

1. Walter Hill, *American artist*

Ein amerikanischer Filmemacher, ein amerikanischer Künstler. Walter Hill zählt zu den zentralen Protagonisten im US-Genre-, aber auch Autoren-Kino, seit nunmehr über dreißig Jahren. Heute finden seine Filme zwar noch immer regelmäßigen Eingang in Kinos, Videotheken oder TV, gelten oft aber als anachronistisch. Dabei gehörte Hill noch in den 1980er Jahren nicht nur zu den kommerziell erfolgreichsten, sondern auch zu den von der intellektuellen Filmkritik am enthusiastischsten gewürdigten Regisseuren: als »einzigartiger Stilist und großer Erzähler«¹. Umso erstaunlicher mutet es an, dass über die Jahre hinweg weder im englischen respektive amerikanischen noch im deutschen Sprachraum eine umfassende Werkanalyse zu seinen Filmen entstanden ist. Es existieren nur wenige kurze Essays aus den 1980er und frühen 1990er Jahren².

Hills Kino mag gegenwärtig altmodisch erscheinen. Zum einen, weil er Filmemachern nahe steht, die heute kaum jemand mehr kennt: John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh. »His films are a throwback to the Golden Age and to storytelling traditions that seem increasingly endangered in today's Hollywood«³, notiert Patrick McGilligan. Und Nicholas Christopher hält fest: »Hill is a [...] throwback in that he assembles each frame and sequence, light and shadow, action and backdrop, with a craftsman's precision«⁴. Zum anderen zeichnet sein Kino sich durch den Versuch aus, stets aufs Neue Geschichte und Kultur der USA zu reflektieren. Es existiert allerdings in einer Zeit ohne historisches Bewusstsein. Nur noch vereinzelt entstehen Werke, um einen Gedanken von Bernd Kiefer aufzugreifen, welche »von einer *Autorschaft* gekennzeichnet sind, die *historischen Sinn* mit dem Sinn für die *Aktualität des Historischen* verbinden, weil sie kritisch an dem Männlichkeits-Mythos arbeiten, aus dem eine Geschichte wurde: die Ge-

schichte Amerikas«⁵. Als solch ein Autor ließe sich auch Hill werten: als moderner Traditionalist des postklassischen Hollywood-Kinos⁶. Das Moderne, darauf hat Roland Barthes hingewiesen, sei nicht in Opposition zum Traditionellen zu sehen: »Das Moderne ist ganz im Gegenteil die Schwierigkeit, aktiv die Veränderungen der Zeit zu verfolgen«⁷. Für Hill lauten die beiden Fragen daher: Wie modern sein angesichts der Tradition? Wie traditionell sein angesichts der Moderne? Modern vor allem in der Wahl seiner Signifikanten, in seinem Wissen um die Geschichtlichkeit des Mediums, traditionell vor allem in der Lust am Spiel mit klassischen Genres, in der Freude am Erfinden von interessanten Geschichten. Er glaubt nicht an die neue Erzählung, sondern an das neu zu Erzählende. Er blickt nach hinten und nach vorne zugleich. Moderner Traditionalismus heißt bei ihm, dass der Blick offen ist für die Tradition, für die Repetition, auch für die Imitation, aber unter der Prämisse, Bescheid zu wissen über das eigene Tun, die eigenen Mittel, die eigene Historizität.

Er ist ein Filmemacher *genuine American*, sein Kino verkörpert paradigmatisch jene Tugenden, die im Jahre 1893 schon Frederick Jackson Turner als konstitutiv für die Geburt der US-amerikanischen Nation begriff: »Jene Derbheit und Kraft, verbunden mit Scharfsinn und Wißbegier, jene praktische, erfinderische Geisteshaltung, [...] jene ruhelose, nervöse Tatkraft, jener ausgesprochene Individualismus [...] und vor allem jene Tatkraft und Lebensfülle, die aus der Freiheit strömt«⁸. Seine Fähigkeit, die uramerikanischen Eigenschaften in einem artifiziellen Kino zu abstrahieren, sein reflektierter Zugriff auf Genre-Formen und seine Lust an stilisierten Bild-Kompositionen lassen ihn jedoch simultan auch zu einem der europäischsten Filmemacher in Hollywood werden⁹. Alte Dichotomien sind aufgehoben bei Hill, er operiert »in

1. Walter Hill, *American artist*

einem Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation, Bewahrung und Erneuerung, Massenkultur und hoher Kunst; dabei wird der jeweils zweite Begriff nicht mehr automatisch gegenüber dem ersten privilegiert, und die alten dichotomischen Kategorien und Zuschreibungen von Fortschritt ge-



