

Felicitas Kleiner

»Not taking the crap«

Zum Rollentypus des Hollywood-Rebellen – eine Einleitung

Einleitung

Wenn von »Leinwandrebell« in Hollywoods Starkino die Rede ist, sind damit die jugendlichen Aufrührer des 1950er-Jahre-Kinos gemeint – Marlon Brando, James Dean und Montgomery Clift – oder aber einer ihrer Erben aus einer späteren Generation: Steve McQueen, Jack Nicholson, Robert De Niro in den 1960er und 1970er Jahren, gefolgt von Darstellern wie Mickey Rourke, Sean Penn und den Jungen des »Brat Pack« in den 1980er, River Phoenix und Johnny Depp in den 1990er Jahren oder zuletzt Heath Ledger. Tatsächlich ist das Star-Image des »rebel male« ein Kind des Nachkriegskinos – was eigentlich erstaunlich ist, bevölkern Rebellenfiguren das amerikanische Kino doch schon wesentlich länger. Man kann sogar soweit gehen, den Rebellen als archetypische amerikanische Heldenfigur zu bezeichnen, wurzelnd in der historischen Erfahrung des Unabhängigkeitskriegs gegen die britischen Kolonialherren und der »Declaration of Independence« (1776) als »Geburtsurkunde« der jungen Vereinigten Staaten. Abgeleitet vom lateinischen Verb »bellare« (kämpfen, streiten, Krieg führen), meint der Begriff »Rebell« einerseits den (politischen) Widerstandskämpfer, der sich gegen eine überlegene (Staats-)Macht auflehnt, oder allgemeiner jemanden, der mit seinem Habitus gegen einen dominanten Lebensstil, gegen Verhaltensnormen und Werte aufbegehrt. Von diesem Wortsinn ausgehend, könnte man z. B. bereits den »Tramp« Charlie Chaplin, der in seinen Filmen renitent den Stachel gegen Obrigkeiten und Autoritätsfiguren löckt, als Leinwandrebell bezeichnen; die »public enemys« des Gangsterfilms passen ebenso in diese Definition wie die Heroen des Abenteuerkinos, die den Aufstand gegen Tyrannen verschiedener historischer Epochen proben. Trotzdem assoziiert man deren Darsteller aus den 1920er bis 1950er Jahren – wie Douglas Fairbanks Sr., Errol Flynn oder Tyrone Power – ebenso wenig mit dem Star-Image des »rebel male« wie James Cagney oder Edward G. Robinson. Warum nicht? Was macht diesen besonderen, bis heute ungebrochen faszinierenden Typus aus?

Dies anhand der drei Hollywood-Rebellen aus drei Generationen, um die es in diesem Band geht – Marlon Brando (geb. 1924), Jack Nicholson (geb. 1937) und Sean Penn (geb. 1960) – auf einen übersichtlichen Nenner zu bringen, ist freilich nicht leicht. Nicht nur, weil die Rebellen-Images der drei Darsteller verschiedene Akzentuierungen aufweisen – wie etwa Jens Hinrichsen ausführt, wenn er Marlon Brandos und Sean Penns Karrieren in Hinsicht auf ihre Rollen als »Schmerzensmänner« vergleicht, oder wie Sascha Koeblers Beitrag zeigt, der Jack Nicholsons und Sean Penns Haltungen als Außenseiter der amerikanischen Gesellschaft gegeneinander abgrenzt. Darüber hinaus weist auch das Rebellentum in den Rollenprofilen der einzelnen Darsteller selbst changierende Facetten auf, schon darin begründet, dass alle drei nicht dem legendären James-Dean-Credo gefolgt sind, »schnell zu leben und jung zu sterben«, sondern sich ihre Images im Laufe langer und spannungsreicher Schauspieler- und Regiekarrieren immer wieder entwickelt und verändert haben. Es reicht allerdings auch schon, sich einige Figuren ins Gedächtnis zu rufen, die Marlon Brando in den frühen 1950er Jahren verkörpert hat, um die Bandbreite des Rebellischen im Rollenprofil dieses »Godfathers« der »rebel males« zu sehen. So hat etwa die Renitenz des groben, aber

