Der andere Typus des Antihelden repräsentierte, als zwar rechtschaffender, aber hoffnungslos überforderter, Bürger, für gewöhnlich die Ohnmacht des einzelnen gegenüber Machenschaften der Reichen und Mächtigen in einer immer komplizierter und unübersichtlicher werdenden Welt, die der Einzelne selbst nicht mehr durchschauen kann. Oft war diese Figur, in Anlehnung an den Film Noir der 40er Jahre, ein Privatdetektiv, der – unfähig oder hoffnungslos überfordert – nicht in der Lage ist, den jeweiligen Fall aufzuklären, bevor es zu spät ist (Wie J.J. Gittes in *Chinatown* (1974)).<sup>72</sup> Ihnen allen gemeinsam ist das Scheitern am Ende des Films. Oft endet der Film mit ihrem Tod, oder das Ende bleibt offen.<sup>73</sup> Das traditionelle Happy End war jedenfalls die Ausnahme geworden. Die einfachen Antworten und imaginären Lösungen, die das klassische Hollywood auf noch so komplizierte Fragen geliefert hatte, blieben aus.

Das New Hollywood verlagerte auch seinen Fokus vom Plot hin zu den Figuren und deren Innenleben.<sup>74</sup> So spiegelte sich die Ziellosigkeit der Figuren in einer inkohärenten und ziellosen Handlung wider – eine bewusste Antithese zum klassischen Hollywood, in dem die Kausalität der Handlung an oberster Stelle gestanden hatte. Der Zuschauer sollte herausgefordert und verwirrt werden. Genauso, wie der Mensch sich in der realen Welt nicht mehr zurechtfinden konnte, so sollten die allzu

---

<sup>70</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 141 ff.; Holtz. 2011. S. 62 f.

<sup>71</sup> Vgl. Holtz. 2011. S. 74 f.

<sup>72</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 238 ff.; Cook. 2000. S. 188 ff.

<sup>73</sup> Vgl. Vgl. Koebner. 2011. S. 484

<sup>74</sup> Vgl. Holtz. 2011. S. 74; Elsaesser. 2012. S. 226

einfachen Antworten auch im Film ausbleiben. Der allwissende Erzähler wich dem subjektiven Innenleben der Figuren.<sup>75</sup>

Ein Element des klassischen Hollywoods ist jedoch geblieben: die Lust am Spektakel. Nur äußerte sich diese nun auf andere Weise. Hatte man früher noch über üppige Kulissen, Ausstattung und grandiose Farbaufnahmen gestaunt, gab man sich jetzt einem erhöhten Tempo durch einen ungewöhnlichen und schnelleren Schnittstil, vor allem aber einer deutlich grafischeren Darstellung von Sex und Gewalt hin.<sup>76</sup> In Zeiten der Krise dominierten seit jeher Filme mit einem hohen Gewaltanteil aufgrund ihrer Ventilfunktion und New Hollywood war keine Ausnahme.<sup>77</sup> Mit dem Wegfall des Production-Codes konnten die Filme jedoch brutaler werden denn je. Ein Vorreiter war hier *Bonnie and Clyde* von Arthur Penn.

Vom klassischen Hollywood sind also primär nur drei Dinge geblieben: Die Stars, das Spektakel und die alles entscheidende Notwendigkeit, Profit zu machen. Bei aller Eigenwilligkeit darf jedoch nicht vergessen werden, dass hinter allen Filmen immer noch die großen Studios standen. Und die ließen ein wagemutiges und anspruchsvolles Kino nur so lange zu, wie sie damit auch Geld einnehmen konnten.<sup>78</sup> Ein, mit der französischen Nouvelle Vague vergleichbares, Kunstkino war also unter diesen Umständen auf lange Sicht gar nicht möglich. Wie der Name „New Hollywood“ andeutet, geschah diese Zäsur also, aller Eigenwilligkeit zum Trotz, noch immer innerhalb Hollywoods:

"[...] the first half of the 1970s flowered with quirky, original movies, often with new levels of sex and violence, that looked as though they were made by independents but were in reality firmly rooted in the studios."<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> Vgl. Holtz. 2011. S. 75

<sup>76</sup> Vgl. Monaco. 2010. S. 182; sowie: Dammann. 2007. S. 274 ff.; und: Block, Wilson. 2010. S. 512

<sup>77</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 274 ff.

<sup>78</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 168

<sup>79</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 512

## 4 Einordnung von *Star Wars* zwischen klassischem und neuem Hollywood

Doch wo steht *Star Wars* in diesem Gefüge? Nachdem nun die einzelnen Epochen erläutert wurden, soll *Star Wars* jetzt inhaltlich, stilistisch und produktionstechnisch eingeordnet werden. Dazu wird der Film im Folgenden unter verschiedenen Gesichtspunkten sowohl mit dem klassischen, als auch mit dem New Hollywood verglichen.

### 4.1 *Star Wars* als Film

Zunächst jedoch ein kurzer Überblick über Inhalt und Produktionsgeschichte des Films:

Die Handlung gleicht in vielerlei Hinsicht einem klassischen Märchen: Luke Skywalker lebt auf der Farm seines Onkels auf dem Wüstenplaneten Tatooine, möchte diese aber am liebsten verlassen, um eine Akademie besuchen. Sein Onkel lehnt das jedoch ab und versucht ihn zurückzuhalten. Seine Anstrengungen werden zunichte gemacht, als Luke in dem kürzlich gekauften Droiden R2-D2 einen Hilferuf der Prinzessin Leia Organa – einer Führungskraft in der Rebellion gegen das übermächtige, böse Imperium – entdeckt. Dieser führt Luke zu Ben Kenobi, einem weisen alten Jedi-Ritter, von dem Luke erfährt, dass auch er die geheimnisvolle Macht – die Quelle der magischen Kraft eines Jedi – nutzen kann. Gemeinsam mit Kenobi, dem Schmuggler Han Solo und seinem Kopiloten Chewbacca, sowie den Droiden C-3PO und R2-D2, macht sich Luke auf, um die Prinzessin zu retten und die furchteinflößende Kampfstation des Imperiums – den Todesstern – zu zerstören.

Der Film wurde von George Lucas geschrieben, da er ein Weltraummärchen im Stil alter Abenteuer-Serials wie *Flash Gordon* machen wollte, für letzteres jedoch nicht die Rechte bekommen konnte. Einen Geldgeber für den Film zu finden erwies sich ebenfalls als schwierig. Lucas verhandelte mit mehreren Studios, bevor er bei Alan Ladd Jr. und Twentieth Century Fox fündig wurde. Doch auch Ladd konnte nur nach einer Vorführung von *American Graffiti* (1973) überzeugt werden, da er – wie viele andere – mit dem kryptischen Drehbuch zu *Star Wars* nicht viel anfangen konnte und seine Zustimmung alleine auf seinem Vertrauen zu Lucas als Regisseur fußte.

Die Probleme waren damit jedoch nicht beendet. Die Außenaufnahmen von Tatooine und des Dschungelplaneten Yavin IV wurden jeweils in Tunesien (teilweise auch in den USA) und Guatemala durchgeführt, während die Innenaufnahmen in Studios in London gedreht wurden. Widrige Wetterverhältnisse und eine starrsinnige britische Crew machten Lucas – der bis dahin kleine Low-Budget-Filme gewöhnt war – schwer zu schaffen. Das sehr niedrig angesetzte Budget half auch nicht und wurde überzogen. Besonders die neu gegründete Firma für die Visuellen Effekte, Industrial Light and Magic, verbrauchte große Mengen des Budgets um überhaupt die Technik zu entwickeln, mit der sie die aufwändigen Aufnahmen bewerkstelligen wollte.

Mehrfach stand der Film kurz vor dem Aus und ohne Ladd, der sich immer wieder für den Film einsetzte, wäre *Star Wars* vom Führungsstab des Studios wahrscheinlich abgesetzt worden.

Lucas, der bis zu seiner Arbeit an *Star Wars Episode I: The Phantom Menace* (1999) nicht mehr Regie bei einem Kinofilm führen sollte, war mit dem Resultat alles andere als glücklich. Nichts desto weniger wurde der Film ein enormer Erfolg beim Publikum, wenn auch nicht bei allen Kritikern.<sup>80</sup>

## 4.2 Produktionstechnische Aspekte

### 4.2.1 Ursprünge des Regisseurs George Lucas

In Kapitel drei wurde dargelegt, dass das vermutlich ausschlaggebendste Merkmal des New Hollywoods die Persönlichkeit und der Einfluss der Regisseure war. Daher macht es Sinn, im nächsten Abschnitt zunächst die Ursprünge von George Lucas zu betrachten, um dann in einem nächsten Schritt zu untersuchen, wie viel kreative Freiheit er bei *Star Wars* genossen und wie seine Persönlichkeit den Film beeinflusst hat.

Lars Dammann teilt die Regisseure des New Hollywood in drei Kategorien ein: die erste sei die ältere Generation, die alleine aufgrund ihres Eigenwillens nie zuvor in Hollywood hatte Fuß fassen können, wie Arthur Penn, Stanley Kubrick, Sam

---

<sup>80</sup> Für eine ausführliche Darstellung des Produktionsprozesses sei auf J.W. Rinzler. *The Complete Making of Star Wars. The definitive story behind the original film*, New York 2007, verwiesen.

Peckinpah oder Robert Altman. Die zweite sei die sogenannte „Film School Generation“, die ihre Ausbildung zum ersten Mal nicht innerhalb des Studiosystems, sondern an einer Universität oder Filmhochschule absolviert hatten. Dazu zählten Francis Ford Coppola und Martin Scorsese. Viele von ihnen arbeiteten anfangs bei Roger Corman und der AIP. Die dritte habe eine Art Mittelweg beschritten, mit Leuten wie Mike Nichols und William Friedkin.<sup>81</sup>

George Lucas kann der Gruppe der Filmstudenten zugeordnet werden. So studierte er Film an der University of Southern California (USC), zusammen mit vielen anderen Studenten, die den amerikanischen Film in den 70ern prägen sollten.<sup>82</sup> Obwohl die Universität in Los Angeles liegt, sollte Lucas, abgesehen von einer Stippvisite beim Dreh zu *MacKenna's Gold* (1969) und einem Praktikum bei Warner Bros., während des Studiums kaum mit dem klassischen Hollywood der Studios in Kontakt kommen.<sup>83</sup> Über seine Erfahrungen bei Warner schreibt Pollock:

„Visiting the animation department, Lucas found a lone executive sitting behind a huge desk, waiting for the phone to ring. Old Hollywood was dead. It seemed only natural for Lucas to gravitate toward the new Hollywood, in the person of Coppola, the only man on the lot with a beard, a film school degree, and a birth certificate less than fifty years old.“<sup>84</sup>

Zu dieser Zeit wurden Film als Kunst und die akademische Filmwissenschaft zunehmend ernst genommen und gelehrt.<sup>85</sup> Die Studenten erhielten dadurch ein viel fundierteres Wissen über die Filmgeschichte und Filmtheorie, als die jungen Regieassistenten des klassischen Hollywoods, die als Ausbildung lediglich den älteren Regisseuren über die Schulter geblickt und deren Stil kopiert hatten, bis sie eventuell zu einem eigenen fanden.<sup>86</sup> Auch mit ausländischen Filmen wie denen der Nouvelle Vague oder von Akira Kurosawa wurden die Studenten vertraut gemacht, und damit auch mit der gerade aufkommenden Auteur Theorie – alles Merkmale, die auch auf Lucas' Ausbildung zutreffen. Als Vorbilder für Lucas nennt Pollock

---

<sup>81</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 40 ff.

<sup>82</sup> Vgl. Pollock, Dale. *Skywalking. The Life and Films of George Lucas*. 2. Auflage, New York 1999 S. 48

<sup>83</sup> Vgl. Pollock. 1999. S. 69, 74

<sup>84</sup> Pollock. 1999. S. 74

<sup>85</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 420

<sup>86</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 41



Jean-Luc Godard, Stanley Kubrick, Orson Welles, Richard Lester und besonders Akira Kurosawa.<sup>87</sup> Lucas' tendierte denn auch in seinen frühen Studentenfilmen eher zu einem Stil, der mit dem klassischen Hollywood-Stil wenig zu tun hatte:

“Lucas's personal tastes tended toward more abstract storytelling, in the style of Jean-Luc Godard and other directors of the French nouvelle vague. Their filmmaking style, a big influence on Lucas's student shorts, was known as cinema verité, and it forsook much of what Hollywood had created in favor of a more emotional cinematic language.”<sup>88</sup>

Ein weiteres Merkmal, das die Regisseure des New Hollywood verband war eine Ablehnung des Studiosystems, oder zumindest der Restriktionen, die es mit sich brachte.<sup>89</sup> Besonders in der Aufbruchsstimmung der ersten Phase versuchten viele, eigene Produktionsfirmen zu gründen, um weitgehende Unabhängigkeit zu den Studios herzustellen.<sup>90</sup> George Lucas war hier keine Ausnahme. Wie kaum ein anderer lehnte er die Strukturen der großen Hollywoodstudios ab und zog es vor, Filme in der Gegend um San Francisco zu machen. So gründete er mit Francis Ford Coppola die Firma American Zoetrope, mit der er seinen ersten Kinofilm *THX 1138* (1971) drehte. Gerade dieser Film ist in vielerlei Hinsicht eine Folge des Erfolgs von *Easy Rider*, denn Warner Bros. unterstützte die Firma nur in der Hoffnung, dass die Ansammlung junger Filmemacher in der Lage sein würde, einen ähnlichen Erfolg zu landen.<sup>91</sup> Das langfristige Ziel war jedoch die Gründung eines eigenen unabhängigen Studios abseits von Hollywood. *THX* ist denn auch ein äußerst ungewöhnlicher und experimenteller Film, der nicht nur mit vielen Konventionen des klassischen Hollywoods bricht, sondern auch mit einem ausgesprochen pessimistischen Gestus Kritik an der amerikanischen Gesellschaft übt:

„*THX 1138* is as political as any American movie released by a major studio in the late 1960s. Lucas portrays a repressive government that sedates its citizens, manufactures its future generations in the laboratory, and relegates minorities to the status of nonhumans.”<sup>92</sup>

---

<sup>87</sup> Vgl. Pollock. 1999. S. 46

<sup>88</sup> Rinzler. 2007. S. 16

<sup>89</sup> Vgl. Holtz. 2011. S. 73

<sup>90</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 83 ff.