Walter Hill: Ein böser Junge mit gutem Geschmack: einer großen Liebe zum Kino der Transzendenz

gen Reaktion, Linke gegen Rechte, Rationalismus gegen Irrationalismus, Zukunft gegen Vergangenheit, Modernismus gegen Realismus, Abstraktion gegen Repräsentation, Avantgarde gegen Kitsch funktionieren nicht mehr in der gewohnten zuverlässigen Weise¹⁰. Hill fungiert als Bindeglied von Amerikas klassischen *maverick directors* (Samuel Fuller, Nicholas Ray, Robert Aldrich, Don Siegel oder Sam Peckinpah) hin zum technokratischen Kino der Blockbuster-Regisseure (John McTiernan, James Cameron, Renny Harlin, Tony Scott oder Michael Bay). Er markiert die Schwelle zwischen *Classical Hollywood* und postklassischer Ästhetik. »Walter Hill [...] pretends to be a dirty bad boy but harbors a secret passion for Robert Bresson«¹¹, schreibt Maitland McDonagh. Auf den ersten Blick scheinen seine Filme von Bressons Arbeit weit entfernt. Doch beide lehnen ähnlich radikal eine Reproduktion außerfilmischer Wirklichkeit ab, beide setzen ganz auf die Schöpfung von Bildern, die erst Bedeutung erfahren im Bezug der Farben und Töne zueinander, im Rhythmus der Komposition

statt im literarischen Bezug des Wortes zur Alltagsrealität. Schönheit im Kino, sagt Bresson, liegt nicht »in den Bildern [...], sondern in dem Unsagbaren, das sie auslösen werden«¹². Also dort, wo das Semiotische ins Symbolische einbricht. Hier gewinnt das flüchtige Spiel des Lichts an Dauer, wird das schnell Vergängliche langsam unvergänglich. Denn Kino ist ja immer auch das Denken, das nicht beschrieben werden kann. Alles wirkt konkret, doch das eigentliche Abenteuer beginnt erst hinter dem Offensichtlichen.

Über die Jahre hinweg ist Hill ein Außenseiter des Hollywood-Systems geblieben, der in seiner Arbeit für ständig wechselnde Studios und Companies noch immer danach strebt, seine Kino-Konzeption durchzusetzen. Er kooperiert mit dem System, ohne Teil davon zu sein, und erscheint so als künstlerische Instanz, die sich im industriellen Kino Freiraum für ästhetische Subjektivität schafft. Von seinem Debüt *HARD TIMES* (Ein stahlharter Mann; 1975) bis hin zu seinem jüngsten Projekt *BROKEN TRAIL* (2006) zeichnen sich alle Arbeiten durch eine besondere Handschrift, einen spezifischen Stil sowie eine eigene Sicht auf die Welt und das Kino aus, kurzum: durch die Idee, dass »das Kino eher eine Leidenschaft als ein Handwerk sei«¹³. »Filme für sich selbst zu machen«¹⁴, sagt Hill, ist auch heute noch sein Anliegen. Was nicht heißt: persönliche Filme zu machen (wie die großen Europäer), sondern Filme persönlich zu machen (wie die großen Amerikaner).

Thomas Schatz unterscheidet drei Typen von Filmen, die Hollywood heute produziert. Er nennt: »the calculated blockbuster [...], the mainstream A-class star vehicle [...] and the low-cost independent feature«¹⁵. Das bedeutet, es gibt Filme von George Lucas, Steven Spielberg, Roland Emmerich, Gore Verbinski oder Sam Raimi. Es gibt Filme von Taylor Hackford, Barry Sonnenfeld, Ron Shelton, Rob Cohen oder Brett Ratner. Und es gibt Filme von Jim Jarmusch, Hal Hartley, John Sayles, Todd Haynes oder Spike Lee. Das Kino von Walter Hill ist damit nicht erfasst, an ihm geht Schatz' Kategorisierung vorbei. In seiner Dialektik von Tradition und Moderne, Genre- und Autoren-Kino lässt es sich nicht fassen mit den drei wesentlichen Tendenzen des postklassischen Hollywood.

Eine Karriere in Hollywood

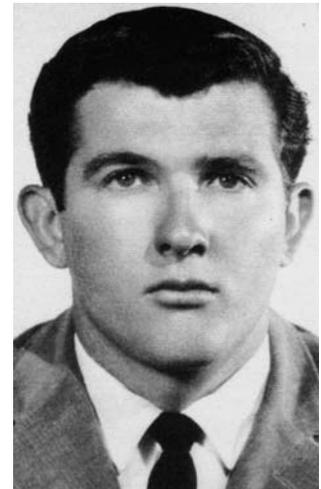
Ein erster Blick zurück. Walter Hill wird 1942 in Long Beach, California, geboren, einem kleinen Arbeiter-Vorort von Los Angeles¹⁶. Frank Marshall, Produzent von *THE DRIVER* (1978) und *THE WARRIORS* (1979), später Blockbuster-Garant mit Steven Spielbergs *RAIDERS OF THE LOST ARC* (Jäger des verlorenen Schatzes; 1981), Robert Zemeckis *BACK TO THE FUTURE* (Zurück in die Zukunft; 1985) oder Doug Limans *THE BOURNE IDENTITY* (Die Bourne Identität; 2002), beschreibt seine und Hills Jugend als typisch amerikanisch: »I grew up in Newport Beach and he grew up in Long Beach. We both grew up kind of normal – we liked sports and alcohol and chasing girls«¹⁷. Schon als Kind entwickelt Hill großes Interesse für Comickunst und träumt davon, selbst Zeichner zu werden. Später wird dieser Einfluss sich durch alle seine Filme ziehen, wieder und wieder finden sich *panel*-affine Bildkompositionen, dominante Aktions-Bilder, visuelle Charakterisierungen. Sein *art director* ist für ihn dabei so wichtig wie der Kameramann und Cutter.

