

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 52 (2010)
Heft: 309

Artikel: Amerikanischer Antiheld : Dennis Hopper - Schauspeler und Regisseur
Autor: Volk, Stefan
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862855>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



AMERIKANISCHER ANTHELD

Dennis Hopper – Schauspieler und Regisseur

Schon 1995, als *Waterworld* (Regie Kevin Reynolds) in die Kinos kam, waren die Fragen nicht neu. Warum er immer wieder die Rolle des Psychopaten erhielte, wollte die CNN-Moderatorin wissen, und ob er nicht zur Abwechslung gerne auch mal einen "Guten" spielen würde. Dennis Hopper sass lässig zurückgelehnt in seinem Stuhl, im seidenblau schimmernden Anzug mit silbernen glänzender Krawatte. Ein leichtes Lächeln umspielte seine Lippen, seine Stimme wurde weicher, er kniff die Augen ein wenig zusammen, runzelte die Stirn und schaltete in den Ironiemodus um. Er wusste auch nicht, was mit den Leuten los sei, dass sie ihn ständig in die Schurkenrollen steckten. Nun aber gäbe es kein Zurück mehr für ihn. Schließlich habe er mittlerweile diesen Stil entwickelt, der die *bad guys* in die *good guys* verwandle. Er sagte das mit gespieltem Ernst, als sei es eigentlich nur ein Spass. Tatsächlich aber umschreibt dieser halb scherzhafte Satz ein wesentliches Charakteristikum von Hoppers Darstellungsweise: Man weiß bei seinen Figuren nie so genau, woran man ist.

Und das liegt nicht nur daran, dass Hopper häufig – allerdings keineswegs ausschließlich – Psychopaten darstellte, von denen man im Kino ja erwarten darf, dass sie im einen Moment noch sanft lächeln und im nächsten schon zu brutalen, unkontrollierbaren Bestien mutieren. Die Undurchsichtigkeit von Hoppers Antheiden reicht tiefer. Der Lee-Stras-

berg-Schüler versah seine Figuren mit einer Vielschichtigkeit, die im gedankenverlorenen Blick, der wehmütig abschweifft, im triumphierenden Lächeln, das verwehlt, in den nachdenklich zusammengekniffenen Augen und einer gerunzelten Stirn oft nur für wenige Momente aufflackert, den von ihm verkörperten Protagonisten aber dennoch eine unverwechselbare Aura verleiht. Hoppers Spiel reduzierte sich kaum einmal auf die reine Oberfläche. Im Bösen liess er das Menschliche schlummern, im Guten lauterten seelische Abgründe. Meist genügte ihm ein Zögern, vielleicht nur eine Sekunde des Innehaltens, in der seiner Figur die zurechtgelegte Mimik entgleitet, um das Verborgene anzudeuten. In diesen kurzen Momenten der Offenbarung lässt Hopper eine Biographie erahnen, die im Drehbuch möglicherweise gar keine Rolle spielte. So kreierte er menschliche Schwächen, die sich zwischen den Zeilen der Dialoge und den Schnitten der Montage versteckten.

Hoppers Bösewichter sind Killer mit Kinder- oder Künstlerseelen wie Milo in *Catchfire* (1990), der sich in die Zeugin eines Mafiamordes verliebt, die er eigentlich eliminieren sollte. Stattdessen bittet er sie, ihm die Sache mit den Gefühlen beizubringen. Darin, gesteht er ihr, habe er wenig Übung. Es sind gescheiterte Existenzen, denen Hopper Leinwandleben einhauchte. Kaputte Typen wie Don Barnes in *Out of the Blue* (1980)