<sup>91</sup> Vgl. Taylor, Chris. *Wie Star Wars das Universum eroberte*, München 2015. S. 162 f.

<sup>92</sup> Pollock. 1999. S. 94

Oder kurz gesagt: er ist ein relativ typischer New Hollywood Film. Wie viele andere Filme, bei denen sich junge Regisseure die Hoffnung der Studios auf einen zweiten *Easy Rider* zunutze gemacht hatten, um eigenwillige und gesellschaftskritische Filme zu machen, war auch *THX* ein finanzieller Misserfolg.<sup>93</sup>

Obwohl nie explizit bestätigt, scheint Lucas Abneigung jedoch vor allem dem neuen Hollywood mit seinen von Konglomeraten geführten Studios zu gelten. „Lucas has always prided himself on making films outside of Hollywood, where people make movies, not deals.“<sup>94</sup> Dieser Satz scheint ein Verweis auf die Agenten zu sein, die primär die „Packages“ für Filme schnürten und an die Studios als Finanziere vermittelten, während deren Führungspersonal vom Film wenig Ahnung hatte.

Obwohl also eine gewisse Nostalgie für das klassische Hollywood bemerkbar ist, ist Lucas Werdegang sehr typisch für einen Regisseur des New Hollywood.

#### **4.2.2 Auteur Theorie und kreative Freiheit**

Lucas war durch sein Filmstudium also durchaus mit dem Konzept der Auteur Theorie vertraut. Doch wie sieht es mit ihrer Umsetzung und Lucas kreativer Freiheit in der Inszenierung von *Star Wars* aus?

Nach Bordwell waren die Ideale dieser Theorie für das klassische Hollywood nicht relevant – was nicht heißen sollte, dass einzelne Filme nicht durch die persönlichen Vorlieben ihrer Regisseure gefärbt sein konnten. Doch einmal mehr unterlagen die persönlichen Ausdrucksmöglichkeiten des Regisseurs dem obersten Gebot der Kausalität und so seien die „Autoren“ der Filme eher selten als Markenname verwendet worden.<sup>95</sup> Mehr noch: Meist waren sie wie alle anderen Mitarbeiter Festangestellte des Studios und hatten damit unter Umständen wenig Einfluss auf die Filme, die sie machen durften. *The Wizard of Oz* (1939) hatte beispielsweise fünf

---

<sup>93</sup> Vgl. Pollock. 1999. S. 97

<sup>94</sup> Vgl. Pollock. 1999. S. 5

<sup>95</sup> Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson. 1985 S. 78 ff.

verschiedene Regisseure, die alle mehr oder weniger zum Film beitrugen.<sup>96</sup> Die Handschrift eines einzelnen Künstlers ist hier kaum noch zu erkennen.

Eben jene Handschrift rückte im New Hollywood endgültig in den Mittelpunkt, nachdem sich einzelne Regisseure wie Hitchcock in den Jahren zuvor bereits ähnliche Freiheiten erarbeitet hatten.<sup>97</sup> Mit dem Niedergang des klassischen Studiosystems war auch die zentralistische Produktion innerhalb der Studios größtenteils abgeschafft worden. Während es immer noch klassische Produzentenfilme gab, wurden die meisten Filme nun von Unabhängigen Produktionsfirmen mit dem Kapital der Studios produziert.<sup>98</sup> Zwar lässt sich die Auteur Theorie im engsten Sinne in keinem Werk des New Hollywoods nachweisen (nicht zuletzt weil jedes Filmprojekt nur in Zusammenarbeit mehrerer Kreativer entsteht), doch ist es ein Ideal, dem vor allem Vertreter des europäischen Kunstkinos entgegenstrebten – gefolgt von den Regisseuren des „New Hollywood“.<sup>99</sup> Und so gelang es vielen Regisseuren dieser Epoche ihre persönlichen Charakteristika in ihre Filme einzubringen. So auch bei *Star Wars*. Hier ist Lucas nicht nur Autor und Regisseur, sondern auch Initiator, ausführender Produzent und sogar in begrenztem Maße Cutter.<sup>100</sup>

Die Produktion von *Star Wars* lief so ab wie bei vielen New Hollywood Filmen: der Film wurde von Twentieth Century Fox finanziert und verliehen, während Lucas ihn über seine Firma Lucasfilm Ltd., beziehungsweise den Ableger The Star Wars Corporation, produzierte. Wichtig ist, dass die Initiative von Lucas, nicht dem Studio, ausging. Nachdem Lucas bei seinen beiden vorherigen Filmen schlechte Erfahrungen mit den jeweiligen Studios gemacht hatte – die beide mit den Filmen unzufrieden waren und jeweils fünf Minuten Material herausschneiden ließen – sicherte sich Lucas in einer nun legendär gewordenen Vereinbarung alle Rechte an dem Film zu,

---

<sup>96</sup> Vgl. *The Wonderful Wizard of Oz: The Making of a Movie Classic*. DVD (Warner Home Video Germany). Regie/Produktion/Buch: Jack Haley Jr., 2000.

<sup>97</sup> Vgl. Holtz. 2011. S. 69 ff.; sowie: Bordwell, Staiger, Thompson. 1985. S. 373 f.

<sup>98</sup> Vgl. Monaco. 2010. S. 196; sowie: Holtz. 2011. S. 65 ff.

<sup>99</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 508

<sup>100</sup> Für die ersten Tätigkeiten ist Lucas im Abspann genannt. Für den Schnitt erhielt er keine Nennung, sein Beteiligung ist jedoch schriftlich belegt: Vgl. Rinzier. 2007. S. 11

die er konnte. Star Wars ist denn auch der erste seiner Filme, der bei seiner Erstveröffentlichung ungekürzt in Lucas' eigener Schnittfassung in die Kinos kam.<sup>101</sup>

Darüber hinaus ist Lucas' Handschrift in Star Wars klar erkennbar. Zwar haben einige seiner Freunde kleinere Änderungen am Drehbuch vorgenommen um Lucas' eigene Schwäche beim Schreiben von Dialogen auszugleichen, aber es ist noch immer alleine Lucas' Geschichte.<sup>102</sup> So lassen sich, wie Hearn anmerkt, viele Themen und Elemente (auf die im nächsten Kapitel im Detail eingegangen wird) zu seinen früheren Filmen zurückverfolgen. Dazu gehören, um nur ein paar zu nennen: Die Flucht (aus dem gewöhnlichen ländlichen Leben, bzw. aus einem Gefängnis), ein übermächtige unterdrückende Staatsmacht mit gesichtslosen Soldaten, das Verhältnis zwischen Natur und Technik, Mensch und Maschine, die Unterdrückung des Individuums und vor allem die Leidenschaft für Geschwindigkeit. Das zentrale Thema ist jedoch die Notwendigkeit, sein altes Leben hinter sich zu lassen und in die Welt hinauszugehen und Verantwortung für sich selbst zu übernehmen.<sup>103</sup> In einem Interview äußert sich Lucas selbst dazu:

"You know, all films are personal. Unless you get hired to do something and you just do it. But anything you write, and direct, and have control over is personal. So everything I've done has been very personal. You don't just do movies out of boredom; you do them because you want to do them."<sup>104</sup>

*Star Wars* ist denn kein standardisiertes Massenprodukt, sondern ein individuelles und persönliches Einzelwerk. Es kann also gesagt werden, dass die Auteur Theorie auf Lucas und auf den Film zutrifft. Tatsächlich sollte Lucas durch den Erfolg von Star Wars auch über die 70er Jahre hinaus unabhängig von den Studios Filme produzieren. Während sich dieser Traum für die meisten seiner Zeitgenossen nicht erfüllte, gelang Lucas als einem der wenigen ein Filmemachen abseits von

---

<sup>101</sup> Vgl. Pollock. 1999. S. 137, sowie: Rinzler. 2007. S. 221

<sup>102</sup> Vgl. Pollock. 1999. S. 157

<sup>103</sup> Vgl. Hearn, Marcus: *The Cinema of George Lucas*, New York 2005. S. 112

<sup>104</sup> Lucas in einem Interview mit: Brooks, Dan.: *"All films are personal": An oral history of Star Wars: Episode I The Phantom Menace*. <https://www.starwars.com/news/star-wars-episode-i-the-phantom-menace-oral-history>.  
Letzter Zugriff am: 01.06.2019

Hollywood.<sup>105</sup> Inwieweit diese kreative Freiheit den Stil und vor allem die Kausalität der Handlung beeinflusst, wird in Abschnitt 4.4 untersucht.

## 4.3 Inhaltliche Aspekte

### 4.3.1 Themen des Films

Bisher hatte sich *Star Wars* relativ zweifelsfrei dem New Hollywood zuordnen lassen. Was die Produktionsweise und die Herkunft des Regisseurs angeht ist er eine typische New Hollywood Produktion (wenn auch mit deutlich höherem Budget).

Inhaltlich lässt sich der Film nicht so einfach einordnen. Lucas selbst bezeichnet ihn als durchweg klassisch, ein Versuch, das klassische Hollywood wieder aufleben zu lassen:

"[...] *Star Wars* is a classic story, an old-style narrative, even blatantly old-fashioned. I wanted to know if I could do it. I wanted to explore this creative field that I had consciously avoided. But it's against my nature. [...] It's really what I wanted to do: be the sole architect of a traditional story where everything was linked by cause and effect."<sup>106</sup>

Doch wie klassisch ist *Star Wars* in seinem Inhalt wirklich? Dieser Frage sollen die nächsten Kapitel nachgehen. Dazu sollen hier zunächst die Themen untersucht werden, von denen der Film handelt.

Wie eingangs bereits beschrieben, liest sich die Handlung wie ein klassisches Märchen. Und tatsächlich ließ sich Lucas beim Schreiben vor allem von klassischen Märchen, Mythen und Fantasy-Geschichten inspirieren, um deren zentralen Elemente dann auf sein Weltraummärchen zu übertragen.<sup>107</sup> Darüber hinaus ist es kaum möglich, Themen zu identifizieren, die alleine für das klassische Hollywood stehen, zu lange und zu breit gefächert ist dafür diese Epoche. Bronfen und Grob merken lediglich an, dass sich die Handlungen meist um alltägliche Dinge drehen, die zum großen Abenteuer überhöht würden.<sup>108</sup> Demnach kann man die Geschichte

---

<sup>105</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 83 ff.

<sup>106</sup> Lucas zitiert nach: Clouzot, Claire: *The Morning of the Magician: George Lucas and Star Wars* (Interview). In: Brunette, Peter (Hrsg.): *George Lucas. Interviews*, Jackson 1999. S.60

<sup>107</sup> Vgl. Pollock. 1999. S. 134

<sup>108</sup> Vgl. Bronfen, Grob. 2013. S. 22 ff.

Luke Skywalkers, der sein Zuhause verlassen muss um ein Jedi-Ritter zu werden, auf praktisch jeden jungen Menschen projizieren, der sein Zuhause verlässt um zu studieren, eine Ausbildung zu beginnen und sein eigenes Leben aufzubauen.

Ein weiteres Merkmal des klassischen Hollywoods war, dass es selten zu politisch oder gesellschaftskritisch war – die Filme sollten ja vor allem unterhalten. Damit ist nicht gesagt, dass jeder Film frei von Gesellschaftskritik war, aber gerade aus Fantasy-Stoffen schien man sie eher heraushalten zu wollen. Man wollte nicht mit kontroversen Ansichten Teile des Publikums vergraulen.<sup>109</sup> So wurden bei *The Wizard of Oz* sozialistische Tendenzen und Kritik an der gegenwärtigen amerikanischen Gesellschaft, die in der Buchvorlage vorhanden waren, größtenteils aus dem Film herausgelassen.<sup>110</sup> Auf den ersten Blick scheint *Star Wars* ebenso in dieses Raster zu fallen. So schreibt Taylor über den Eröffnungstext: "Kein anderer Film hatte je so klar und deutlich verkündet, dass er nichts mit unserer Welt zu tun haben will."<sup>111</sup> Vor den Kopf gestoßen scheint sich denn auch keiner der Zuschauer gefühlt zu haben:

"The appeal of *Star Wars* knew no ethnic or economic barriers: it did business in the South and in the black ghettos of Chicago. *Star Wars* offended almost no one and pleased almost everyone, the perfect movie for an audience in search of escape."<sup>112</sup>

Aber was sind die zentralen Themen des New Hollywood? Und behandelt George Lucas sie in *Star Wars*? Und ist der Film wirklich so unpolitisch, wie er scheint?

Der Grundkonflikt in *Star Wars* – ein in jeglicher Hinsicht überlegenes, aber böses, Imperium im Kampf gegen eine kleine Gruppe von Freiheitskämpfern – lässt sich auf drei verschiedene Arten lesen, die alle Parallelen zum New Hollywoodkino aufweisen. Dieses war, wie in Kapitel 3 gezeigt, in der ersten Phase sehr eng verzahnt mit der gegenwärtigen Jugend- und Gegenkultur und verhandelt daher ähnliche Themen, wie den Vietnamkrieg, aber auch jugendliche Rebellion, die Suche nach

---

<sup>109</sup> Vgl. Monaco. 2010. S. 10 f.