Zur Studienzeit schreibt Hill sich an der Michigan State University und dem Mexico City College ein, er besucht Vorlesungen der Geschichts- wie Literaturwissenschaft und erwirbt einen Abschluss als M.A. Anschließend verdingt er sich als freier Journalist und unternimmt frühe Versuche als Drehbuchautor. Sein erstes Skript für eine Fernsehdokumentation entsteht zum Thema elektronische Revolution. Mit der Filmindustrie Hollywoods kommt er gegen Ende der 1960er Jahre in Kontakt. Er schreibt sich für einen Trainingskurs der Directors Guild of America ein und wird zum Regieassistenten ausgebildet. Dabei führt Hill in der Megapolis Los Angeles ein Bohemienleben. Er zieht durch Bars und verbringt seine Nächte mit Kinobesuchen. Davon inspiriert, beginnt er eigene Drehbücher zu verfassen, kann von der Autorentätigkeit aber nicht leben. Deshalb bewirbt er sich als Regieassistent, mit Erfolg: Beschäftigungen für Norman Jewison und Peter Yates lassen nicht lange auf sich warten. Nach Arbeit an den Filmen *THE THOMAS CROWN AFFAIR* (Thomas Crown ist nicht zu fassen; 1968) und *BULLIT* (1968) lernt er Woody Allen kennen und wird Assistent bei *TAKE THE MONEY AND RUN* (Woody, der

Unglücksrabe; 1969). Über seine neu geknüpften Beziehungen kann er sich schließlich einen Vertrag als Drehbuchautor sichern. Zusammen mit Terrence Malick, John Milius, Brian De Palma, Paul Williams und seinem späteren Produzenten David Giler gelingt es ihm, bei den Warner Brothers Fuß zu fassen, als der Studio-Manager John Calley auf der Suche nach Nachwuchstalenten eine Schreibwerkstatt ins Leben ruft und den jungen Autoren Arbeitsplätze auf dem Studiogelände ebenso zusagt wie feste Wochengehälter¹⁸.

Der erste Film nach einem Drehbuch Hills aber entsteht für die kleine Produktionsfirma Film Guarantors. Hauptdarsteller und Peckinpah-Intimus Robert Culp inszeniert es als düsteres *crime drama* unter dem Titel *HICKEY & BOGGS* (Magnum Heat; 1972), eine tiefschwarze Fantasie im sonnendurchfluteten Los Angeles. Es folgen John Hustons *spy thriller* *THE MACKINTOSH MAN* (Der Mackintosh Mann; 1973) und Stuart Rosenbergs Detektivfilm *THE DROWNING POOL* (Unter Wasser stirbt man nicht; 1975)¹⁹. Bei beiden Filmen jedoch tendiert sein Einfluss trotz Credit als Autor gegen Null. Er erkennt rasch, dass im postklassischen Studiosystem von Hollywood die Stellung des Drehbuchautors extrem schwach ist. Ihm kommt nur eine Funktion als Stofflieferant zu.

Er sei deshalb nicht verbittert, meint Hill, man müsse nur begreifen, dass Hollywood sich verändert habe: »I am by no means a bitter man [...]. I just think it's obvious that writing credits no longer have much to do with how films actually get made«²⁰. Und er fügt hinzu: »[W]riters are responsible for their script. They are not responsible for the motion picture. [...] One



Ein amerikanischer Teenager, der das Leben liebt: Sport und Alkohol und Mädchen.

1. Walter Hill, American artist

more thing that I think is quite fundamental: with an excellent script and excellent cast, I don't think it's generally possible to make a film that goes beyond the sensibility of the director«²¹. Der Regisseur ist für Hill also künstlerische Instanz eines Films. Sam Peckinpahs *THE GETAWAY* (1972) mag seine These verifizieren: ein Film, der nicht nur über *an excellent script* und *an excellent cast*, sondern auch einen Regisseur mit außergewöhnlicher *sensibility* verfügt. Für die First Artists und National General Pictures adaptiert Hill den gleichnamigen Roman von Jim Thompson und entschlackt die Vorlage dabei deutlich: um die Psychologie der Hauptfigur, das *unhappy end* des Plots, die Symbolismen des Stils. Stattdessen widmet er das Drehbuch seinem großen Vorbild Raoul Walsh und konzipiert es als Crossover von *HIGH SIERRA* (Entscheidung in der Sierra, 1941) und *WHITE HEAT* (Maschinenpistolen; 1949). Wie Walsh setzt Hill auf konsequenten Funktionalismus, die zentralen Figuren lassen sich an einer Hand abzählen, Parallelhandlungen treiben die Narration ökonomisch voran. Er verwandelt Thompsons finsternen Roman in ein modernes Märchen um Liebe und Läuterung. Schon früh wird so deutlich, dass Hill sich für empirischen Abbildungsrealismus nicht interessiert.



Regisseur und Drehbuchautor in Personalunion:
ein *auteur* in Hollywood

Er strebt dorthin, wo, im Goetheschen Sinne, das Ganze in der Brechung des Einzelfalles sich auftut: also »das Besondere das Allgemeine repräsentiert«²². Mit Peckinpah findet er einen Gesinnungsgenossen. Zwar transponiert er das Setting von 1949 nach 1972, realisiert es ansonsten aber mit akribischer Vorlagentreue. Durch seine rhythmisierende Inszenierung beeinflusst Peckinpah wiederum stark spätere Arbeiten von Hill. *THE GETAWAY* wird nicht zuletzt dank der Star-Power des Hauptdarsteller-Ehepaars Steve McQueen und Ali McGraw zu einem beachtlichen Erfolg an den Kinokassen.