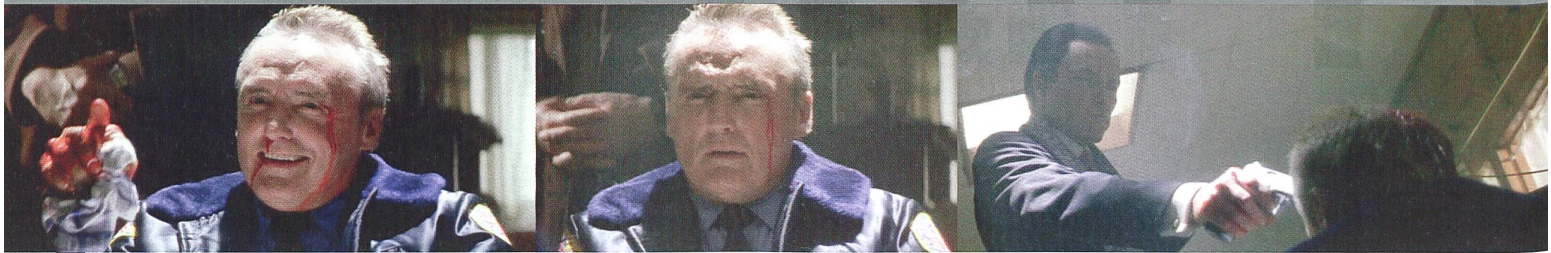
oder Frank Booth in David Lynchs *Blue Velvet* (1986). Aber auch Mörder mit Herz wie Tom Ripley in Wim Wenders' *Der Amerikanische Freund* (1977). Killer von der traurigen Gestalt. Ausgerechnet bei *Waterworld* jedoch, der ja den Anlass lieferte für Hoppers Ausspruch von den "bad guys", die er zu "good guys" umforme, ist nichts davon zu spüren. Der kalibrierte Deacon ist ein ries grinsender Klischeeschurke, dem das tragische Moment, das Hoppers Spiel sonst prägte, völlig fehlt.

Es war freilich keineswegs so, dass Hopper in den mehr als hundert Spielfilmen, in denen er mitwirkte, immer nur in die Rollen von Psychopaten und Verbrechern schlüpfte. Zwar begann er seine Kinokarriere mit einer Nebenrolle als halbstarke Gegenspieler seines Freundes James Dean in *Rebel Without a Cause* (1955, Regie Nicholas Ray). Aber bereits in *Giant* (1956, Regie George Stevens) verkehren sich die moralischen Positionen. Hopper als Jordy Benedict gibt darin einen edelmütigen, modernen jungen Mann, der lieber Arzt werden will als die Ranch seines Vaters zu übernehmen. Der Part des Bösewichtes mit gebrochenem Herzen blieb für James Dean reserviert. Der gealterte, abgehalfterte Ölnagel Jett Rink ähnelt den zwiespältigen Figuren, die Hopper später so oft spielte: brutal und rücksichtslos, zugleich aber verletzlich und einsam. Jett war ursprünglich Angestellter auf der Ranch der Benedicts gewesen, hatte beina-

he zur Familie gehört, aber doch nie ganz. Immerhin erbte er ein kleines Stückchen Land, was Bick Benedict (Rock Hudson), dem die Ranch nach dem Tod seiner älteren Schwester allein gehörte, ein Dorn im Auge war. Jett wiederum war unglücklich in Bicks junge Frau Leslie (Elisabeth Taylor) verliebt. Die Rivalität zwischen den beiden Männern nahm weiter zu, als Jett auf seinem Fleckchen Erde auf Öl stieß. Den eigentlichen Nährboden für den hochmütigen Hass, mit dem Jett fortan den Benedicts begegnete, aber bildeten die gekränkten Gefühle eines Aussenseiters. Dean kehrte diese sensible Seite stärker nach aussen, als Hopper es bei seinen tragischen Helden tat, aber beide schöpften aus derselben melancholischen Quelle. Umgekehrt hätte auch der unsicher funkelnde, fast hilflos suchende Blick, mit dem Jordy seinen Widersacher zur Rede stellt, nachdem Jett bei einer Galaveranstaltung Jordys mexikanischer Ehefrau den Einlass verweigert hat, von Dean statt von Hopper stammen können. Jett Rink lässt Jordy von seinen Bodyguards rauswerfen und versetzt ihm dabei noch einen Schlag in die Magengrube. Eine Szene, die Filmgeschichte schrieb. Nicht der einzige legendäre Kinomoment, an dem Hopper beteiligt war.

In Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979) wirft *Marlon Brando* als Kurtz einen Brocken Erde nach Hopper, der hier einen psychotischen

1 Dennis Hopper bei den Dreharbeiten zu *Colors*; 2 Peter Fonda und Dennis Hopper in *Easy Rider*; 3 *Waterworld*, Regie: Kevin Reynolds; 4 *Catchfire*; 5 mit Isabelle Rossellini in *Blue Velvet*, Regie: David Lynch; 6 mit James Dean in *Giant*, Regie: George Stevens; 7 *Der Amerikanische Freund*, Regie: Wim Wenders



Fotografen spielt. An der Seite eines der "Grossen" blieb Hopper auch bei Coppola nur eine Nebenrolle. Wie so oft in seiner Schauspielkarriere. Hopper war zwar vielbeschäftigt und gefragt, wurde aber eher selten als männliche Hauptrolle besetzt. Das lag natürlich auch daran, dass er sich in Hollywood ein Image als charismatischer Antagonist geschaffen hatte. Aber wohl auch daran, dass er nicht gerade als einfach galt. Schon in jungen Jahren hatte er sich mit Produzenten und Regisseuren angelegt. Für Nebenrollen eignete sich Hopper andererseits besonders gut, weil er über eine aussergewöhnliche Leinwandpräsenz verfügte und mit wenigen Kurzauftritten einem Film den Stempel aufdrücken konnte. Unvergesslich bleibt beispielsweise eine Szene aus *Tony Scotts TRUE ROMANCE* (1993), in der Hopper einen zwar hartgesottenen, aber gutherzigen Ex-Cop mimt. Clifford Worley bekommt es mit der Mafia zu tun, weil er seinen Sohn Clarence schützt, der eine Prostituierte geheiratet, ihre Zuhälter getötet und einen Koffer voller Kokain geklaut hat. *Christopher Walken* in seiner Rolle als Mafiaboss versucht vergeblich, aus Clifford herauszufoltern, wo sich Clarence aufhält.

Diese Szene ist deshalb so aufschlussreich, weil sie einiges darüber aussagt, wie Hopper seine Figuren anlegte; im Guten wie im Schlechten. Obermafiosi Vincenzo Coccotti glaubt Clifford nicht, als dieser behauptet,

er wisse nicht, wo sein Sohn sich aufhalte. Als Sizilianer, sagt er, habe er ein untrügliches Gespür dafür, ob jemand lüge. Clifford setzt daraufhin zu einem langen Monolog an, indem er im Wesentlichen behauptet, alle Sizilianer hätten schwarze Vorfahren, in Vincenzos Adern fliesse also "Negerblut" und eine seiner Urahinnen hätte mit einem Schwarzen geschlafen. Clifford weiss, dass er Vincenzo damit derart provoziert, dass er die Kontrolle verlieren und ihn erschiessen wird. Und genau darauf legt es der Expolizist in dieser Szene an. Er redet sich um Kopf und Kragen, um seinen Sohn zu schützen und sich selbst eine langwierige Folter zu ersparen. Nichts davon wird ausgesprochen, dennoch lässt es sich unmissverständlich aus Hoppers Gesicht ablesen. Walken seinerseits interpretierte Vincenzo auf die ihm eigene Art als einen diabolischen Irren, mit stechendem Blick, falscher Höflichkeit, beinahe schrill, fast androgyn. Keine Spur von der Schwermut, mit der Hopper seine «bad guys» umgab, keine Anzeichen von Nachdenklichkeit, Zweifel, überhaupt: Menschlichkeit. Die Art, wie Walken – durchaus grossartig und faszinierend – einen vollkommen Entrückten, Verrückten, durch und durch Bösen darstellte, liefert im Grunde eine Art Gegenmodell zu Hoppers Spielweise.

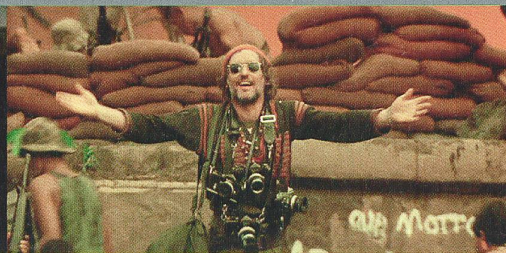
Als Clifford seine These vom schwarzen Blut in den Adern der Sizilianer ausbreitet, lachen Vincenzo und Clifford demonstrativ und schein-