<sup>110</sup> Vgl. Birkett, Danielle (Hrsg.); McHugh, Dominic (Hrsg.): *Adapting The Wizard of Oz. Musical Versions from Baum to MGM and Beyond*, New York 2019. S. 1

<sup>111</sup> Taylor. 2015. S. 312

<sup>112</sup> Pollock. 1999. S. 186

Freiheit und einem besseren Leben, Kritik am Karriere- und Konsumdenken (Werte der Elterngeneration), befreite Sexualität und liberaler Drogenkonsum.<sup>113</sup>

Die beiden letzteren Punkte können schnell ausgeschlossen werden. Die einzige junge Frau im Film, Prinzessin Leia (Carrie Fisher), trägt mit Klebeband fixierte Brüste und Ganzkörperbekleidung (Lucas tat alles, um Fishers weiblichen Reize zu unterdrücken).<sup>114</sup> Von befreiter Sexualität keine Spur. Mit den Drogen verhält es sich ähnlich: Die einzige Spritze hängt an einem Folterroboter, der Leia mit Hilfe von Stimulantien dazu bewegen soll, den Standort des Rebellenstützpunktes zu verraten.

Doch Lucas ist in anderen Bereichen der Gegenkultur näher, als er sich anmerken lässt. Eines der wichtigsten Themen zu dieser Zeit war schließlich der Vietnamkrieg. Holtz beschreibt die Auswirkungen des Vietnamkriegs auf die USA so: "The Vietnam War showed that America was not an invincible nation, that technological superiority did not automatically translate into victory. But even worse [sic] it exposed the moral bankruptcy of its ideology."<sup>115</sup> Da das Thema jedoch zu kontrovers war, wurde es lange im Kino nicht direkt behandelt. Stattdessen wurde es in anderen Genres und Handlungen verschlüsselt. Cook führt hierzu Western an, in denen Indianer im Kampf gegen eine brutale amerikanische Kavallerie zu Stellvertretern der Vietnamesen und Hippies würden und bisweilen als Helden dargestellt würden.<sup>116</sup> Ausgerechnet in dem Genre, das den amerikanischen Frontier-Mythos als Grundlage des Landes stets gefeiert hatte, wird dieser Mythos nun auf den Kopf gestellt.

Und so ist die erste mögliche Lesart des Konflikts in *Star Wars* eine Analogie auf den Vietnamkrieg. Zwar war dieser zur Entstehungszeit des Films schon wieder vorbei, aber er hatte Lucas, wie viele andere, sehr beschäftigt. Ursprünglich hatte er vorgehabt, nach *American Graffiti* den lange geplanten *Apocalypse Now*<sup>117</sup> zu

---

<sup>113</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 161 ff.

<sup>114</sup> Vgl. Pollock. 1999. S. 165

<sup>115</sup> Holtz. 2011. S. 61

<sup>116</sup> Vgl. Cook. 2000. S. 174 f.

<sup>117</sup> Der Film wurde später von Francis Ford Coppola inszeniert und unterscheidet sich vor allem stilistisch von dem ursprünglichen Vorhaben. Vgl. Rinzler. 2007. S. 6; sowie: Hearn. 2005. S. 79

dreher, mit Coppola als Produzenten. Nachdem dieser allerdings nicht in der Lage war ein Studio zu Finanzierung zu finden, schlussfolgerte Lucas, dass das Thema einfach zu kontrovers war und arbeitete viele der Themen, die ihn an *Apocalypse Now* interessiert hatten, stattdessen in *Star Wars* ein und nutzte so ebenfalls ein althergebrachtes Genre als Allegorie. So wie die Indianer in den oben beschriebenen Western zu Stellvertreter für die primitiven Vietnamesen wurden, ist es in Lucas' Fantasie die technologisch unterlegene Rebellenallianz, mit dem technisierten und zahlenmäßig überlegenen galaktischen Imperium als Stellvertreter der USA.<sup>118</sup> Außerdem beklagt Lucas die Entmenschlichung in einer technisierten Gesellschaft und die Unterdrückung des Individuums. Deutlich wird das an den uniformierten und maskierten Sturmtruppen, die – obwohl sie Menschen sind – jeglichen individuellen Züge verloren haben, sowie an der Figur des Darth Vader, der selbst zur Hälfte Maschine und entmenschlicht im wörtlichen Sinne ist.<sup>119</sup> Es ist also auch kein Zufall, dass die Rebellen ihren Stützpunkt auf einem Dschungelplaneten haben, während das Imperium eine riesige künstliche Kampfstation benutzt. Auf diese Parallele weist auch Lucas selbst in einem Interview mit James Cameron hin:

[Cameron]: "You did something very interesting with Star Wars, if you think about it. The good guys are the rebels. They're using asymmetric warfare against a highly organized empire - I think we call those guys terrorists today. We call them Mujahideen, we call them Al-Qaeda."

[Lucas]: "When I did it, they were Vietcong."

[Cameron]: "Exactly. So, were you thinking of that at the time?"

[Lucas]: "Yes."

[Cameron]: "So it was a very anti-authoritarian, very kind of sixties-against-the-man kind of thing nested deep inside of a fantasy."<sup>120</sup>

Die zweite Lesart ist eine Analogie auf den Generationenkonflikt innerhalb der amerikanischen Gesellschaft und die Auflehnung der Jugend gegen das Establishment, die Mittelschicht und eine, in ihren Augen, zunehmend korrupte Gesellschaft. An

---

<sup>118</sup> Vgl. Rinzler. 2007. S. 8

<sup>119</sup> Auch wenn diese Tatsache im ersten Film nicht klar erkenntlich ist, ist sie doch schon früh Bestandteil des Konzepts. Vgl. Rinzler. 2007. S. 22

<sup>120</sup> Cameron, James: *James Cameron's Story of Science Fiction. George Lucas Clip (AMC)* (2018). <https://www.youtube.com/watch?v=Nxl3IoHKQ8c&t=12s> (Zugriff am 06.07.2019)



dieser Stelle lohnt sich ein Vergleich mit *Bonnie and Clyde*, dem Film, der das New Hollywood erst in Gang gesetzt hatte (Vgl. Kapitel 3). Hier sind die (Anti-)Helden Verbrecher, jedoch nicht gierige, heimtückische Ganoven aus älteren Gangsterfilmen, sondern in erster Linie eine Gruppe junger Menschen, die sich in einem Amerika zur Zeit der großen Depression, in der die Banken den Besitz der einfachen Leute an sich reißen, schlicht nach Freiheit und Selbstbestimmung sehnen. Die Polizisten werden als die Schergen des korrupten Systems dargestellt, die dem Freiheitsdrang der Hauptfiguren im Weg stehen.

Bei Lucas sind nicht dieselben Nuancen vorhanden wie bei *Bonnie and Clyde*. Besonders Lucass Umgang mit dem Thema Gewalt ist – zugegebenermaßen für New Hollywood untypisch – romantisierend und eher naiv und blutlos. Während *Bonnie and Clyde* über die Folgen ihrer Morde reflektieren, werden diese in *Star Wars* nicht weiter beachtet. Aber die Motive sind in ihrer Essenz dieselben. Auch hier sind es Freiheitskämpfer (Genau genommen ist die Rebellenallianz in *Star Wars* nichts anderes als eine kriminelle Terrororganisation, wie Cameron feststellt) auf der Suche nach Freiheit und auf der Flucht vor der scheinbar übermächtigen Staatsmacht, in diesem Fall das Galaktische Imperium.<sup>121</sup> Man beachte auch die Darstellung der Vertreter der Staatsmacht in beiden Filmen. Während das Privatleben der Barrow-Gang intensiv beleuchtet wird, bleiben die Polizisten, mit Ausnahme des Kommissars, gesichtslose Zielscheiben in den Schießereien, ganz ähnlich den tatsächlich gesichtslosen Sturmtruppen in *Star Wars*. Etwas offensichtlicher ist in diesem Zusammenhang Lukes Konflikt mit seinem Onkel und seiner Tante, die beide ebenfalls die Elterngeneration vertreten. Sein Onkel mit seiner Farm symbolisiert die amerikanische Mittelschicht, aus der Luke versucht auszubrechen. Seine Methoden unterscheiden sich jedoch von denen anderer New Hollywood Figuren, wie später gezeigt wird.

Bei all diesen Darstellungen darf jedoch nicht vergessen werden, dass *Star Wars*, wenn, dann zeitlich der zweiten Phase des New Hollywood zugeordnet werden

---

<sup>121</sup> Der Generationenkonflikt wird in der Fortsetzung *The Empire Strikes Back* noch deutlicher, als der Schurke Darth Vader sich als Lukes Vater zu erkennen gibt.

müsste. Daraus ergibt sich denn auch die dritte mögliche Lesart des Konflikts: Einmal mehr steht das böse Imperium für die USA, diesmal jedoch nicht als Allegorie auf den Vietnamkrieg, sondern auf eine USA in Zeiten von Richard Nixon und Watergate. Lucas sagt über seine Inspiration selbst:

"The inspiration for *Star Wars*, one of the very first ideas, was when Richard Nixon tried to change the Constitution so that he could run for a third term. We all knew he was a crook, [...] and we sort of chugged along with it. [...] that was the idea, which was, "How does a democracy crumble? How does it die?" When it doesn't die with a revolution - it does in some cases - but not in the world of the ideal democracy, which we thought we had at that time [...]"<sup>122</sup>

Das Imperium ist also Lucas' düstere Version einer USA, in dem es einem korrupten Politiker wie Richard Nixon gelungen ist eine Diktatur aufzubauen. Während viele dieser Ideen erst in der späteren Prequel-Trilogie erforscht werden sollten, ist in *Star Wars* zumindest das Gefühl der Übermacht des korrupten Staatsapparates und der Ohnmacht des Einzelnen zu spüren. Keine Einstellung verdeutlicht dieses Gefühl so wie die aller erste: Ein kleines Rebellenraumschiff wird von einem viel größeren, nicht enden wollenden, Sternenzerstörer verfolgt. Aber auch der Todesstern kann so interpretiert werden. In anderen New Hollywood Filmen wird dieses Thema durch eine Figur, wie den, angesichts des Ausmaßes der Korruption hoffnungslos überforderten, Privatdetektiv J.J. Gittes in *Chinatown* (1975), dargestellt – in *Star Wars* sind es die Bilder, die dieselbe Botschaft transportieren.

Inhaltlich ist der Film also zwiegespalten: Er übernimmt sowohl klassische Themen, als auch solche, die dem New Hollywood zuzuordnen sind. Zu den klassischen gehören die traditionellen mythologischen Motive und die des Märchens, bei den Themen des New Hollywood sind der Vietnamkrieg, der Generationenkonflikt und Watergate zu nennen. So ist er auch deutlich politischer, als er auf den ersten Blick erscheint. Eine klare Einteilung ist jedoch nur schwer möglich, da das klassische Hollywood nicht über ähnlich klar definierte Themen verfügt, wie New Hollywood.

---

<sup>122</sup> Lucas in einem Interview mit: Brooks, Dan.: "All films are personal": An oral history of *Star Wars: Episode I The Phantom Menace*. <https://www.starwars.com/news/star-wars-episode-i-the-phantom-menace-oral-history>.  
Letzter Zugriff am: 01.06.2019

### 4.3.2 Figuren

Eine klare Zuordnung ist in der Figurenzeichnung einfacher, daher soll diese als nächstes untersucht werden. Auf das Star System wird an dieser Stelle nicht weiter eingegangen, da es sich als Unterscheidungskriterium nicht eignet. Sowohl das klassische Hollywood, als auch New Hollywood verwendeten Stars in ihren Filmen um das Publikum in die Kinos zu locken (Vgl. Kapitel 2 und 3).

Nach Bordwell unterliegen auch die Figuren im klassischen Hollywood der alles dominierenden Kausalität. Das heißt, die Figuren seien in sich konsistent und vor allem auf ein Ziel fixiert, welches sie über mehrere Unterziele und einer Verkettung von kausalen Zusammenhängen schließlich erreichen. Jede Aktion der Figuren müsse dabei die logische Folge einer vorausgehenden Aktion sein.<sup>123</sup> Bronfen und Grob merken dazu noch an: „[...] häufig stand im Mittelpunkt ein grundsätzlicher, ein existentieller Konflikt, in dessen Verlauf die jeweiligen Helden entdecken, dass mehr in ihnen steckt, als sie zuvor vermutet hatten.“<sup>124</sup>

Ein gutes Beispiel ist hier einmal mehr *The Wizard of Oz*. Jede Figur hat ein individuelles Ziel, während Dorotheys – wieder zurück nach Hause zu kommen – die treibende Kraft der Handlung ist. Dem gegenüber steht als Antagonist die böse Hexe, deren Ziel – Dorothy ihre magischen Schuhe abzunehmen – für Konflikt sorgt. Dieser wird zum Ende hin vollständig aufgelöst, indem Dorothy die Hexe tötet und entdeckt, dass sie immer schon die Fähigkeit hatte, nach Hause zurückzukehren.

Die Helden des New Hollywood seien laut Bordwell hingegen das Gegenteil: ambivalent, verwirrt, ohne präzise Ziele und inkonsistent in ihren Handlungen.<sup>125</sup> Statt klassischer Helden dominierten nun Antihelden, Außenseiter, die nicht in der Lage oder nicht willens seien, sich in die Gesellschaft zu integrieren. Meist seien sie auch nicht in der Lage, ihre Außenseiterposition zu nutzen, um dem Establishment wirkungsvoll die Stirn zu bieten.<sup>126</sup> "The heroes often do not know how to convert their

---

<sup>123</sup> Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson. 1985. S. 12 ff.