Damit sind Hill einige Türen geöffnet. Er will nun selbst Regie führen und hat Erfolg. Bei Lawrence Gordon, der seit 1975 als selbstständiger Produzent arbeitet, trifft er auf offene Ohren²³. Trotz eines geringen Budgets kann Hill die Stars Charles Bronson und James Coburn für die Hauptrollen in *HARD TIMES* gewinnen, so dass der Film von Columbia Pictures in Verleih genommen wird. Ein veritabler finanzieller Erfolg bleibt jedoch aus. Hill muss drei Jahre pausieren, bis es ihm möglich ist, ein weiteres Drehbuch zu verfilmen. Wieder produziert Lawrence Gordon, und wieder lässt ein kommerzieller Erfolg auf sich warten: *THE DRIVER* scheitert an der Kinokasse noch stärker als *HARD TIMES*. Auf dem Exportmarkt jedoch kann der Film sich behaupten, speziell in Europa und Japan: »*THE DRIVER* made millions overseas, but Hill didn't have the blockbuster success that could have earned him the independence of a Lucas or a Coppola«²⁴. Lawrence Gordon kommt daher erneut auf ihn zu und bietet ihm an, Sol Yuricks Roman *The Warriors* (1965) umzusetzen. Hill adaptiert die Vorlage eigenwillig und verfilmt sein Drehbuch für die Paramount Pictures selbst. *THE WARRIORS* ist sein erster großer kommerzieller Erfolg, begleitet von heftigen Debatten um explizite Gewaltdarstellung. Zunächst jedoch kann er die Autorentätigkeit für andere Regisseure noch nicht aufgeben. Finanziell ist er weiterhin abhängig. Zusammen mit David Giler entwickelt er das *shooting script* zu dem Science-Fiction-Film *ALIEN* (1979), einer 20th-Century-Fox-Produktion, die der britische Regisseur Ridley Scott in seiner Heimat inszeniert. Hill und Giler wandeln die Hauptfigur zu einer Frau und ergänzen das Skript um das Thema der Klassenzugehörigkeit²⁵. Sie integrieren also genau

jene Elemente, die dem Film später sein außerordentlich positives Renommee einbringen werden. Darüber hinaus fungieren sie erstmals auch als ausführende Produzenten. Eine Rolle, die sie in den drei Sequels und zwei Spin-Offs des Films bis heute treu bleiben²⁶.

Für die Durchsetzung eigener Regiearbeiten muss Hill Ende der 1970er Jahre weiter kämpfen. Bei der Finanzierung von *THE LONG RIDERS* (1980) beteiligen sich die Schauspieler James und Stacy Keach aus Idealismus mit Eigenkapital, dem Western ist allerdings nur ein bescheidener kommerzieller Erfolg beschieden²⁷. Auch dem nächsten Projekt ergeht es nicht besser. Im Gegenteil, der von David Giler für eine neue Firmamenens Cinema Group produzierte Film *SOUTHERN COMFORT* (Die letzten Amerikaner; 1981) erweist sich als bisher größter Flop Hills: »[T]he relentlessness of it [...] might have been hard for audiences to take«²⁸, so sein eigenes Fazit zu dem kompromisslosen *patrol movie*. Erst zwei Jahre später tritt man erneut an ihn heran, sein alter Geldgeber Lawrence Gordon offeriert ihm ein Drehbuch von Roger Spottiswoode. Unter dem Titel *48 HRS.* (Nur 48 Stunden; 1982) setzt Hill es um und trifft den Nerv der Zeit. *48 HRS.* wird ein überragender Erfolg an den Kinokassen und etabliert ihn als einen der begehrtesten Nachwuchs-Regisseure in Hollywood. Doch schon bald sind alle neu gewonnenen Freiheiten wieder relativiert. Das avancierte Pop-Märchen *STREETS OF FIRE* (Straßen in Flammen; 1984) gerät zum kommerziellen Desaster. Hill produziert daraufhin Hugh Wilsons *singing cowboy*-Parodie *RUSTLERS' RHAPSODY* (Rhapsodie in Blei; 1985) und schreibt das Drehbuch für Michelle Mannings *BLUE CITY* (1986), die kurrente Variation einer *town tamer*-Geschichte, ein urbaner Western, der nach Ross MacDonald von Bedrohung und Befreiung einer gesetzlosen Stadt erzählt. Der Film zeigt in vielen Passagen, so Karlheinz Oplustil, »den nervösen Drive, den man [...] von Walter Hill kennt, und man hat den Verdacht, daß er sie selbst inszeniert hat (wofür auch die Nennung sei-