Marlon Brando in *On the Waterfront* (*Die Faust im Nacken*, USA 1954), R: Elia Kazan



auch revolutionär sensiblen Proleten Stanley Kowalski, den Brando in *A Streetcar Named Desire* (*Endstation Sehnsucht*, USA 1951) zunächst auf der Bühne (wo ihm die Rolle zum Durchbruch als Schauspieler verhalf) und später im Film gab, eine ganz andere rebellische Tönung als der politische Aufstand Emilio Zapatas in *Viva Zapata!* (*Viva Zapata*, USA 1952) und der Widerstand des jungen Hafenarbeiters aus *On the Waterfront* (*Die Faust im Nacken*, USA 1954) gegen das Regime der korrupten Gewerkschaftsspitze; diese unterscheiden sich wiederum in ihrer gezielten Ausrichtung fundamental von dem orientierungslosen »Driften« des Bikers Johnny aus *The Wild One* (*Der Wilde*, USA 1953). Trotz der sich aus diesem Facettenreichtum ergebenden definitorischen Schwierigkeiten versuche ich im Folgenden, einige Punkte zusammenzustellen, die die »rebel males« als Star-Typen seit der Nachkriegszeit von den Rebellenfiguren der Vorgängergenerationen abgrenzen.

1. Der augenfälligste, weil sich auch in Mode und Lebensstil ausprägende Unterschied zu früheren rebellischen Figurentypen ist zunächst die ursprüngliche Verankerung der »rebel males« in der sich in der Nachkriegszeit formierenden Jugendkultur, als deren Verkörperungen und Repräsentanten sie hervortraten – zornige und kritische junge Männer, die den »Way of Life« der Elterngeneration und des Establishments radikal infrage stellten. Dabei sind es nicht zuletzt Kultfilme wie *The Wild One* und *Easy Rider* (USA 1969), die den Status ihrer Darsteller als rebellische Ikonen eines jungen Publikums begründen, das nach Alternativen zum elterlichen »Mainstream« und den bestehenden Konventionen sucht. Pauline Kael charakterisierte den jungen Marlon Brando in einem furiosen Essay, in dem sie 1966 den im Karrieretief steckenden Darsteller als Opfer einer maroden Filmindustrie verteidigte, als »reaction against the post-war mania for security. (...) He was antisocial because he knew society was crap; he was a hero to youth because he was strong enough not to take the crap.«¹ Marli Feldvoß beschreibt ihn nüchterner als Protagonisten »einer aufmüpfigen Jugend, die gegen den Uniformitätsdruck einer saturierten Wohlstands- und Konsumgesellschaft aufbegehrte«². Ähnliches lässt sich über den jungen Jack Nicholson sagen, der sich in *Easy Rider* Dennis Hoppers und Peter Fonda aussteigern anschließt oder in *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (*Einer flog über das Kuckucksnest*, USA 1975) gegen das sedierte Dahinvegetieren in der Station einer psychiatrischen Anstalt Sturm läuft – eines der aufregendsten und vor allem janusköpfigsten Gesichter der aufbegehrenden 1968er-Generation, wie Bernd Zywiets in seinem Essay »The Two Jacks« ausführt. Sean Penn wiederum, der jüngste der Hollywood-Rebellen, um die es in diesem Band geht,

wurde in den 1980ern als widerborstiger und oft auch krimineller »Bad Boy« bekannt (siehe hierzu die Erläuterungen von Thomas Klein, die Penns Karrierestart in die Männlichkeitsdiskurse des 1980er-Jahre-Kinos einordnen), dessen Image den Gegenpol gleichermaßen zur Rollenpersona des amerikanischen Werte verteidigenden Actionheroen wie zu der des erfolgreichen Yuppies markierte.