<sup>124</sup> Bronfen, Grob. 2013. S. 26

<sup>125</sup> Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson. 1985. S. 373

<sup>126</sup> Vgl. Holtz. 2011. S. 74

unfocused discontent into meaningful action. They run away, despair, destroy things, or die, but seldom overcome their initial frustration."<sup>127</sup>

Die Parallelen zwischen den Antihelden des New Hollywood und der Rebellenallianz wurden bereits im letzten Abschnitt erläutert. Doch wie sieht es mit den Hauptfiguren aus? Auf den ersten Blick offenbaren sich bei Luke Skywalker einige Parallelen zum New Hollywood: So entspricht er zumindest anfangs dem, für das „New Hollywood“ üblichen, Archetyp des „jugendlichen Drifters“. Ein weiteres Beispiel hierfür wäre Benjamin in *The Graduate* (1967) oder auch Curt in Lucas' eigenem *American Graffiti* (1973). All diesen Figuren ist gemeinsam, dass sie nicht so richtig wissen, was sie mit ihrem Leben anfangen wollen.<sup>128</sup> Meist lassen sie sich also erst einmal einfach treiben (drift), sehnen sich jedoch danach, aus der gewöhnlichen Mittelschicht, der ihre Eltern angehören, auszubrechen.

Doch die Ziellosigkeit währt bei Luke nicht lange. Spätestens nach dem Treffen mit Kenobi entspricht er klar dem klassischen Helden.<sup>129</sup> All seine Handlungen arbeiten auf ein bestimmtes Ziel hin (die Prinzessin befreien, den Todesstern zerstören, ein Jedi-Ritter werden) und sind logisch begründet. Auch die Gegenspieler haben klare Ziele: Die Pläne des Todessterns zurückbekommen und die Rebellenallianz vernichten. Am Ende wird der Konflikt aufgelöst, als Luke lernt die Macht zu nutzen und sich auf seine Gefühle zu verlassen und den Todesstern zerstört. Von der Ziellosigkeit und Ambivalenz der Antihelden des New Hollywood ist nichts zu spüren. Die Einflüsse klassischer Mythen und Märchen sind auch hier zu finden:

Even the Star Wars characters are fairy tale prototypes. Luke is the traditional young hero at the painful time of adolescence, trapped between childhood and maturity. He undergoes an initiation common to mythological heroes: he is struck by tragedy (the death of his aunt and uncle), given a mission to accomplish in which he defies supernatural forces, and scores a decisive victory.<sup>130</sup>

Die Rolle des zynischen Antihelden wird zumindest ansatzweise von einer anderen Figur ausgefüllt: Han Solo. Zwar ist seine Fixierung auf materiellen Wohlstand für

---

<sup>127</sup> Holtz. 2011. S. 75

<sup>128</sup> Vgl. Rinzler. 2007. S. 304 f.

<sup>129</sup> Vgl. Rinzler. 2007. S. 305

<sup>130</sup> Vgl. Pollock. 1999. S. 139

den typischen Antihelden des „New Hollywood“ ungewöhnlich, aber seine zynische, pessimistische Haltung und sein Freiheitsdrang bei gleichzeitiger Ziellosigkeit passen gut in das Schema. Tatsächlich erinnert er mit seinem Raumschiff, dem Millennium Falcon, mit dem er die Galaxis mehr oder minder ziellos auf diversen Schmuggeltouren durchquert, an Wyatt und Billy aus „Easy Rider“, die sich mit Drogengeld in Florida zur Ruhe setzen wollen und dafür auf ihren Motorrädern quer durch die USA fahren. Doch auch er tritt nicht auf der Stelle, sondern wandelt sich im Laufe der Handlung und ähnelt am Ende wiederum dem klassischen Helden.<sup>131</sup>

Alles in allem sind die Figuren in Star Wars sehr klassisch. Anfangs sind zwar Parallelen zum New Hollywood auszumachen, diese weichen aber im Lauf der Handlung nach und nach klassischen Erzählmustern. Außerdem ist eine klare Gewichtung hin zum Plot zu erkennen und weniger zu den Figuren, ein Bruch mit den Konventionen des New Hollywood, wo der Fokus eher auf den Figuren und deren Innenleben lag (Vgl. Kapitel 3).

### 4.3.3 Umgang mit dem Genre

In einer derart fragmentierten Gesellschaft, wie der der USA, die zum größten Teil aus Einwanderern vieler verschiedener Nationen und Kulturen besteht, deren Zivilisation mit Gewalt in die Wildnis eingepflanzt worden war, mussten die Genremythen ein Gefühl nationaler Identität vermitteln, um für Zusammenhalt innerhalb der Gesellschaft zu sorgen.<sup>132</sup> Zu keiner Zeit war dieses Gefühl von Zusammenhalt stärker ausgeprägt als in der Zeit des zweiten Weltkriegs.<sup>133</sup> Der Vietnamkrieg und viele andere, von den USA geführte, Kriege können als Versuch gewertet werden, dieses einmalige Gefühl des Zusammenhalts wiederaufleben zu lassen, denn gerade der Frontiermythos – die Verteidigung der mühsam errichteten Zivilisation gegen die äußeren Mächte, notfalls mit Gewalt – kann als ein zentraler Mythos des gesellschaftlichen Zusammenhalts angesehen werden.<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> Vgl. Rinzler. 2007. S. 305

<sup>132</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 274 ff.; S. 231

<sup>133</sup> Vgl. Monaco. 2010. S. 97

<sup>134</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 274 ff.

Beliebte Genres waren in diesem Zusammenhang vor allem der Western, der den Frontiermythos direkt behandelte, und der Kriegsfilm, der den Krieg meist verklärte und romantisierend und idealisierend als Mannwerdungsritual darstellte.<sup>135</sup> Beides wurde durch den Vietnamkrieg auf den Kopf gestellt. Durch die Bürgerrechtsbewegung schon gespalten, erlebte die Nation den Vietnamkrieg als Trauma, nicht nur weil er sich lange hinzog und die USA schließlich als Verlierer daraus hervorgingen, sondern vor allem weil der Krieg in einer bis dahin nie gekannte Härte im Fernsehen gezeigt wurde und die Bilder der Gewalt damit ihren Weg in jede Wohnung fanden.<sup>136</sup> Angesichts dieser Entwertung der nationalen Mythen, verschlimmert durch den Vertrauensverlust nach Watergate, fanden sich die USA in einem Wertevakuum wieder.<sup>137</sup>

Nachdem nicht nur der Protest der Gegenkultur ins Leere gelaufen war, sondern auch die Träume vieler junger Regisseure von einem unabhängigen Filmmachen abseits von Hollywood verpufft waren (es war nicht gelungen, den Erfolg von Easy Rider zu wiederholen) und die Studios begannen sich finanziell zu erholen, wendeten sich diese wieder vermehrt klassischeren Filmen zu (Vgl. Kapitel 3). Die Regisseure des New Hollywood näherten sich selbst mal mehr, mal weniger, dem Mainstream an, versuchten aber weiterhin gesellschaftskritische Filme zu machen – nur dieses Mal in Kooperation mit den Studios und durch den Rückgriff auf die klassischen Genres.<sup>138</sup>

Doch die waren inzwischen, wie zuvor beschrieben, inhaltlich entwertet und abgenutzt und schienen am Ende ihrer Entwicklung. Wie bereits angedeutet, bestand die Lösung darin, sie entweder zu dekonstruieren und die nun nicht mehr zeitgemäßen Mythen bloßzustellen, oder direkt zu parodieren. Möglich gemacht wurde diese Entwicklung durch eine ausgiebigere Filmbildung, nicht nur auf Seiten der Filmemacher, sondern auch des Publikums (Vgl. Kapitel 3). Beim Western wurde, wie in Abschnitt 4.4 beschrieben, der Frontiermythos auf den Kopf gestellt. Oft

---

<sup>135</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 193 ff.

<sup>136</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 276

<sup>137</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 230

<sup>138</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 38; 231

thematisierten Filme, die an den Western angelehnt waren, die Suche nach einem verlorenen Amerika, wie in *Easy Rider*, wo Billy und Wyatt als „die ‚modernen Cowboys Amerikas‘“<sup>139</sup> dargestellt werden und sie auf ihrer Reise feststellen, „daß [sic] [...] die Erinnerungen an den ‚Old West‘ im bürgerlichen Amerika zwar nostalgisch gepflegt wird, aber seine Tugenden nicht mehr praktiziert werden.“<sup>140</sup> Ein Beispiel für besagtes Wertevakuum und ein Land in einer Sinnkrise.

War der Vietnamkrieg anfangs noch ein Tabuthema, folgten später mit *The Deer Hunter* (1978) und *Apocalypse Now* (1979) erstmals kritische Aufarbeitungen des Themas. Wie auch beim Western wurden hier die typischen Mythen demontiert, wenn die Soldaten nicht als Helden, sondern als traumatisierte Wracks zurückkehren. Gleichzeitig wurden auch der Frontiermythos des Westerns mit Vietnam in Verbindung gebracht und damit das Bild der USA als imperialistische Macht noch verstärkt.<sup>141</sup>

Hier erweist sich *Star Wars* in vielerlei Hinsicht als Kunstgriff. *Star Wars* wiederholt nicht, es dekonstruiert nicht und parodiert schon gar nicht. *Star Wars* ist sowohl ein Kriegsfilm, als auch ein Western und noch vieles mehr. Da die alten Genremythen entwertet waren, kombinierte Lucas die einzelnen Elemente neu und rehabilitierte sie damit.<sup>142</sup> Darüber hinaus enthält der Film darüber Elemente der Science-Fiction, der Serials der 30er und 40er, des Märchens, der fantastischen Literatur und des japanischen Samurai-Films.<sup>143</sup> Dabei macht er sich, wie andere New Hollywood Filme, das Wissen seines Publikums um die Filmgeschichte zunutze.

Dieses Vorgehen hat Lucas oft die Kritik eingebracht, es handele sich bei dem Film lediglich um eine leere Hülle populärkultureller Referenzen.<sup>144</sup> Allerdings ist die Wirkung des Films sehr viel tiefgreifender als das. Einige der Mythen, die wiederhergestellt werden, sind offensichtlich, wie zum Beispiel die Verlagerung des *Frontier* ins

---

<sup>139</sup> Rodenberg. 1992. S. 169

<sup>140</sup> Rodenberg. 1992.S. 169

<sup>141</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 190 ff.

<sup>142</sup> Vgl. Rinzler. 2007. S. 94; sowie: Pye, Michael; Miels, Lind: *The Movie Brats. How the Film Generation Took Over Hollywood*, London 1979. S. 138; und: Cook. 2000. S. 298

<sup>143</sup> Vgl. Schwenger. 1997. S. 58 ff.

<sup>144</sup> Vgl. Pye, Miels. 1979. S. 137 f.

Weltall und der Krieg als Mannwerdungsritual für Luke. Aber Lucas befasst sich noch subtiler mit dem Trauma des Vietnamkriegs: Einerseits gelingt ihm die Kritik am Vorgehen der USA in Vietnam, indem er sie als das böse Imperium darstellt, andererseits erlaubt er dem Publikum die Identifikation mit den guten Rebellen und befreit sie damit von der Notwendigkeit, ihre Mitschuld eingestehen zu müssen. Damit wird das Trauma des Krieges in einer fiktionalen Sphäre überwunden und gleichzeitig die nationalen Mythen wiederhergestellt, eine Vorgehen, dass Dammann als unzureichende Vergangenheitsbewältigung bezeichnet: "Über die Aktionen einzelner Heldenfiguren werden hier in pseudomoralisch gerechtfertigten Kämpfen nachträglich punktuelle Siege eingefahren, die von der militärischen Niederlage und dem nationalen Schuldgefühl ablenken."<sup>145</sup>

Einmal mehr ist der Film also zwiegespalten, zwischen klassischem und New Hollywood, sowie Gesellschaftskritik und Eskapismus. Einerseits weist er die Selbstreflexivität des New Hollywood auf, andererseits zielt er damit nicht auf die Dekonstruktion und Parodie der alten Genres, sondern auf deren Wiederherstellung durch Neukombination ab. Lucas, der lieber schneidet als schreibt,<sup>146</sup> schrieb das Drehbuch wie er einen Film schneiden würde: Er pickte sich aus einer Fülle an Material, die Teile heraus, die ihm am besten gefielen und setzte daraus etwas Neues zusammen.

## 4.4 Stilistische Aspekte

### 4.4.1 Stil

Nachdem nun in den letzten Kapiteln die inhaltlichen Aspekte abgedeckt wurden, sollen jetzt die stilistischen untersucht werden. Einer der Gründe, warum *Star Wars* meist nicht zum Kanon des New Hollywood gezählt wird, ist denn auch sein Stil. Tatsächlich weist der Film eine Fülle an klassischen Merkmalen auf, wie zum Beispiel die blutlose Gewalt, die mühelos dem Production Code standgehalten hätte – laut Taylor undenkbar in einer Zeit nach Peckinpah und Coppola.<sup>147</sup> Die klassische

---

<sup>145</sup> Dammann. 2007. S. 229

<sup>146</sup> Vgl. Pollock. 1999. S. 53 f.

<sup>147</sup> Vgl. Taylor. 2015. S. 327



Orchestermusik von John Williams – mit seiner Nutzung von Leitmotiven, die den Opern Richard Wagners entnommen waren und besonders im klassischen Hollywood beliebt waren<sup>148</sup> – sollte den neuartigen Welten einen vertrauten emotionalen Anker gegenüberstellen:

„Williams’s scores [...] imbued the films with the spirit of heroism in the face of threatened evil and humanized what had formerly been a genre marked by the calculated strangeness of electronics and atonality [...]“<sup>149</sup>

Man denke hier an die, in Kapitel 2 dargestellte, Spannung zwischen Neuartigem und Vertrautem, als Merkmal des klassischen Hollywoods. Einmal mehr macht Lucas keinen Hehl aus seinen Ambitionen:

„Lucas felt that his new relationship with Ladd would afford him the opportunity to realize his ambition to direct an old-fashioned Hollywood-style movie. ‚Mostly everything I’d done at that point was street films,‘ he explains. ‚I wanted to make a movie on soundstages, with art directors and sets, before I went off to do my own stuff, my own stuff being abstract films [...].“<sup>150</sup>

Als zentrales Merkmal des klassischen Hollywoodstils nennen Hesse, Keutzer, Mauer und Mohr die Unsichtbarkeit der Narration: „Das im Film gezeigte soll wie von selbst ablaufen, die Erzählung sich selbst erzählen, ohne Erzähler und am besten ohne jeden bemerkbaren künstlerischen Eingriff.“<sup>151</sup> Erreicht würde das laut Bordwell – schon wieder – durch das oberste Gebot der Kausalität. Die Narration trete höchstens am Anfang zur Einleitung der Geschichte auf und verschwinde dann in den Hintergrund, sei örtlich nicht gebunden, zeitlich jedoch schon und selten subjektiv, sondern allwissend.<sup>152</sup>

All diese Merkmale finden sich in *Star Wars* wieder: Eine offensichtliche Narration tritt am Anfang in Form des Eröffnungstextes auf und verschwindet dann, sie springt frei zwischen Schauplätzen und Figuren hin und her, ist damit allwissend. Die Figuren haben alle Ziele vor Augen, die die Handlung stetig vorantreiben.