Walter Hill inszeniert seinen bis heute größten Kassenerfolg *48 HRS.*, der Nick Nolte und Eddie Murphy zu Stars macht

nes Kameramanns Ric Waite in unklarer Funktion spricht)²⁹. Verbürgt ist im Anschluss daran wieder die Realisation kleinerer Regieprojekte: *BREWSTER'S MILLIONS* (Zum Teufel mit den Kohlen; 1985) für Universal, *CROSSROADS* (1986) für Columbia und *EXTREME PREJUDICE* (Ausgelöscht; 1987) für Tri-Star. *EXTREME PREJUDICE* ist der erste dreier Filme, die von Andrew Vajna und Mario Kassar produziert werden, den Männern hinter *high-concept movies* wie Peter McDonalds *RAMBO III* (1988), Paul Verhoevens *TOTAL RECALL* (1990) oder Peter Hyams *NARROW MARGIN* (1990). Mit dem zweiten Film für Vajna/Kassar, *RED HEAT* (1988), gelingt Hill ein an *48 HRS.* anknüpfender Hit. Er gewinnt den Superstar Arnold Schwarzenegger für die Hauptrolle und bekommt nicht nur als erster amerikanischer Regisseur eine Drehgenehmigung auf dem Roten Platz in Moskau erteilt, sondern landet auch einen beachtlichen Publikumserfolg. Nach Schwarzenegger können Vajna und Kassar Mickey Rourke für *JOHNNY HANDSOME* (1989) casten, einen kleinen Film, der anders als das Sequel *ANOTHER 48 HRS.* (Und wieder 48 Stunden; 1990) kommerziell nur wenig Erfolg hat. Vom Kino wechselt Hill erstmals ins Fernsehen gegen Ende der 1980er Jahre, eine Entscheidung aus freien Stücken. Als großer Comic-Enthusiast realisiert er in Kooperation mit David Giler, den Filmemachern Robert Zemeckis und Richard Donner so-

1. Walter Hill, *American artist*

wie dem Produzenten Joel Silver eine Umsetzung der Comic-Reihe *Tales from the Crypt* (Geschichten aus der Gruft; 1989-1996) für das amerikanische Privatfernsehen. Der Sender HBO kann ihn für drei Episoden der langlebigen TV-Serie als Regisseur verpflichten, *THE MAN WHO WAS DEATH* (Wer zuletzt stirbt; 1989), *CUTTING CARDS* (Spielerehre; 1990) und *DEADLINE* (Nur die Story zählt; 1991). Von diesem Herzensprojekt kehrt er zu den *features* zurück, mit *TRESPASS* (Die Rap-Gang; 1992) für Universal, *GERONIMO: AN AMERICAN LEGEND* (1993) für Columbia und *WILD BILL* (1995) für United Artists. Die Western *GERONIMO: AN AMERICAN LEGEND* und *WILD BILL* können zwar nicht an den kommerziellen Erfolg von Kevin Costners *DANCES WITH WOLVES* (Der mit dem Wolf tanzt; 1990) anschließen, der Kritikererfolg aber bleibt Hill nicht verwehrt: Für *GERONIMO: AN AMERICAN LEGEND* bekommt er 1994 sowohl den *Golden Boot* des Motion Picture & Television Fund, California, als auch den *Western Heritage Award* der National Cowboy Hall of Fame überreicht. Sein nächstes Projekt, *LAST MAN STANDING* (1996), wird von der ehemaligen Independent-Firma New Line Cinema finanziert, gerät trotz Bruce Willis in der Titelrolle aber zum finanziellen Flop. Erst auf dem Video-Markt erweist der Film sich als großer Hit. Nach einem weiteren Zwischenspiel im amerikanischen Pay-TV, mit der Serie *Perversions of Science* (1997) und *DREAM OF DOOM* (1997), zeichnet sich Hills bisher größte Niederlage in Hollywood ab. Von dem australischen *maverick director* Geoffrey Wright übernimmt er die Regie an *SUPERNOVA* (2000), wird nach Abschluss der Dreharbeiten aber entlassen und durch Francis Ford Coppola ersetzt, der zusammen mit seinen Cuttern den Endschnitt des Films betreut. Hill zieht daraufhin seinen Namen zurück und lässt *SUPERNOVA* dem Pseudonym Thomas Lee zuschreiben. Der Film schneidet bei Publikum wie Kritik desaströs ab. Seinen bis dato letzten *feature film* inszeniert Hill für Miramax, das neoklassische Studio Hollywoods. *UNDISPUTED* (2002) ist ein schnell und kostengünstig gedrehtes *b-movie*, ein Boxer-Film, mit dem sich der Kreis zur *HARD TIMES* schließt. Im Anschluss arbeitet er wieder für den amerikanischen Pay-TV-Kanal HBO, wo er den Pilot-Film der erfolgreichen Western-Serie *Deadwood* (2004)

inszeniert und dafür einen Emmy gewinnt. Auf positive Reaktion bei Kritik wie Publikum stößt auch der Fernseh-Zweiteiler *BROKEN TRAIL* (2006), umgesetzt für den amerikanischen Privat-Kanal AMC. Er wird mit dem DGA Award für außergewöhnliche Regie-Leistungen prämiert.