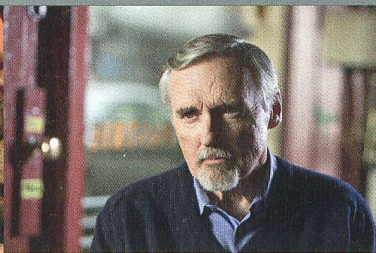
2



4



5



6



7

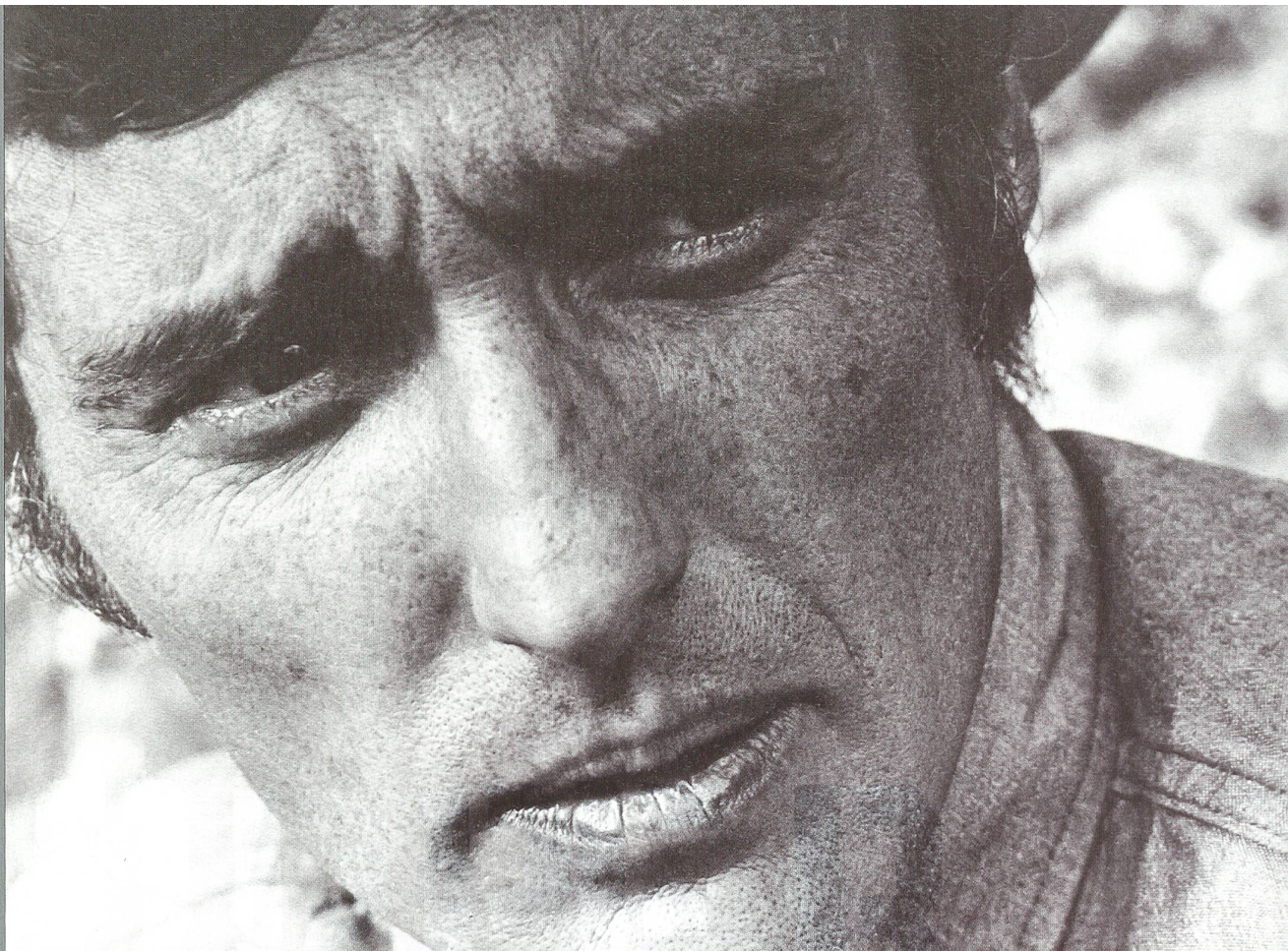
1 Dennis Hopper und Keanu Reeves in *SPEED*, Regie: Jan de Bont; 2 *DER AMERIKANISCHE FREUND*, Regie: Wim Wenders; 3 mit Christopher Walken in *TRUE ROMANCE*, Regie: Tony Scott; 4 mit Bruno Ganz in *DER AMERIKANISCHE FREUND*; 5 *APOCALYPSE NOW*, Regie: Francis Ford Coppola; 6 *ELEGY*, Regie: Isabel Coixet; 7 mit Ben Kingsley in *ELEGY*