---

<sup>148</sup> Vgl. Cooke, Mervyn: *A History of Film Music*, New York 2008. S. 80 ff.

<sup>149</sup> Cooke. 2008. S. 462

<sup>150</sup> Hearn. 2005. S. 81

<sup>151</sup> Hesse, Christoph; Keutzer, Oliver; Mauer, Roman; Mohr, Gregory: *Filmstile*, Wiesbaden 2016. S. 88

<sup>152</sup> Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson. 1985. S. 23 ff.

Dies steht im Gegensatz zum New Hollywood, mit seiner ziellosen Dramaturgie, seinem Mangel an Spannungselementen und seiner Konzentration auf die Charaktere anstelle des Plots (Vgl. Abschnitt 4.5)<sup>153</sup>. Das bringt ebenfalls eine subjektivere Erzählhaltung mit sich, sowie zeitliche Rück- und Vorgriffe. Wie in Kapitel 3 schon erwähnt, wurden die Künstlichkeit der Narration offenbart und nicht mehr versteckt. All dies sind Merkmale, die in *Star Wars* nicht auftreten. Lucas nutzt also nicht seine künstlerische Freiheit, um auf seine Präsenz als Autor und Erzähler der Geschichte hinzuweisen und geht dadurch mit der Auteur Theorie nicht so weit, wie einige seiner Zeitgenossen.

Tatsächlich macht Lucas scheinbar das genaue Gegenteil: Mit Hilfe seiner neu gegründeten Firma Industrial Light and Magic versuchte er, möglichst täuschend echte Effekte zu erzeugen und setzt auf totale Immersion. Auch die Kulissen und Motive sollten so aussehen, als seien sie an echten Orten gedreht worden, oder wie Lucas es selbst formuliert:

"[...] it must be as *credible* as possible. You have to be able to breath the air on the author's planet - to be able to smell it. The film has to make us believe it really existed, that we've really gone to another galaxy to shoot [the film]. The success of the imaginary, it's to make something totally fabricated seem *real*. And that everything stays inside the invented system. *That everything be credible and totally fantastic at the same time.*"<sup>154</sup>

Diese Ausführungen erinnern zunächst sehr an das klassische Hollywood. So schreiben Bronfen und Grob: „Die Fähigkeit den Einbildungen eine Materialität zu verleihen, bleibt der Schlüssel zum anhaltenden Charme des Classical Hollywood.“<sup>155</sup> Vergleicht man jedoch die Gestaltung von *Star Wars* mit *The Wizard of Oz*, erscheint diese These nicht ganz haltbar, denn letzterer macht keinen Hehl aus der Künstlichkeit seiner Fantasiewelt, die ausschließlich im Studio gedreht wurde.

Und hier kommt die Ästhetik des New Hollywood ins Spiel. Wie schon in Kapitel 3 beschrieben, bevorzugte dieses eine dreckigere Ästhetik, die sich von visueller und farbenprächtiger Opulenz und technischen Perfektion des klassischen abhob und

---

<sup>153</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 330 ff.

<sup>154</sup> Lucas zitiert nach: Clouzot. 1999. S. 58, Hervorhebung im Original.

<sup>155</sup> Bronfen, Grob. 2013. S. 21

zugleich versuchte, näher an der Realität zu sein. Diese Ästhetik wurde zum einen durch technische Innovationen erzielt (neues Filmmaterial erlaubte beispielsweise weniger stark saturierte Farben, leichteres Equipment erleichterte das Drehen an echten Motiven), andererseits durch eine dokumentarischere Herangehensweise.<sup>156</sup>

Betrachtet man Star Wars nun mit diesem Wissen, wird der Einfluss des New Hollywood und der Unterschied zu Filmen wie *The Wizard of Oz* deutlich: Waren frühere Science-Fiction Filme noch von extrem modern aussehenden, klinisch reinen Kulissen geprägt, verwendete Lucas dreckige, heruntergekommene Drehorte oder ließ die künstlichen Kulissen so herrichten, dass sie gealtert und verbraucht aussahen.<sup>157</sup> Er folgte damit der Tendenz des „New Hollywood“ an realen Motiven mit einem oft unsauberem Stil zu drehen um sich von der Künstlichkeit des klassischen Hollywoods abzuheben. Die Außenaufnahmen für den Wüstenplaneten Tatooine wurden daher auch an realen Motiven in Tunesien gedreht (Vgl. Abschnitt 4.1.). Indem er diese Ästhetik auch auf seine künstlichen Kulissen überträgt, verleiht er seinen Fantasiewelten einen bisher unbekanntem Realismus und, zusammen mit den bahnbrechenden Effekten, eine Glaubwürdigkeit, die bis dahin unerreichbar war.<sup>158</sup> Man denke hier an die quietschbunte künstliche Fantasielandschaft von *The Wizard of Oz* und die Nähe zu einer realistischeren, dreckigeren Ästhetik von *Bonnie und Clyde* wird deutlich.

Trotz seiner Ambition, einen klassischen Hollywoodfilm zu drehen, präferierte Lucas doch, wie in Abschnitt 4.1 beschrieben, einen anderen Stil, der näher an den Vorbildern des New Hollywood war. Bedingt durch sein Filmstudium fanden also auch Einflüsse ausländischer Regisseure ihren Weg in den Film.

Dies äußert sich zum Beispiel in seiner dokumentarischen Auflösung, die noch zu dem oben beschriebenen Realismus beitrug. So verzichtete er bisweilen auf Totalen und Establisher, mit denen die teuren Kulissen besser zur Geltung gekommen

---

<sup>156</sup> Vgl. Holtz. 2011. S. 68 ff.; Block, Wilson. 2010. S. 512; Bordwell, Staiger, Thompson. 1985. S. 373 f.

<sup>157</sup> Vgl. Pollock. 1999. S. 160

<sup>158</sup> Vgl. Schwenger. 1997. S. 36 ff.

wären, zugunsten eines schnelleren Schnittstils. Sogar in den Effektaufnahmen sollte die Kamera die Bewegungsfreiheit eines Cinema Verité Films haben.<sup>159</sup> Wie auch die schmutzige, heruntergekommene Ästhetik, sollte dies das Gezeigte noch realer wirken lassen.

Den wohl größten Einfluss hatte jedoch Akira Kurosawa. Auch dessen Filme waren in den Sechzigern vermehrt in den amerikanischen Kunstkinos zu sehen gewesen und hatten Lucas sehr beeinflusst. Besonders *Die Verborgene Festung* fungierte in vielerlei Hinsicht als Blaupause für „Star Wars“. Am deutlichsten ist das in einfachen Stilmitteln, wie dem „Wipe“ für Szenenübergänge, bis hin zu der Technik, die Geschichte anfangs aus Sicht der beiden minderwertigsten Figuren zu erzählen (Man vergleiche die beiden Bauern in *Die Verborgene Festung* mit C-3PO und R2-D2 in *Star Wars*). Aber auch Kurosawas oft schnelle Schnitttechnik war eine Inspiration für Lucas.<sup>160</sup>

Bei der Arbeit an *THX* hatte Lucas festgestellt, dass die meisten amerikanischen Science-Fiction Filme, aber auch Filme die im Ausland spielten, versuchten, dem Zuschauer die fremden Gebräuche und Rituale zu erklären, während ausländische Filme, welche speziell für dieses ausländische Publikum gemacht wurden, das Wissen als gegeben voraussetzten (Wie die Filme Kurosawas). Genauso sollte auch der Zuschauer bei *Star Wars* quasi ins kalte Wasser geworfen werden.<sup>161</sup> Dies ist ein Beispiel für die radikalen Entscheidungen, die, bedingt durch den Erfolg des Films, heute in Vergessenheit geraten sind. Wie schon *THX 1138* vor ihm, sollte *Star Wars* wirken, als sei er innerhalb der fremden Welt und Kultur entstanden, von der er handelt. Ganz ähnlich, wie ein japanischer Film auf einen amerikanischen Zuschauer wirkt. Lucas suggeriert damit, dass die Welt nicht konstruiert ist, sondern wirklich existiert und lässt die Fantasie damit noch realistischer wirken.<sup>162</sup>

Stilistisch betrachtet ist *Star Wars* also eine Fusion von Konventionen des klassischen und des New Hollywood. Lucas übernimmt viele der Methoden, mit denen

---

<sup>159</sup> Vgl. Rinzler. S. 74, 95, 185

<sup>160</sup> Vgl. Rinzler. 2007. S.9

<sup>161</sup> Vgl. Rinzler. 2007. S. 69

<sup>162</sup> Vgl. Hearn. 2005. S. 38

das Kunstkino sich von der Künstlichkeit Hollywoods abwenden und die Realität proträtieren wollte, um seiner klassisch künstlichen Welt damit ein ähnliches Maß an Realismus zu verleihen. Die Radikalität mancher Entscheidungen lässt sich heute gar nicht mehr nachvollziehen, da man sich daran gewöhnt hat. Aber gerade das Schnitttempo und der abgenutzte, realistische Stil des fiktiven Universums waren für die Zeit durchaus neuartig. Andere Merkmale werden jedoch bewusst ausgespart, zugunsten einer Dramaturgie, die klassisch in jeder Hinsicht ist. Sie unterliegt stets der Kausalität der Handlung, die Narration ist dabei unsichtbar. Alles in allem kann man sagen, dass der Film stilistisch sowohl ein Bruch mit, als auch eine Wiederbelebung des klassischen Hollywoodstils bedeutet.

#### **4.4.2 Haltung der Erzählung**

Doch es gibt immer noch einen wesentlichen Unterschied zwischen „Star Wars“ und „New Hollywood“ und dieser tritt zum Ende des Films am deutlichsten zu Tage: Die Haltung der Erzählung. Während Wyatt und Billy kurz vor dem Erreichen ihres vorgeblichen Ziels von reaktionären Rednecks erschossen werden, Bonnie und Clyde von einem scheinbaren Vertrauten an die Polizei verraten und in einen Hinterhalt gelockt und erschossen werden, wird Luke Skywalker kein solches Schicksal zuteil. Ihm gelingt das Happy End, die Zerstörung des Todessterns und die Rettung der Rebellenallianz. Doch damit nicht genug. Luke ist nicht nur auf der Flucht vor der Staatsmacht, nicht nur auf der Suche nach einer vage definierten, am Ende jedoch unerreichbaren Freiheit, sondern hat ein konkretes Ziel vor Augen: Die Prinzessin befreien, den Todesstern zerstören, ein Jedi-Ritter werden und die Galaxis retten. Sogar Han Solo, der anfangs zynische Schmuggler kehrt im kritischen Moment zurück um Luke zu retten und verdient sich damit ebenfalls eine Medaille.

Dies steht in krassem Gegensatz vor allem zur zweiten Phase des New Hollywood, welche das „Klima der Verunsicherung und des Pessimismus in der US-amerikanischen Gesellschaft“<sup>163</sup> reflektierte. Elsaesser sieht im New Hollywood geradezu die zentralen amerikanischen Glaubensinhalte „ambition, vision, drive“<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Dammann. 2007. S. 230

<sup>164</sup> Elsaesser. 2012. S. 227

umgekehrt und als sinnlos und nutzlos abgestuft.<sup>165</sup> Nicht so in *Star Wars*. Die Rehabilitierung der klassischen Genremythen durch Neukonstruktion wurde bereits in Abschnitt 4.6 behandelt. Nun zeigt sich: Nicht nur die Mythen werden rehabilitiert, sondern auch der Optimismus des klassischen Hollywoods. Dieser Optimismus und das „Vertrauen in die Möglichkeiten einer nationalen Verbesserung“<sup>166</sup> werden von Norbert Grob und Elisabeth Bronfen als eine typisch amerikanische Haltung und wichtiges Merkmal des klassischen Hollywood-Kinos benannt.<sup>167</sup> Es ist paradoxerweise aber auch in gewisser Weise eine Rückkehr zur Aufbruchsstimmung der frühen Gegenkultur-Jahre.

Wie zuvor schon erwähnt, hätte Lucas auch gut mit *Apocalypse Now* einen experimentelleren, düstereren Film über den Vietnamkrieg machen können. "Lucas' Freunde hielten das für einen klugen Schachzug. Immerhin war Lucas ein Typ für Independent-Filme. Jetzt war er an der Reihe, ein großes Statement zu machen, etwas Düsteres, Mutiges: sein *Chinatown*, sein *Taxi Driver*"<sup>168</sup> Aber Lucas hatte genau das mit *THX* schon getan. Dieser behandelt ähnliche Themen wie *Star Wars*, ist weitaus düsterer, pessimistischer. Das Ende ist offener: obwohl *THX* (Der Titel ist der Name der Figur) die Flucht aus dem unterirdischen Labyrinth gelingt, sieht der Zuschauer von der Oberfläche nichts als einen Sonnenaufgang. Sein Überleben dort ist ungewiss. Er hat die Freiheit erlangt, aber um welchen Preis? Erfolgreich war der Film damit allerdings nicht:

“Lucas learned from the critical and popular reaction to *THX* that if he wanted to change the world, showing how stupid and awful society could be was not the way to proceed. Audiences like positive stories, not negative diatribes. It was a mistake he wouldn't repeat.”<sup>169</sup>

Sein nächster Film, *American Graffiti*, war denn auch der Versuch, etwas kommerzielleres zu machen.<sup>170</sup> Es ist daher anzunehmen, dass *Star Wars* gleichfalls gestaltet wurde um kommerziell erfolgreich zu sein, wie Cook anmerkt (wenn auch

---

<sup>165</sup> Vgl. Elsaesser. 2012. S. 227

<sup>166</sup> Bronfen, Grob. 2013. S. 20

<sup>167</sup> Vgl. Bronfen, Grob. 2013. S. 15 ff.