Ein später *maverick director*

Ein zweiter Blick zurück. Resümierend lässt sich Hills bisherige Karriere in Analogie zu den klassischen *maverick directors* Hollywoods situieren. Anders als die Autoren des New Hollywood jenseits der Industrie ist er wie die *mavericks* ein Filmemacher, der innerhalb des Systems arbeitet: »He's a man still carving his own niche in the studio system, a difficult enough accomplishment for any American filmmaker in the '90s«³⁰. Wie einst Sam Fuller, Phil Karlson oder Budd Boetticher muss er um die Realisierung eines jeden Projekts bangen, nur unter anderen ökonomischen Voraussetzungen: »Auch Hill ist auf gewisse Weise ein Außenseiter des Systems geblieben, der wie Fuller in seiner Arbeit für ständig wechselnde Studios und Companies seine eigene Konzeption nur mühsam durchsetzen kann. Doch das heutige System der Finanzierung lässt keine Lücken oder Nischen, wie es früher die Produktion von B-Pictures war. Hill muß sich deshalb in größerem Maß auf dem Markt behaupten. Das erhöht den Druck, unter dem er steht, und auch das Ausmaß der Anpassung«³¹. Diese frühe Einschätzung Jochen Brunows deckt sich mit einem Erfahrungswert von Hill selbst: »The financial surroundings are so goddamned tricky, there's always the chance they won't ask you back next year. Somebody coughs, somebody blinks, and you find yourself out of a job«³². Scharf kritisiert er die institutionellen Veränderungen: »Das Dilemma an Hollywood ist, daß heute alles homogenisiert ist, weil die TV-Trottel das Sagen haben. Selbst in den Zeiten, als die Studio-bosse Regisseure wie Raoul Walsh und George Cukor tyrannisierten, spürte man in jedem Film deren Handschrift. Das schaffen heute die wenigsten«³³. Hill blickt deshalb in gewisser Weise nostalgisch auf die Ära des *Classical Hollywood* zurück: »One thing a director could look forward to if he worked at a studio [...] was a career where you were going

to go out year after year and make movies. Today, if your new movie's a bomb, you're liable to be on the shelf for two years. Now we're talking about careers in which ten or twelve movies will be a significant number. Certain careers are written off too early on. If John Ford hadn't kept making films after 1934 – when he'd already been making movies for close to twenty years – he wouldn't be a remembered figure in the American cinema today. But these days people don't expect you to learn, they expect you to be good right away³⁴. Trotz der institutionellen Schwierigkeiten ist es Hill seit Mitte der 1970er Jahre gelungen, sich jeden seiner Filme zu eigen zu machen, mehr als freischaffender Künstler denn als bloßer Studio-Angestellter. Auf der Vertikalen zeichnen sich alle seine Arbeiten durch eine individuelle Handschrift, einen eigenen Ton, eine besondere Weltsicht aus. Immer wieder hat er den gleichen Film gedreht, und dennoch stets neue Nuancen ins Spiel gebracht. Er ist ein klassischer *auteur* in einem postklassischen Hollywood.

Auf der Horizontalen lassen sich seine Filme in drei Phasen untergliedern. Die erste Phase von *HARD TIMES* bis *SOUTHERN COMFORT* ist durch kleine Produktionen gekennzeichnet. Hill greift dort viele Motive aus dem Epochal-Stil des New Hollywood auf, eine Vorliebe für Drifter-Figuren der *Great Depression* (in *HARD TIMES*), für schwarze Kriminalfilme (in *THE DRIVER*), für juveniles *drive-in-cinema* (in *THE WARRIORS*), für melancholische Westernballaden (in *THE LONG RIDERS*), für pessimistische Vietnamparabeln (in *SOUTHERN COMFORT*). Er übernimmt dabei die kritische Sicht auf Establishment und Gesellschaft, welche New Hollywood auszeichnet, setzt dessen verunsicherten Anti-Helden aber Männer der Tat entgegen und orientiert sich formal weniger am europäischen Epochal-Stil der Nouvelle Vague. In Kontrast zum Kino der Frühphase von New Hollywood, bei Henry Jaglom, Jim McBride oder Paul Mazursky, tendieren seine Filme nicht so stark zum Brüchigen, Inkohärenten, Offenen. Es gibt in ihnen auch das Beiläufige und das Spontane, aber immer ist es umwoben von handwerklicher Perfektion, die das Freie zugleich erlaubt und begrenzt. Wichtiges wird betont, Nebensächliches kurz gefasst und Unwichtiges ausgespart. Seine Filme präferieren eine konflikt-



Eine Vision, die über bloßes Handwerk hinausgeht: Hill inszeniert *THE LONG RIDERS*.

orientierte Dramaturgie, die dem Wirkungsprinzip von Aktion und Reaktion folgt, Kohärenz, Kausalität und Kontinuität schätzt. Sie bewegen sich nicht »wie ein Karren einen gewundenen Weg entlang³⁵, sie gleiten eher dahin »wie ein Zug auf Schienen³⁶. Das moderne Moment von New Hollywood fuße auf Genres, so Stephen Schiff: »[T]he directors of the New Hollywood brought their own modernism to the movies. Instead of attacking primary forms, they took on secondary forms: genres³⁷. Hills Herangehensweise ließe sich demzufolge als konservativ avantgardistisch beschreiben, in der Suche nach dem, was Friedrich Schlegel als das Klassische beschrieben hat: nach dem, »was in seiner Gattung als das Erste, Höchste oder Letzte am kräftigsten angelegt, oder am kunstreichsten vollendet war³⁸. Es geht also darum, »die ursprüngliche Notwendigkeit dessen, was zur Konvention heruntergekommen ist, wiederzufinden³⁹. Zu Beginn der 1980er Jahre, nach seinen ersten fünf Filmen, lässt sich sein Status mit dem des frühen Ernest Hemingway parallelisieren, darauf hat Michael Sragow hingewiesen: »Hill is in the same position in the American Cinema that Hemingway occupied in American literature before *The Sun Also Rises* [Fiesta; 1926]. He is a controversial director but also a director's director (just as Hemingway was a writer's writer) better known to other filmmakers and to critics than to a general audience. His best fictions, like many of Hemingway's, are action stories, transformed by acute observation and craft into stirring moral fables⁴⁰.