2. Not taking the crap: In Kaels schöner, plastischer Beschreibung schwingt mit, dass es in der Rebellion der »rebel males« nicht zuletzt um eine Form der Verweigerung geht. Diese Verweigerung gilt den geregelten Bahnen eines konventionellen, bürgerlichen Erwerbs- und Familienlebens, im Namen einer Freiheit, die einst das grundlegendste Versprechen des »American Dream« gewesen war, die in der Enge der saturierten Wohlstandsgesellschaft seit der Nachkriegszeit jedoch neu gesucht und erobert werden muss. Wenn in *Easy Rider*, wie es im Werbeplakat hieß, ein Mann »auszog, um Amerika zu finden, und es nirgends finden konnte« (»A man went looking for America and couldn't find it anywhere«), dann steht »Amerika« nicht zuletzt für diese kompromisslos-emphatisch verstandene Freiheit, die im Film vergeblich gesucht wird, weil letztlich alle Highways in der Enge falscher Ideologien (wie denen der Hippie-Kommune) oder vor den Flinten der bornierten Kleinbürger enden, die sich ihrerseits das Amt von Hütern des »American Way of Life« anmaßen. Die Suche nach der Möglichkeit, ein freies Leben nach eigenen Regeln zu führen in einer Gesellschaft, die, obwohl längst freiheitlich-demokratisch verfasst, diesem Streben immer noch (notwendigerweise) Grenzen entgegensetzt – in Form von Gesetzen, Verhaltensnormen und Tabus, von Intoleranz gegenüber alternativen Lebensmodellen, durch soziale, ökonomische und ethnische Bedingungen und Einschränkungen – ist das gemeinsame Movens der »rebel males«. Die drei Darsteller, um die es hier geht, haben es verstanden, diesen rebellischen Impuls auch mit wachsendem Alter mit neuen Nuancen und Inhalten jenseits der Jugendrevolte zu füllen. In diesem radikalen Freiheitsstreben liegt romantische Schönheit und Verführungskraft – die nicht von ungefähr, vor allem bei Nicholson, diabolische Züge annehmen kann, ist der gefallene Engel Luzifer doch einer der kulturgeschichtlichen Ahnherren des Rebellentums. Hierin liegt aber auch ihre inhärente Tragik, da die Unwilligkeit oder Unfähigkeit, sich sozialen Spielregeln zu unterwerfen, sie immer wieder in die Einsamkeit führt, sie ins Verbrechen oder gar in den Größenwahn jener »Übermenschen« treibt, die sich selbst zum Maß der Dinge machen (Michelle Koch veranschaulicht dies in ihrem »close reading« von Brandos Auftritten in *The Godfather/Der Pate*, USA 1972, und *Apocalypse Now*, USA 1979). Und darin gründet an-

dererseits bisweilen ihre Kläglichkeit als große Kinder, die nie erwachsen werden und sich keinen Pflichten, Bindungen und Verantwortungen stellen wollen.

3. Damit einher geht eine Auseinandersetzung mit Konzeptionen von Männlichkeit. Inwiefern gerade Brandos Star-Persona zwischen »verkörpertem Testosteron« und »männlicher Garbo« hier neue Maßstäbe setzte und mitunter durch die (zumindest aus heutiger Sicht) deutlich ausgestellte »Performativität« ihrer Macho-Posen eine verblüffende Ambiguität ins Spiel brachte, erläutert Esther Buss anhand des Kultfilms *The Wild One*, auch in Hinblick auf seine Rezeption etwa durch Kenneth Anger und Andy Warhol. Was seit den 1970er Jahren in den Gender Studies diskutiert und theoretisiert wurde: dass »Mann-sein« und »Frau-sein« nicht nur naturgegebene, sondern auch kulturell definierte (und damit auch instabile und veränderbare) Identitäten sind, deutet sich in den Konflikten bereits an, die Brando und seine Kollegen Dean und Clift in den 1950er Jahren auf der Leinwand ausstehen hatten; durchgespielt etwa in Brandos Auftritten in den Tennessee-Williams-Adaptionen *A Street*