<sup>168</sup> Taylor. 2015. S. 242, Hervorhebung im Original.

<sup>169</sup> Pollock. 1999. S. 96, Hervorhebung im Original.

<sup>170</sup> Vgl. Pollock. 1999. S. 101

nicht gar so erfolgreich, wie er letzten Endes wurde).<sup>171</sup> Allerdings scheinen auch noch andere Überlegungen eine wichtige Rolle gespielt zu haben. Lucas sagt dazu selbst:

"Rather than do some angry, socially relevant film,' he answered, 'I realized there was another relevance that is even more important - dreams and fantasies, getting children to believe there is more to life than garbage and killing and all that real stuff like stealing hubcabs - that you could still sit and dream about exotic lands and strange creatures. Once I got into *Star Wars*, it struck me that we had lost all that - a whole generation was growing up without fairy tales. You just don't get them any more, and that's the best stuff in the world - adventures in far off lands. It's *fun*."<sup>172</sup>

Dieser Rückkehr zum Optimismus ist jedoch nicht zu verwechseln mit einer Bestätigung der bestehenden Verhältnisse, wie es das klassische Hollywood gerne tat (Vgl. Kapitel 2). Im Gegensatz zu Dorothy in *The Wizard of Oz* kehrt Luke am Ende nicht nach Hause zurück. In *Oz* ist die böse Hexe die Außenseiterin, welche das Gefüge stört, in *Star Wars* ist das bestehende Gefüge das Böse und muss von den Außenseitern bekämpft werden. Man vergleiche hier Dorothys „There's no place like home!“ mit Lukes „I'm never coming back to this planet again.“ Tatsächlich stellt der Film, wie in Abschnitt 4.4 gezeigt, die bestehenden Verhältnisse ausgesprochen negativ dar, aber er gibt den Zuschauern die Hoffnung mit auf den Weg, dass sie sich verbessern können. Er versucht, das oben beschriebene Wertevakuum zu füllen.<sup>173</sup>

Es ist daher anzunehmen, dass der später hinzugefügte Untertitel *Eine Neue Hoffnung*<sup>174</sup> denn auch in mehrfachem Sinne zu verstehen ist. Lucas beginnt den Film mit dem Status Quo des New Hollywood. So wie Luke der Rebellenallianz hilft, den übermächtigen Feind, symbolisiert durch den Todesstern, zu zerstören, so soll auch der Film einem, durch den nicht enden wollenden Pessimismus des New Hollywood deprimierten, Publikum neue Hoffnung geben. Indem er die Gefühle der Angst, Frustration, Unsicherheit und des Pessimismus in der Bevölkerung auf das

---

<sup>171</sup> Vgl. Cook. 2000. S. 47 f.

<sup>172</sup> Lucas zitiert nach: Zito, Stephen: *George Lucas Goes Far Out*, 1977. In: Brunette, Peter (Hg): *George Lucas. Interviews*, Jackson 1999. S. 53, Hervorhebung im Original.

<sup>173</sup> Vgl. Pollock. 1999. S. 143

<sup>174</sup> Der Untertitel wurde erst später, zusammen mit der Nummer *Episode IV*, eingefügt.

Imperium und den Todesstern projiziert, schafft er – wie auch schon das klassische Hollywood – eine imaginäre Auflösung komplizierter Konflikte.

## 4.5 Einfluss auf das Ende des New Hollywood

### 4.5.1 Veränderung der Zuschauerstruktur

Inzwischen dürfte klar sein, dass sich *Star Wars* nicht in einfach in die eine oder andere Schublade stecken lässt. Der Film ist weder eine reine Wiederauferstehung des klassischen Hollywood, noch eine reine Fortführung des New Hollywood. Dennoch lässt sich sein Erfolg nicht bestreiten. Was also war auf Seiten des Publikums geschehen, welches noch zehn Jahre zuvor ambivalente Außenseiter, Sex und Gewalt mit einem pessimistischen Ende sehen wollte?

Nach wie vor wurden mehr als die Hälfte der Kinokarten an Zuschauer unter 25 verkauft.<sup>175</sup> Doch zwei Dinge trugen zu einer Veränderung des Sehverhaltens bei. Holtz offenbart bereits einen der Widersprüche des jugendlichen Publikums in den späten 60er Jahren:

„However, in their anti-establishment attitude they resented everything that smacked of mainstream. Thus [sic!] Hollywood had to find a way to crank up the production of niche films without letting them become the new middle-of-the-road entertainment.“<sup>176</sup>

Betrachtet man Monacos Kommentar zum Erfolg des Films *Rocky* (1976), der zumindest das optimistische Ende mit *Star Wars* gemein hat, wird das Problem klarer: „At a time when ‚serious‘ American cinema was expected by many critics to reveal more about the darker side of society, [...] the movie seemed contrary to that mainstream kind of critical thinking.“<sup>177</sup> Der düstere Pessimismus, sowie die zielloosen und in Selbstmitleid versinkenden Antihelden des New Hollywood waren also zum Mainstream geworden. Außerdem war Science-Fiction in den 70ern durchaus noch ein Nischengenre, und damit nicht Teil des Mainstreams, was im nächsten Abschnitt ausführlicher erläutert wird.

---

<sup>175</sup> Vgl. Cook. 2000. S. 23

<sup>176</sup> Holtz. 2011. S. 77

<sup>177</sup> Monaco. 2010. S. 224, Hervorhebung durch den Verfasser.



Doch damit nicht genug. Zehn Jahre nach Beginn des New Hollywood waren die meisten Mitglieder der ehemaligen Gegenkultur in das Berufsleben eingestiegen und hatten unter Umständen selbst Kinder bekommen. Der Lebenshorizont hatte sich verschoben. Deren Kinder, die wesentlich konservativer waren, bildeten nun das neue Jugendpublikum.<sup>178</sup> Nach einer Dekade, die im wesentlichen vom Versagen der USA auf fast allen Fronten geprägt war, sehnte man sich nun nach Entspannung und Eskapismus:

"Dem konfliktmüden Publikum verlangte es jetzt nicht nur wieder nach mehr Entertainment im Kino, sondern eine Mehrheit an der Kinokasse wünschte eine Rückbesinnung auf traditionelle Werte, wie sie innerhalb der US-amerikanischen Gesellschaft auszumachen waren, auch auf der Leinwand repräsentiert zu sehen."<sup>179</sup>

Diese Entwicklung scheinen die Regisseure des New Hollywood, ganz ähnlich den großen Studios in den 60ern, lange übersehen zu haben. Ironischerweise produzierten gerade sie, die mit außergewöhnlichen Freiheiten ausgestattet worden waren, um ein jugendliches Publikum zu erreichen, nun selbst an eben jenem Publikum vorbei. Während das Autorenkino des New Hollywood in zügellosen Exzessen versank, wie beispielsweise Coppolas *Apocalypse Now* (1979) oder Michael Ciminos *Heavens Gate* (1980)<sup>180</sup> hatte Lucas die Jugendkultur bereits mit *American Graffiti* offenkundig eher erreicht:

"I seemed to have struck a chord with kids; I had found something they were missing. After the 1960s, it was the end of the protest movement and the whole phenomenon. The drugs were really getting bad, kids were dying, and there was nothing left to protest. But *Graffiti* just said, *Get into your car and go chase some girls. That's all you have to do.* A lot of kids didn't even know that, so we kept getting all these letters from all over the country saying, 'Wow, this is great, I really found myself.' It seemed to straighten a lot of them out."<sup>181</sup>

Auch bei *Star Wars* scheint dies der Fall gewesen zu sein, wie Peter Jackson schreibt:

"Another real feature of its success was that *Star Wars* spoke to you in a truthful way. We were a generation used to seeing slightly removed, remote films that were made by an older generation of filmmakers who were slightly disconnected and old-

---

<sup>178</sup> Vgl. Cook. 2000. S. 23

<sup>179</sup> Dammann. 2007. S. 292 f.

<sup>180</sup> Vgl. Holtz. S. 75

<sup>181</sup> Lucas, zitiert nach Rinzler. 2007. S. 63, Hervorhebung im Original.

fashioned in their relation to the genre. They weren't tapping into the youth culture and what it was like to be young in those days - but *Star Wars* did all that."<sup>182</sup>

Es waren also dieselben Mechanismen, die zehn Jahre zuvor überhaupt das New Hollywood möglich gemacht hatten, die sich jetzt dagegen wandten und *Star Wars* seinen Erfolg bescherten. Das unkonventionelle war Konvention geworden. Mit seiner Kombination aus klassischen und innovativen, eskapistischen und gesellschaftskritischen Merkmalen, war *Star Wars* gerade modern und klassisch genug zugleich und gerade durch diesen Zwiespalt erlaubt er dem Zuschauer verschiedene Lesarten, je nach eigener ideologischer, politischer und religiöser Auffassung.<sup>183</sup> Wieder einmal erwies sich dies als Kunstgriff, denn Lucas gibt den enttäuschten Anhängern der ehemaligen Gegenkultur nachträglich einen fiktionalen Sieg für ihren Protest und befürwortet gleichzeitig konservative Werte, welche die neue Jugend, sowie die von vornherein konservativen älteren anzusprechen vermochten.

#### 4.5.2 High-Concept und Spektakel

An dieser Stelle soll noch ein letzter Kritikpunkt besprochen werden, der gegen *Star Wars* gerichtet wird, nämlich, dass die Filme von Lucas und Spielberg nichts weiter seien als teure B-Filme, so gehaltlos wie Fast-Food oder eine Achterbahnfahrt, und dadurch künstlerisch anspruchsvolle Filme der übrigen New Hollywood Regisseure verdrängt hätten.<sup>184</sup> Außerdem seien sie Schuld an der Entwicklung und Dominanz von „High-Concept“ Filmen in Hollywood, die kleinere, anspruchsvollere Arbeiten beinahe unmöglich machten.<sup>185</sup>

Zu einem Teil hängt dieses Stigma mit dem Genre der Science-Fiction zusammen. Vor *Star Wars* waren Science-Fiction Filme meist sehr teuer und gleichzeitig ein Nischen-Genre gewesen, das nur eine begrenzte Menge Zuschauer ansprechen konnte. Die Science-Fiction Filme, die also trotzdem gemacht wurden, waren dann

---

<sup>182</sup> Jackson, Peter: *Foreword by Peter Jackson*. In: Rinzler. 2007. S. VI, Hervorhebung im Original.

<sup>183</sup> Vgl. Pollock. 1999. S. 139

<sup>184</sup> Vgl. Biskind, Peter: *Easy Riders, Raging Bulls. How the Sex-Drugs-and-Rock'n'Roll Generation Saved Hollywood*, New York 1998. S. 278 f.; S. 344 f.

<sup>185</sup> Vgl. Dammann. 2007. S. 348

meistens billige Exploitation-Filme, weswegen sie vornehmlich als Schund betrachtet wurden.<sup>186</sup> Erst die Veröffentlichung von *2001: A Space Odyssey* (1968) und die Mondlandung beendeten langsam dieses Stigma.<sup>187</sup>

Gleichzeitig muss bedacht werden, dass, wie Taylor anmerkt, gerade Science-Fiction Romane in den 60ern – mit ihren Themen der Spiritualität, der Entfremdung, der Drogen und der neuen Religionen – Vorboten der Gegenkultur waren, welche wiederum das New Hollywood erst in Gang setzten.<sup>188</sup> Lucas war sich des Rufs der Science-Fiction denn auch bewusst und versuchte gezielt damit zu brechen: „I wanted to make something like a comic strip, but I wanted it to be funny rather than idiotic.“<sup>189</sup> Weiterhin sei Lucas nicht der einzige gewesen, der in den 70er Jahren ein Science-Fiction Abenteuer geplant hatte.<sup>190</sup> Lucas' Freunde Hal Barwood und Matthew Robbins arbeiteten beispielsweise zeitgleich an dem Film *Star Dancing*, der nie produziert wurde und ausgerechnet Federico Fellini – einer der Vorbilder unter den Regisseuren des europäischen Kunstfilms – war es, der Lucas die Rechte an *Flash Gordon* weggeschnappt hatte.<sup>191</sup> Taylor erwidert auf den oben geschilderten Vorwurf Biskinds:

"Seine These lautete, dass sich die "Rock'n'Roll-Generation" der Regisseure in den 1970ern in zwei Lager spaltete: Spielberg und Lucas gingen in die eine Richtung - also Space Fantasy und andere Popcornkinothemen - und veränderten für immer den Lauf der Kinogeschichte, indem sie die eigenwilligeren Arbeiten von Regisseuren wie de Palma und Scorsese verdrängten. Aber Biskind entging die Tatsache, dass diese eigenwilligeren Regisseure einen Großteil des Jahrzehnts genauso verbrachten wie Lucas: in Comicbuchläden, wo sie Science-Fiction lasen und versuchten, Weltraumfilme zu realisieren."<sup>192</sup>

Lucas hatte mit seinem Film schlicht das Glück, mit Alan Ladd Jr. und Twentieth Century Fox Unterstützer gefunden zu haben, die in schwieriger finanzieller Lage und willens waren, einen jungen Regisseur zu unterstützen, da sie durch einige

---

<sup>186</sup> Vgl. Taylor. 2015. S. 193 f; Cook. 2000. S. 238 f.

<sup>187</sup> Vgl. Taylor. 2015. S. 194 ff.