1. Walter Hill, American artist



Die Gabe zur präzisen Beobachtung und die Lust am mitreißenden Geschichtenerzählen machen Hill zum Hemingway des Action-Kinos.

Die zweite Phase in seinem Œuvre, von 48 HRS. bis TRESPASS, ist gekennzeichnet durch eine Hinwendung zu aufwändigeren Projekten. Interessante Charaktere und spannende Geschichten bringen ihm Erfolg bei Publikum wie Kritik ein, sie garantieren ihm seine künstlerische Unabhängigkeit. Nach dem Tod von Robert Aldrich, Samuel Fuller und Don Siegel übernimmt er die Position des letzten *maverick director* im amerikanischen Kino, d.h. die Position eines Außenseiters, der sich nie auf Seite der großen Gesellschaften stellt und stattdessen die großen Gesellschaften für eigene Zwecke nutzt: um kompromisslose Geschichten kompromisslos zu erzählen. Die dritte Phase in seinem Werk, von GERONIMO: AN AMERICAN LEGEND bis heute, zeichnet sich durch einen Rekurs auf Formen des Erzählens aus, wie sie ab Mitte der 1990er Jahre nicht mehr en vogue sind. Sein in den 1980er Jahren noch als ungemein (post-)modern rezipierter Stil erscheint im Zeitalter des digitalen Kinos eher

(neo-)klassisch. So richtet er sich eine produktive Nische ein, die es ihm erlaubt, seinen Prinzipien treu zu bleiben, jenseits der »Generation Propaganda«⁴¹ um Ex-Werbefilmer wie David Fincher, Michael Bay und Gore Verbinski einerseits, jenseits der Trash-Fantasien von Quentin Tarantino, Robert Rodriguez und Tim Burton andererseits⁴². »Warum sollte man nicht so tun, als hätten *events* wie [Roland Emmerichs] INDEPENDENCE DAY [1996] und [Neil Jordans] INTERVIEW WITH A VAMPIRE [Interview mit einem Vampir; 1994] nie stattgefunden, als gäbe es immer noch ein riesiges Publikum, das die Finessen und Subtilitäten innerhalb der Genre-Formeln weiterhin mitbekommt?«⁴³, fragt Kent Jones mit Blick auf das Werk von John Carpenter. Mehr noch als Carpenter verweigert Hill sich der digitalen Revolution des Kinos, die Lev Manovich zufolge aus der Kinematographie eine Unterart der Malerei macht, sie zu »painting in time«⁴⁴ gerinnen lässt. Morphing statt Montage, so lautet die Ideologie dieses Kinos, Blue Box statt Set: Virtualität statt Aktualität. Neue Technologien des Sehens aber sind nicht identisch mit einem neuen Sehen. Hill kehrt zurück in eine filmische Vergangenheit, weil ihm die Gegenwart des Kinos völlig unattraktiv erscheint: zurück zur analogen Konstruktion filmischer Räume, zur physischen Inszenierung von sich bewegenden Körpern in bewegten Bildern. Auch wenn das bedeutet, nur noch sporadisch arbeiten zu können: »Mit derselben Konsequenz, mit der seine Helden an ihrem Ehrenkodex festhalten, hat Walter Hill auch immer an seinen Vorstellungen als Filmemacher festgehalten. Den Möglichkeiten der digitalen Aufrüstung hat er sich ebenso verweigert wie der Versuchung, durch routiniert-technokratisches Genrekino den zuletzt ausbleibenden finanziellen Erfolg zurückzuzuholen«⁴⁵.

Sein wildes und warmes, hartes und herzliches Kino soll Gegenstand dieser Studie sein. Zunächst wird ein kurzes Kapitel zum Konzept der filmischen Autorschaft die Methodik der Untersuchung explizieren. Eine *politique des auteurs* möchte ich in Erweiterung unter kulturwissenschaftlichen wie genretheoretischen Gesichtspunkten fruchtbar machen. Anschließend erfolgt eine summarische Einführung in das Hill-Kino, wobei sowohl Überlegungen zu stilistischen als auch thematischen In-

varianten zur Sprache kommen. Der zweite Teil der Studie soll ganz den einzelnen Filmen gewidmet werden. Hills Arbeiten sind im Rahmen einer analytischen Passage auf breitem Raum zu untersuchen. Dieser – sehr kinematographische – Blick vom Panoramatischen hin zum Detail wird verhindern, dass der einzelne Film gegenüber dem gesamten Œuvre an Gewichtung verliert. □