Jack Nicholson mit Peter Fonda in *Easy Rider* (USA 1969), R: Dennis Hopper



car Named Desire und *The Fugitive Kind* (*Der Mann in der Schlangenhaut*, USA 1960). Das Sich-Abarbeiten an der Frage nach der Gestaltung männlicher Identität – oft im Spannungsfeld zwischen der archaischen Imago des Kriegers oder Jägers als Verkörperung ultimativer, dominanter Maskulinität, für die in der Zivilgesellschaft der Nachkriegszeit freilich nur wenig moralisch legitimer Spielraum bleibt, und dem Typus des »domestizierten« modernen Mannes, dessen Bewährungsfelder Geschäft, (Büro-)Job und Familienleben sind – ist auch in den Rollengeschichten der »rebel males« späterer Jahrzehnte immer wieder ein Thema. In Jack Nicholsons Œuvre etwa bekommt der rebellische Kampf seiner Figuren um eine Männlichkeit, die sich in verschiedenen Variationen nicht domestizieren und gesellschaftsverträglich assimilieren lassen will, oft dadurch eine äußerst zwiespältige und fragwürdige Färbung, dass er sich gegen Frauen richtet, die sozusagen stellvertretend für das ganze Sozialwesen von Männern Anpassung, Verbindlichkeit und das Übernehmen von Verantwortung fordern. Treten in früheren Filmen die weiblichen Gegenspieler des jugendlichen Rebellen Nicholson oft wie misogynen Zerrbilder auf – die vulgäre Kellnerin Rayette in *Five Easy Pieces* (*Ein Mann sucht sich selbst*, USA 1970), die gestrenge Stationsschwester in *One Flew Over the Cuckoo's Nest* –, so ist es in späteren Filmen öfters Nicholson selbst, der seine Figuren mit seinem vielschichtigen Spiel als mal beängstigende, mal lächerliche Zerrbilder eines amoklaufenden Machismo erscheinen lässt, hinter dessen wölfischer Fassade immer wieder eine große Verlorenheit spürbar wird.

In Penns Rollengeschichte ist das Ringen seiner Figuren um männliche Identität, um Würde als Mann, dagegen meist ein Kampf gegen andere Männer, oft (wie auch schon von Brando) ausgefochten mit körperlicher Gewalt. Neben den frühen Gaunerrollen, in denen seine von vornherein durch ihre soziale Herkunft benachteiligten Figuren um Respekt kämpfen, fallen einem dabei nicht zuletzt einige seiner herausragenden Rollen der letzten Jahre ein – etwa sein Oscar-prämierter Auftritt in Clint Eastwoods *Mystic River* (USA 2003): An dessen Anfang steht bezeichnenderweise eine traumatische Beschädigung von Männlichkeit, die Vergewaltigung eines Jungen, welche dann später von Penns Figur durch einen Akt der Selbstjustiz an dem einstigen Opfer der Vergewaltigung »ausgelöscht« wird – ein gewalttätiger, gesetzeswidriger Versuch, erlittene Verletzungen zu sühnen, der in diesem Thriller-Melodram indes keinerlei karthaisch-heilsame Kraft entfalten kann, wie es in klassischen »Rächer-Filmen« üblich ist, sondern nur die Hilflosigkeit der gequälten Figur dokumentiert, die für ihren Schmerz keinen anderen Ausdruck findet.³