<sup>188</sup> Vgl. Taylor. 2015. S. 192 f.

<sup>189</sup> Lucas zitiert nach: Clouzot 1999. S. 59

<sup>190</sup> Vgl. Taylor. 2015. S. 189 ff.

<sup>191</sup> Vgl. Rinzler. 2007. S. 32 f.; Pollock. 1999. S. 101

<sup>192</sup> Taylor. 2015. S. 199

vorherige Erfolge mit Science-Fiction (Beispielsweise *Planet of the Apes* (1968)) dem Genre nicht ganz so abgeneigt waren wie andere.<sup>193</sup>

Die Kritik, dass es bei Star Wars mehr um das Spektakel, als um psychologische oder inhaltliche Tiefe gehe<sup>194</sup>, ist zwar nicht ganz von der Hand zu weisen und doch nicht zielführend. Auch hier ist es dienlich, zu den Anfängen des New Hollywood zurückzukehren und zu untersuchen, was diese Filme überhaupt erst so erfolgreich gemacht hatte. Wie in Kapitel 3 beschrieben liegt der Ursprung des New Hollywood in der Dominanz der Jugend an der Kinokasse und dem, bei dieser Zielgruppe beliebten, Exploitation-Kino. So darf auch nicht vergessen werden, dass *Easy Rider* ursprünglich als Exploitation-Film für die AIP geplant war.<sup>195</sup> Als Merkmale dieser Filme, die besonders bei der Jugend ankamen, werden folgende genannt: Rebellion, Science-Fiction, Action und Schaulust, Horror, Abenteuer, Soft-Erotik, Gewalt, offene Sexualität, hohes Tempo, stilistische Neuerungen und vor allem Spektakel.<sup>196</sup> Viele dieser Merkmale finden sich auch in *Star Wars*. Diese Ausführungen legen nahe, dass es denn auch nicht die psychologische und inhaltliche Tiefe des New Hollywood waren, die das jugendliche Publikum ansprachen. In allen drei Kapiteln dieser Arbeit wurde gezeigt, dass seit jeher das Spektakel ein wichtiger Anziehungspunkt des Hollywoodkinos war, im klassischen, wie im New Hollywood. Nur die Ausdrucksform des Spektakels hat sich gewandelt. Waren es im klassischen noch die opulenten und farbenprächtigen Kulissen, so war es im New Hollywood die grafische Darstellung von Gewalt und Sex, sowie sensationelle stilistische Neuerungen und in *Star Wars* schließlich die beeindruckenden Spezialeffekte. Die Begeisterung für den neuartigen und schnellen Schnittstil haben beide gemeinsam. New Hollywood hat seine Wurzeln schließlich genauso im Exploitation-Kino wie die Science-Fiction und *Star Wars*. Und schließlich ist die Betonung des Visuellen auch ein Ausdruck von Lucas' persönlichen Vorlieben:

---

<sup>193</sup> Vgl. Rinzler. 2007. S. 12

<sup>194</sup> Vgl. Holtz. 2011. S. 75; Schwenger. 1997. S. 37 f.; Biskind. 1998. S. 343

<sup>195</sup> Vgl. Rodenberg. 1992. S. 178 f.; Dammann. 2007. S. 74

<sup>196</sup> Vgl. Block, Wilson. 2010. S. 322, S. 424; Dammann. 2007. S. 28; Monaco. 2010. S. 193; Monaco, Paul: *The Sixties, 1960 – 1969*. New York. 2001. S. 2

"[...] I come out of abstract filmmaking. [...] if you watch abstract films, you can see that by juxtaposing images, you also tell stories [...] in my films, the dialogue is not where the movie is. My films are basically the graphics. The emotional impact comes from the music - and from juxtaposing one image with the next."<sup>197</sup>

Seine Filme erscheinen inhaltsleer, da Lucas Geschichten über Bilder und nicht Dialoge oder Figuren erzählt. Tatsächlich hat Kapitel 4.4 gezeigt, dass er in Star Wars viele derselben Themen anspricht, wie seine Kollegen. Daher sollte der Film auch nicht nur auf sein Spektakel reduziert werden. Lucas führt dazu selbst aus:

"When Star Wars came out, everybody said: "Oh it's a silly movie, it's just a bunch of space battles and stuff. It's not real. There's nothing behind it." And I said: "Well, there is stuff behind it, it's not just a space battle. There's more to it than that. [...] And of course, everybody went out and made spaceship movies and they were all horrible and they all lost tons of money and you say: "Well, you know, there's more to it than that. You can't just go out and do spaceships."<sup>198</sup>

Und Rinzler schreibt:

"In each ship's pan, rotation, and bank, there was an incredible eye at work. For what was reviewed as mainstream simplified cinema was actually an amalgam of abstract and cinema verité filmmaking [...]."<sup>199</sup>

Den Film alleine mit dieser Begründung aus dem Kanon auszuschließen erscheint daher unzureichend.

Dass nach *Star Wars* eine Welle von teuren High-Concept Blockbustern kleinere Filme verdrängt hat, ist ebenfalls schwer von der Hand zu weisen. Wie eingangs erwähnt, soll sich diese Arbeit jedoch nicht mit den Nachwirkungen des Films beschäftigen, sondern mit dem Film selbst. Ist *Star Wars* also ein High-Concept Film, wie *Jaws*? Als Definition von „High-Concept“ nennt Wyatt vier Merkmale:

„[...] An easily marketed story, idea, or image [...]. The New Hollywood practice of *saturation booking* [...]. A massive marketing campaign to promote the movie to potential viewers, focusing on television advertising and television talk shows. [...] The creation, solely from the movie, of its own merchandizing industry, with control over franchising.“<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> Lucas zitiert nach Rinzler, J.W.: *The Making of Star Wars Revenge of the Sith*, New York 2005. S. 154

<sup>198</sup> Lucas in einem Interview mit: Rose, Charlie: *George Lucas on the "downside" of Star Wars (Dec. 25, 2015)*. Charlie Rose. 25. 12. 2015. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=VEIrQUXm\\_hY](https://www.youtube.com/watch?v=VEIrQUXm_hY) Letzter Zugriff am: 05.06.2019

<sup>199</sup> Rinzler. 2007. S. 304

<sup>200</sup> Wyatt, Justin: *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Austin. 1994. Zitiert nach: Monaco. 2010. S. 219. Hervorhebung im Original.

Tatsächlich treffen nur zwei dieser Merkmale auf Star Wars zu: Merchandising und Marketing. So war für letzteres Charles Lippincott verantwortlich, der dasselbe auch bereits bei *Jaws* gemacht hatte. Er wollte die Fehler, die bei *2001: A Space Odyssey* gemacht wurden, nicht wiederholen und generierte deshalb vor der Veröffentlichung gezielt einen Hype bei der Zielgruppe: Science-Fiction Fans.<sup>201</sup> Im Nachhinein scheint *Star Wars* einfach zu vermarkten. Doch auch dies ist ein Trugschluss. *Star Wars* ist nicht *Jaws*. Dessen Handlung ließ sich mit einem einzigen Bild, dem eines riesigen Hais, der aus den Tiefen des Meeres auf sein Opfer, eine hilflose Schwimmerin zuhält, zusammenfassen. Die Geschichte von *Star Wars* ist komplexer. *Star Wars* hatte außerdem keinen Bestsellerroman als Vorlage und keine Stars, welche die Zuschauer ins Kino locken konnten.<sup>202</sup> Der erste Trailer war denn auch weder beim Publikum, noch beim Vorstand von Fox besonders beliebt.<sup>203</sup> Außerdem hatte niemand den immensen Erfolg vorhergesehen. Folglich fand auch kein Saturation Booking wie bei *Jaws* statt, sondern der Film wurde vorsichtig erst in wenigen Kinos gezeigt, bis er sich langsam zu einem Hit entwickelt hatte.<sup>204</sup> Das *Star Wars* zu dem Trend der High-Concept Blockbuster geführt hat, gesteht auch Lucas ein. Er fügt jedoch hinzu:

“The studios and everything said: ‘Well, wow, we can make a lot of money. This is the license to kill.’ And they did it. [...] And of course the only way you could really do that is not take chances. Only do something that’s proven. You got to remember, *Star Wars* came from nowhere, *American Graffiti* came from nowhere. There was nothing like it. Now - if you do anything that is not a sequel, or not a TV- series, or doesn't look like one - they won't do it. [...] And it really shows an enormous lack of imagination and fear of creativity on the part of an industry.”<sup>205</sup>

Star Wars mag zwar die Ära des High-Concept Films eingeläutet haben, aber er kann dem nicht uneingeschränkt zugeordnet werden. Auch kann er nicht alleine

---

<sup>201</sup> Vgl. Taylor. 2015. S. 298 ff.

<sup>202</sup> Vgl. Schwenger. 1997. S. 66

<sup>203</sup> Vgl. Rinzler. 2007. S. 239 ff.

<sup>204</sup> Vgl. Pollock. 1999. S. 184

<sup>205</sup> Lucas in einem Interview mit: Rose, Charlie.: *George Lucas on the “downside” of Star Wars (Dec. 25, 2015)*. Charlie Rose. 25. 12. 2015. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=VEIrQUXm\\_hY](https://www.youtube.com/watch?v=VEIrQUXm_hY) Letzter Zugriff am: 05.06.2019, Hervorhebung durch den Verfasser.

aufgrund seines Spektakels und seines Comic-Filmcharakters vom New Hollywood ausgeschlossen werden.

### 4.5.3 New Hollywood als Aufnahme neuer stilistischer Mittel

Star Wars lässt sich also weder eindeutig dem klassischen, noch dem New Hollywood zuordnen. Lucas übernimmt stilistische Innovationen des New Hollywood und wendet sie auf ein klassisches Märchen an, oder wie Biskind es formuliert:

„Lucas's genius was to strip away the Marxist ideology of a master of editing like Eisenstein, or the critical irony of an avant-garde filmmaker like Bruce Conner, and wed their montage technique to American pulp. *Star Wars* pioneered the cinema of moments, of images, of sensory stimuli increasingly divorced from story [...]”<sup>206</sup>

Muss der Film daher also aus dem Kanon des New Hollywood ausgeschlossen werden, wie es die meisten Autoren tun? Definiert man New Hollywood als kompletten Bruch mit dem klassischen, als reines Kunstkino nach europäischen Vorbildern wie der Nouvelle Vague, dann müsste der Film tatsächlich ausgeschlossen werden.

Doch einige Autoren sind da anderer Meinung: So argumentiert Bordwell, dass es überhaupt keinen Bruch mit dem alten Hollywood gegeben habe, dass die Systeme des alten Hollywoods mehr oder weniger gleichgeblieben seien.<sup>207</sup> Stattdessen sei das New Hollywood lediglich eine Aufnahme von Elementen des europäischen Kunstkinos in den Kanon des klassischen Hollywoods gewesen, wie das bereits mit dem deutschen Expressionismus der Fall gewesen sei. Hollywood sei zu allen Zeiten offen genug gewesen, um Experimente zuzulassen und Elemente verschiedener Avant-Garde-Stile in sich aufzunehmen.<sup>208</sup> Jedoch merkt auch er an: "[...] the classical style took only what could extend and elaborate its principles without challenging them."<sup>209</sup> Diese Ansicht wird auch von Bronfen und Grob unterstützt:

"Das Classical Hollywood war dennoch kein geschlossenes System. Es neigte als industrielle Unternehmung, die vor allem auch Umsatz und Gewinn ausgerichtet war - zwar zur gleichmäßigen Produktions-, Distributions- und Präsentationsform. Aber es hatte nie eine Tendenz zur Uniformierung."<sup>210</sup>

---

<sup>206</sup> Biskind. 1998. S. 343, Hervorhebung im Original.

<sup>207</sup> Vgl. Bordwell. Staiger. Thompson. 1985. S. 368 ff.

<sup>208</sup> Vgl. Bordwell. Staiger. Thompson. 1985. S. 70 ff.

<sup>209</sup> Bordwell. Staiger. Thompson. 1985. S. 73

<sup>210</sup> Bronfen, Grob. 2013. S. 11 f.

Tatsächlich war das klassische Hollywood kein monolithischer Block, sondern – wie in Kapitel 2 gezeigt – immer im Spannungsfeld zwischen bekanntem und neuem, Standardisierung und Innovation. Staiger merkt auch an, dass es immer Zyklen der Innovation gegeben habe. Denn jeder Film musste als eigenständiges Produkt besser sein als das vorausgehende. Die Notwendigkeit der Innovation ist also von vornherein Bedingung für seinen Erfolg. Der Zyklus der Innovation laufe demnach so ab: Ein neuartiger Film kommt auf den Markt, dessen Charakteristika daraufhin von anderen Filmen kopiert werden, bis wieder ein neuartiger Film kommt.<sup>211</sup>

Betrachtet man New Hollywood also lediglich als einen solchen Erneuerungszyklus, passt *Star Wars* wieder ins Bild, denn Lucas macht genau das: Er übernimmt diejenigen Innovationen, wie die dreckige, realistische Ästhetik und den neuartigen Schnitt, die den klassischen Hollywoodstil nicht hinterfragen, sondern erweitern. Daher erscheint der Film oberflächlich wie ein Film des klassischen Hollywoods. Erst wenn man ihn einem Film wie *The Wizard of Oz* gegenüberstellt, offenbaren sich die Innovationen.

---

<sup>211</sup> Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson. 1985. S. 110 ff.



## 5 Fazit und Ausblick

Ist *Star Wars* nun also schuld am Untergang des New Hollywood? Brach der Film wirklich mit allen Innovationen des New Hollywood, führte er wirklich nur zu einer Renaissance des klassischen Hollywood-Blockbusters und wenn ja, welche Einflüsse hatte das New Hollywood damit auf den modernen Blockbuster?