Anmerkungen

- 1 Hallermayer 2008, S. 147.
- 2 Lediglich in spanischer respektive italienischer Sprache existieren mit Cantero 1985, Emiliani/Gervasini 2001 und Vallan 2005 Monographien zu Hill. Dabei handelt es sich aber um Arbeiten ohne filmwissenschaftlich-analytischen Fokus: Cantero sowie Emiliani/Gervasini gehen rein impressionistisch vor und arbeiten strikt werkimmanent, Vallans Band ist eine Sammlung von Fotos, Interviews und Kritiken.
- 3 McGilligan 2004, S. 13.
- 4 Christopher 1997, S. 244.
- 5 Kiefer 2000a, S. 28.
- 6 Auch die italienische Filmkritik spricht von einer »tradizione modernista del cinema di Walter Hill« (Emiliani/Gervasini 2001, S. 5). Zum Begriff der Postklassik vgl. mein Kapitel 3, Abschnitt *Oberflächen und Postklassik*.
- 7 Barthes 1984, S. 65.
- 8 Turner 1947, S. 42.
- 9 Oftmals resultiert dies in mangelndem Erfolg an der Kinokasse: »Eine Sache, die ich sehr lustig finde [sic] ist, daß ich mich selbst für einen extrem amerikanischen Regisseur halte. Aber ich kann mit Bestimmtheit sagen, daß meine Filme in [...] Europa populärer sind als hier« (Hill zitiert nach: Krämer 1987, S. 45). Hill bestätigt damit eine These von Manny Farber: »Americans seem to have a special aptitude for allowing History [sic] to bury the toughest, most authentic native talents« (Farber 1971, S. 12). Doch so sehr Hill die industriellen Produktionsmethoden Hollywoods ablehnt, so sehr schätzt er dessen technische Möglichkeiten: »Wenn ich die Welt neu erschaffen könnte, ein passendes Umfeld für das Drehen von Filmen für mich erfinden müßte, ich würde wahrscheinlich Hollywood nachbauen« (Hill zitiert nach: Krämer 1987, S. 45).
- 10 Huyssen 1986, S. 41.
- 11 McDonagh 1993, S. 48.
- 12 Bresson 1980, S. 71.
- 13 Daney 2000, S. 33.
- 14 Hill zitiert nach: Huber 2006, S. 39.
- 15 Schatz 1993, S. 35.
- 16 Für biografische Daten vgl. Silver/Ward 1978, S. 29ff.
- 17 Marshall zitiert nach: Sragow 1982, S. 197.
- 18 Vgl. dazu auch Horwath 1995, S. 32.
- 19 Mit THE DROWNING POOL übernimmt Hill die Titelfigur aus Jack Smights HARPER (Ein Fall für Harper; 1966) – welche wie der MACKINTOSH MAN von Paul Newman gespielt wird.
- 20 Hill zitiert nach: Sragow 1983, S. 18. So erklärt es sich auch, dass Hill bei allen seiner Regie-Arbeiten zumindest als Co-Autor arbeitet, dafür aber nicht immer kreditiert wird. Er selbst gibt an, stets die künstlerische Kontrolle über alle Drehbücher seiner Filme gehabt zu haben: »I've never directed a script I didn't control« (Hill zitiert nach: McGilligan 2004, S. 24).
- 21 Hill zitiert nach: Silver/Ward 1978, S. 31.
- 22 Goethe 1950, S. 693.
- 23 Zur Karriere Gordons vgl. Jahnke 1995, S. 15.
- 24 Sragow 1982, S. 195.
- 25 Vgl. Greco 1980, S. 14.
- 26 Auf ALIEN folgen James Camerons ALIENS (1986), David Finchers ALIEN 3 (1992) und Jean-Pierre Jeunets ALIEN: RESURRECTION (Alien 4 – Die Wiedergeburt; 1997), später dann Paul W.S. Andersons ALIEN VS. PREDATOR (2004) und Colin/Greg Strauses ALIENS VS. PREDATOR: REQUIEM (Aliens vs. Predator 2; 2007).
- 27 Bei THE LONG RIDERS handelt es sich aber um den ersten Western, der im Wettbewerb der Filmfestspiele von Cannes läuft, gefolgt von Michael Ciminos HEAVEN'S GATE (1980), Clint Eastwoods PALE RIDER (1985) und Jim Jarmuschs DEAD MAN (1995).
- 28 Hill zitiert nach: Sragow 1982, S. 198.
- 29 Oplustil 1986, S. 43.
- 30 Singer 1998, S. 93.
- 31 Brunow 1984a, S. 25.
- 32 Hill zitiert nach: Sragow 1982, S. 196.
- 33 Hill zitiert nach: Höbel/Hüetlin 1996, S. 262.
- 34 Hill zitiert nach: Sragow 1982, S. 197.
- 35 Truffaut 1997, S. 69.
- 36 Ebd.
- 37 Schiff 1994a, S. xv.
- 38 Schlegel 1975, S. 53.
- 39 Rivette 1989, S. 97.
- 40 Sragow 1982, S. 195.
- 41 Schnelle 2002, S. 41.
- 42 Für beide Strömungen hat Hill nicht unbedingt positive Worte übrig: »[M]ovies are not going to get a hell of a lot better until writers and directors read more books and see fewer films« (Hill zitiert nach: Sragow 1995, S. 124).
- 43 Jones 1999, S. 48.
- 44 Manovich 1999, S. 192.
- 45 Schiffauer 2006, S. 37.