4. Der Kampf gegen vorgegebene Rollenbilder prägt das Star-Image der »rebel males« allerdings nicht nur auf der Leinwand. Vergleichsweise banal erscheint dabei das (nicht zuletzt Jack Nicholsons Image mitprägende, aber auch für den jüngeren Sean Penn bezeichnende) »Rebellentum«, das sich in Provokationen und Verstößen gegen geltende Benimm-Regeln manifestiert, in sexuellen Eskapaden, spektakulären Wut- und Gewaltausbrüchen bis hin zum Drogenmissbrauch. Interessanter sind aber andere Aspekte: Obwohl sie als Stars essenzieller Teil des Hollywood-Systems sind, gingen und gehen Brando wie Nicholson – als Akteur des New Hollywood – und Penn – als politisch engagierter Künstler und Erbe des New Hollywood in Zeiten des Blockbusterkinos – auf Distanz zum Hollywood-Mainstream und seinen Konventionen; wobei die Richtung des Widerstands vor allem auf Hollywoods Charakter als kommerziell ausgerichtete »Traumfabrik« zielt(e) und Filme befördert(e), die einen kritisch gebrochenen Blick auf US-amerikanische Realität werfen, Tabus brechen und formal neue Wege beschreiten. Bei Brando fing diese Art des Rebellentums mit dem Bemühen um Authentizität beim Schauspielstil an – der damals noch neuen »Method«, die Brando allerdings nicht beim legendären Lee Strasberg, sondern bei Stella Adler erlernte – und hörte nicht auf bei Fluchtbewegungen ins europäische (Autoren-) Kino. Mit seinem Engagement für die amerikanische Bürgerrechtsbewegung und die »Native Americans« setzte er zudem ein Beispiel dafür, wie sich der Star-Ruhm für marginalisierte Minderheiten einsetzen lässt und wie er hilft, über die Grenzen des Filmbusiness hinaus politischen Mainstream in Frage zu stellen. Vor allem Sean Penn, dessen seit den 1990er Jahren zunehmend politisch geprägtem Star-Image auf und jenseits der Leinwand Daniel Benedict in seinem Essay nachspürt, ist diesem Beispiel gefolgt.

Sean Penn in *Mystic River* (USA 2003), R: Clint Eastwood



Penn repräsentiert eine Generation von Stars, deren Verdienste in der amerikanischen Filmindustrie man angesichts der zunehmenden Polarisierung zwischen Blockbusterkino und Arthouse nicht hoch genug schätzen kann, nutzen sie doch – als Darsteller, aber auch als Produzenten und Regisseure – ihr Ansehen immer wieder dazu, so etwas wie »kulturelle Filmförderung« zu betreiben und ein ambitioniertes, oft politisches Kino zu unterstützen, das ohne ihr Mitwirken denkbar schlechte Chancen auf Realisierung hätte. Penns letztes Projekt *Milk* (USA 2008) von Independent-Regie-Ikone Gus Van Sant ist im doppelten Sinn »rebellisch«: als Film um einen politischen Widerständler und Bahnbrecher – den ersten bekennenden Homosexuellen, der in den USA ein politisches Amt bekleidete und diesen Aufstand gegen konservative Vorurteile mit dem Leben bezahlte – und als Vertreter einer ambitionierten, engagierten Filmkunst, die zwar bei den Oscar-Verleihungen noch gerne ins Rampenlicht gestellt wird, aber gegenüber »Eventfilmen« ansonsten mehr und mehr ins Hintertreffen zu geraten droht. Wie Penns andere Arbeiten der letzten Jahre ist *Milk* ein überzeugender Beweis dafür, wie sehr Hollywood seine Rebellen immer noch braucht.

Für das Zustandekommen dieses Bandes danke ich nicht nur den Autoren für ihre liebevolle Beschäftigung mit dem Œuvre der drei Darsteller, sondern auch Peter Latta vom Bildarchiv der Deutschen Kinemathek, Berlin, der uns großzügig bei der Beschaffung des Bildmaterials unterstützt hat. Ein herzlicher Dank gilt vor allem auch Michelle Koch für ihre engagierte redaktionelle Mitarbeit bei der Textgestaltung und Bildauswahl.

Felicitas Kleiner

Bonn, Januar 2009

1 Pauline Kael, »Marlon Brando: An American Hero«, in: *Atlantic* (März 1966) auf: <http://www.theatlantic.com/doc/196603/kael> (letzter Zugriff am 16. 1. 2009). — 2 Marli Feldvoß, »Nobody tells me what to do«. Ein Marlon-Brando-Porträt«, in: Marlon Brando, hrsg. von Marli Feldvoß und Marion Löhndorf, Berlin 2004. S. 7–56, hier S. 41. — 3 Siehe hierzu auch Kathrin Mädlers Studie *Broken Men* (Marburg 2008): Sie zählt Eastwoods Film zu einem Genre neuerer Hollywood-Filme, die sie als »sentimentale Melodramen der Männlichkeit« klassifiziert.