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass weder das eine, noch das andere der Fall ist. *Star Wars* ist weder eine Rückkehr zum klassischen Blockbuster, noch eine direkte Fortführung des New Hollywood. Stattdessen kombiniert der Film Elemente von beidem und schafft es damit, dem sich wandelnden Publikumsgeschmack gerecht zu werden. Die Charakteristika des „New Hollywood“ entsprangen zu einem großen Teil der, in den 60er Jahre aufkommenden, jugendlichen Gegenkultur und dem Protest gegenüber dem Vietnamkrieg sowie später der Desillusion durch das Scheitern der Gegenkultur und des wachsenden Misstrauens gegenüber der Regierung nach der Watergate-Affäre, sowie Umstrukturierungen bei den großen Studios. New Hollywood war demnach Teil einer Anomalie in der gesamten Amerikanischen Gesellschaft, nicht nur in Hollywood. Mit dem Ende der Gegenkultur ging auch ein Ende des Vietnamkrieges einher und damit war dem New Hollywood zum Teil der Nährboden entzogen worden. Während diese Themen die Amerikaner noch weiter beschäftigten, fand doch zunehmend eine Rückbesinnung auf alte Werte statt.

Die Regisseure des New Hollywood versäumten es (oder weigerten sich) jedoch, mit dieser Entwicklung mitzugehen. Die Hollywoodstudios waren hingegen zu allen Zeiten kommerzorientiert und musste daher den Vorlieben ihres Publikums folgen.

New Hollywood war daher „[...] alles in allem eine konservative Reaktion auf die Notlage der Filmindustrie, die langfristig zum Scheitern verurteilt sein musste, da nur so lange innovative Filme gemacht wurden, wie einerseits deren Geschäftsbilanzen stimmten und andererseits der Mangel an gewinnversprechenden Alternativen ein solches Kino zuließ.“<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> Dammann. 2007. S. 168

Ironischerweise beruhte der Erfolg von *Star Wars* auf denselben Mechanismen, wie der von *Bonnie and Clyde* am Anfang des New Hollywoods: Die Begeisterung eines jungen Publikums durch eine neuartige Filmsprache, für sie bedeutsame Themen und Spektakel. Er ist daher dem New Hollywood ähnlicher, als es zunächst scheint..

*Star Wars* ist also weniger Ursache der Veränderung, als ein Symptom davon. Andere Filme der 70er zeichnen den gesellschaftlichen Wandel bereits vor dem Kinostart von *Star Wars* voraus. Ein Beispiel dafür wäre *Rocky* von 1976 in dem das Verlangen des Publikums nach Optimismus und klassischen Helden bereits deutlich wird. Bemerkenswert an *Star Wars* ist in diesem Zusammenhang, dass der Film dabei eben nicht die Errungenschaften des New Hollywood komplett revidiert, sondern teilweise aufnimmt und mit dem klassischen Stil vereint. Außerdem behandelt er subtil dieselben Themen, die auch im New Hollywood präsent waren und erweitert sie um ein optimistisches Ende. Der Film ist also in vielerlei Hinsicht eine Gradwanderung zwischen Kunst und Kommerz, Innovation und Klassik, Gesellschaftskritik und Eskapismus.

Wie beeinflusst dies nun den modernen Blockbuster? Was ist geblieben von New Hollywood? Mit seiner Kombination von klassischem und New Hollywood führte *Star Wars* die Erneuerung zu einem Ende. Gleichzeitig markiert der Film allerdings auch eine Öffnung des klassischen Hollywoodstils für Innovationen. Ein Trend der sich auch im späteren Blockbuster-Kino fortsetzen sollte. Während laut Dammann die Filme ihre „Mehrdeutigkeit und ihre Unbequemlichkeit“ verloren hätten, sei "die Selbstreflexivität und das Bewusstsein für die Filmgeschichte" hingegen geblieben.<sup>213</sup> Und tatsächlich beklagte auch Lucas, wie zuvor beschrieben, einen Mangel an Mut und Kreativität in Hollywood nach *Star Wars*. In der Tat dominieren noch heute die großen Filmfranchises, wie *Marvel*, *DC Superheroes*, *Star Trek* und andere den Filmmarkt. Ein Ende ist nicht Sicht.

Innerhalb dieser Einschränkungen ist jedoch die von Dammann genannte Selbstreflexivität noch erkennbar. Tatsächlich kommt kaum ein großer Hollywoodfilm

---

<sup>213</sup> Dammann. 2007. S. 344

heutzutage noch ohne Zitate oder Verweise auf vergangene Filme aus. So wie *Star Wars* selbst zahllose Filme zitiert wird auch der Film selbst beispielsweise in den *Toy Story* Filmen häufig zitiert.<sup>214</sup>

Darüber hinaus hat sich jedoch auch die Tendenz, das Klassische mit dem Innovativen innerhalb des Blockbuster-Kinos zu vermischen, wie es *Star Wars* vorgelebt hatte, bis heute gehalten. So wird innerhalb der Begrenzungen des High-Concept-Blockbusters auch jungen, eigenwilligeren Regisseuren bisweilen große kreative Freiheit zugestanden. Hier muss beispielsweise Christopher Nolans *Batman*-Trilogie (2005 – 2012) oder auch Rian Johnsons *Star Wars: The Last Jedi* (2017) genannt werden. Auch Brüche mit dem klassischen Hollywoodstil sind heute nichts ungewöhnliches mehr. Das erlaubte beispielsweise *Deadpool* im gleichnamigen Film die sogenannte „Vierte Wand“ zu durchbrechen und mit dem Zuschauer direkt zu sprechen – zur Zeit des klassischen Hollywoods undenkbar. Der Regisseur als Star-Typus hat sich ebenfalls gehalten und ist in manchen Fällen ein alleiniges Verkaufsargument, mit kompletter Kontrolle über die Filme. Hier ist beispielsweise Quentin Tarantino zu nennen.

Gleichzeitig ist jedoch auch eine langsame Rückkehr – zumindest in Teilen – zur alten Massenproduktion und Standardisierung zu beobachten, während kleinere Studios von Disney gekauft werden und Marvel ein Unterhaltungsimperium auf eine Reihe immergleicher Superheldenfilme aufbaut. Und während hier hin und wieder eigenwilligen Regisseuren ein gewisses Maß an kreativer Freiheit zugestanden wird, ist eine Person wie Kevin Feige den alten Studiochefs doch ausgesprochen ähnlich.

*Star Wars* hat New Hollywood also nicht zerstört. Der Film kann zwar nicht problemlos zu den typischen New Hollywood Filmen gezählt werden, wohl aber als Endpunkt einer Erneuerungsbewegung im Sinne Bordwells betrachtet werden, die zehn Jahre zuvor mit *Bonnie and Clyde* begann. Mit seiner Vermischung von Innovation und Klassik ist er bis heute wegweisend für das moderne Hollywood-Kino.

---

<sup>214</sup> Vgl. *Toy Story*. DVD (Buena Vista Home Entertainment). Regie: John Lasseter. Produzent: Ralph Guggenheim, Bonnie Arnold. USA. 2003.

---

## Literaturverzeichnis

Bernardoni, James: *The New Hollywood*, Jefferson 1991.

Birkett, Danielle; McHugh, Dominic: *Adapting the Wizard of Oz. Musical Versions from Baum to MGM and Beyond*, New York 2019.

Biskind, Peter: *Easy Riders, Raging Bulls. How the Sex-Drugs-and-Rock'n'Roll Generation Saved Hollywood*, New York 1998.

Block, Alex Ben (Hg); Wilson, Lucy Autrey (Hg): *George Lucas's Blockbusting. A Decade-by-Decade Survey of Timeless Movies Including Untold Secrets of Their Financial and Cultural Success*, New York 2010.

Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin: *The classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Melbourne and Henley 1985.

Bronfen, Elisabeth (Hg); Grob, Norbert (Hg): *Classical Hollywood*, Stuttgart 2013.

Brunette, Peter (Hg); Kline, Sally (Hg): *George Lucas. Interviews*, Jackson 1999.

Clouzot, Claire: *The Morning of the Magician: George Lucas and Star Wars*. Übersetzung: Alisa Belanger. In: Brunette, Peter (Hg); Kline, Sally (Hg): *George Lucas. Interviews*, Jackson 1999. S. 55 – 63.

Cook, David A.: *American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970 – 1979*, New York 2000.

Cooke, Mervyn: *A History of Film Music*, New York 2008.

Dammann, Lars: *Kino im Aufbruch: New Hollywood 1967 – 1976*, Marburg 2007.

Elsaesser, Thomas: *The persistence of Hollywood*, New York 2012.

Faulstich, Werner (Hg); Korte, Helmut (Hg): *Fischer Filmgeschichte. Zwischen Tradition und Neuorientierung*, Frankfurt am Main 1992.

Hearn, Marcus: *The Cinema of George Lucas*, New York 2005.

Hesse, Christoph; Keutzer, Oliver; Mauer, Roman; Mohr, Gregory: *Filmstile*, Wiesbaden 2016.

Holtz, Martin: *American Cinema in Transition: The Western in New Hollywood and Hollywood Now*, Frankfurt am Main 2011.

Jackson, Peter: *Foreword by Peter Jackson*. In: Rinzler, J. W.: *The Complete Making of Star Wars. The definitive story behind the original film*, New York 2007. S. VI – VII.

Koebner, Thomas (Hg): *Reclams Sachlexikon des Films*. 3. Aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2011.

Kolker, Robert: *Allein im Licht (Cinema of Loneliness)*, München/Zürich 2001. Übersetzung: Bodo Fründt und Rolf Thissen.

Lehmann, Hauke: *Affektpoetiken des New Hollywood: Suspense, Paranoia und Melancholie*, Berlin/Boston 2017.

Maltby, Richard: *Hollywood Cinema*, 2. Auflage, Malden, Oxford, Melbourne, Berlin 2003.

Monaco, Paul: *The Sixties, 1960 – 1969*, New York 2001.

Monaco, Paul: *A History of American Movies. A Film-by-Film Look at the Art, Craft, and Business of Cinema*, Plymouth 2010.

Pollock, Dale: *Skywalking. The Life and Films of George Lucas. Updated Edition*. 2. Auflage, New York 1999.

Pye, Michael; Miels, Linda: *The Movie Brats. How the Film Generation Took Over Hollywood*, London 1979.

Rinzler, J. W.: *The Making of Star Wars Revenge of the Sith*, New York 2005.

Rinzler, J. W.: *The Complete Making of Star Wars. The definitive story behind the original film*, New York 2007.

Rodenberg, Hans-Peter: *Der Traum von der neuen Gesellschaft*. In: Faulstich, Werner (Hg); Korte, Helmut (Hg): *Fischer Filmgeschichte. Zwischen Tradition und Neuorientierung*, Frankfurt am Main 1992. S. 167 – 184.

Schwenger, Birgit: *Strategien des Ereigniskinos. ‚Star Wars‘ als neues Erfolgsrezept Hollywoods*, Bochum 1997.

---

Taylor, Chris: *Wie Star Wars das Universum eroberte (How Star Wars conquered the Universe – The Past, Present, and Future of a Multibillion Dollar Franchise)*.

Übersetzung: Michael Nagula, München 2015.

Zito, Stephen: *George Lucas Foes Far Out*. 1977. In: Brunette, Peter (Hg); Kline, Sally (Hg): *George Lucas. Interviews*, Jackson 1999. S. 45 – 54.

---

## Internetquellen

Brooks, Dan: *“All films are personal”*: An oral history of *Star Wars: Episode I The Phantom Menace*. Mai 2019. <https://www.starwars.com/news/star-wars-episode-i-the-phantom-menace-oral-history> (Zugriff am 01.06.2019).

Cameron, James: *James Cameron’s Story of Science Fiction. George Lucas Clip* (AMC) (2018). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Nxl3loHKQ8c&t=12s> (Zugriff am 06.07.2019).

Rose, Charlie: *George Lucas on the “downside” of Star Wars (Dec. 25, 2015)*. Charlie Rose. 25. Dezember 2015. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=VEIrQUXm\\_hY](https://www.youtube.com/watch?v=VEIrQUXm_hY) (Zugriff am 05.06.2019).

---

## Filmverzeichnis

*American Graffiti*. DVD (Universal Studios). Regie: George Lucas. Produzent: Francis Ford Coppola, Gary Kurtz. 2003.

*Bonnie and Clyde*. DVD (Warner Home Video). Regie: Arthur Penn. Produzent: Warren Beatty. 1998.

*Chinatown*. DVD (Paramount Home Entertainment). Regie: Roman Polanski. Produzent: Robert Evans. 2009.

*Easy Rider*. DVD (Columbia Tristar Home Video). Regie: Dennis Hopper. Produzent: Peter Fonda, William Hayward, Bert Schneider. 2006.

*The Graduate*. DVD (Kinowelt Home Entertainment). Regie: Mike Nichols. Produzent: Lawrence Turman. 2006.

*Jaws*. DVD (Universal Pictures Germany). Regie: Steven Spielberg. Produzent: Richard D. Zanuck, David Brown. 2005.

*Star Wars Episode IV: A New Hope* (Überarbeitete Blu-Ray Version). Blu-Ray (Twentieth Century Fox Home Entertainment). Regie: George Lucas. Produzent: Gary Kurtz. 2015.

*THX 1138*. DVD (Warner Home Video). Regie: George Lucas. Produzent: Lawrence Sturhahn. 2004.

*Toy Story*. DVD (Buena Vista Home Entertainment). Regie: John Lasseter. Produzent: Ralph Guggenheim, Bonnie Arnold. 2003.

*Die Verborgene Festung*. DVD (New KSM). Regie/Produzent: Akira Kurosawa. Produzent: Sanezumi Fujimoto. 2009.

*The Wizard of Oz*. DVD (Warner Home Video). Regie: Victor Fleming. Produzent: Mervyn LeRoy. 2000.

*The Wonderful Wizard of Oz: The Making of a Movie Classic*. DVD (Warner Home Video Germany) Buch/Regie/Produzent: Jack Haley Jr. 2000.



## Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Ort, Datum

Vorname Nachname