bar gemeinsam. Walken fiel dabei nicht aus seiner Rolle, er variierte sie nur ein wenig. Sein italoamerikanischer Gangster wahrt mit dem Lachen sein Gesicht, seine Maske. Hopper dagegen kreierte lachend und grinsend eine zweite Persönlichkeit, eine provozierende Aura, die sich zum Schein über sein eigentliches Wesen legt und eine hochgradige Spannung erzeugt, die sich in dem Moment entlädt, als Clifford seine Ausführungen beendet und sein aufgesetztes Lächeln erstarbt. Der ernste Ausdruck in seinen Augen lässt keinen Zweifel daran, dass er weiss, dass er jetzt sterben wird. Abermals vermag man aus Hoppers Mimik mehr herauszulesen als er sagt: wie es nämlich im Innersten um ihn steht. Fast zehn Minuten dauert der Dialog zwischen Vincenzo und Clifford. Hopper sitzt dabei die ganze Zeit über auf einem Stuhl, während Walken vor ihm steht, hin und her geht. Die Kamera wechselt im Wesentlichen zwischen den beiden. Ein simples Arrangement aus Worten, Blicken und Montage, das sich hier nicht zuletzt dank Hoppers grandioser Darstellung zu einer Sternstunde des Kinos entwickelte.

Anhand der Filme, in denen Hopper in über einem halben Jahrhundert aufgetreten ist, liesse sich ohnehin ein gutes Stück Kinogeschichte beschreiben. Vom klassischen Hollywood mit *GIANT* über New Hollywood mit *EASY RIDER* (1969), einen Ausflug ins deutsche Autorenkino zu Wim

Wenders' *DER AMERIKANISCHE FREUND*, einen Meilenstein des Kriegsfilms mit Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW*, den Aufbruch in die Postmoderne mit David Lynchs Meisterwerk *BLUE VELVET* aus den achtziger Jahren bis hin zum actiongeladenen Zeitporträt der Neunziger in *Jan de Bonts SPEED* (1994). Erst im Anfangsjahrzehnt des neuen Millenniums fehlen Auftritte in stilbildenden Filmen, obwohl Hopper selbst keineswegs auf der Stelle trat. Mit grauem Haar und Kinnbart verkörperte er beispielsweise in *Isabel Coixets ELEGY* (2008) einen lebenserfahrenen Intellektuellen und sympathischen Schürzenjäger; eine geerdete, gereifte Figur, gänzlich ohne psychopathischen Einschlag.

Durchstreift man sein Œuvre als Schauspieler, ist es dann aber doch ein durchgeknallter Perverser, mit dem sich Hopper ins kollektive Filmgedächtnis spielte. Zwar hatte er sich bereits als spleeniger Kiffer in *EASY RIDER* einen Eintrag in die Filmgeschichtsbücher gesichert. Ohne Vollbart, Sonnenbrille, lange Haare und Cowboyhut erkannte man den *EASY-RIDER*-Hopper jedoch kaum wieder. In Erinnerung bleiben wird der Darsteller Dennis Hopper dagegen wohl stets als Frank Booth: in seiner dünnen Lederjacke, auf dem Boden kniend, durch einen Inhalator zieht er sich irgendeine Droge rein, kaum ein Satz, der ihm ohne ein «Fuck» über die Lippen kommt. Vor ihm sitzt im tiefblauen, offenen Bademantel



1

2

2

3

Isabella Rossellini (alias Dorothy Vallens) auf einem Stuhl, Booth vergräbt seinen Kopf zwischen ihren gespreizten Beinen und jammert: «Mommy, Mommy, baby wants to fuck!» Als Dorothy ihn anschaut, schlägt er sie, dann reißt er seinen Kopf hoch und blickt mit gerunzelter Stirn und von «Fuck»- und «Fucker»-Schreien aufgerissenem Mund wild umher wie ein gejagtes, getriebenes, wundes Tier, ein Besessener. Kyle MacLachlan, der all das aus einem Schrank heraus beobachtet, wird später in TWIN PEAKS mit dem geheimnisvollen Bob einer ähnlichen Figur im Lynch-Universum begegnen. Doch die berühmte Szene aus BLUE VELVET ist möglicherweise selbst bereits ein Zitat. Sechs Jahre vor BLUE VELVET hatte Hopper schon einmal auf ganz ähnliche Weise einer Frau zwischen die Beine geschaut. In OUT OF THE BLUE ist es allerdings Daddy, der seine Tochter, die sich aufreizend vor ihm auf dem Bett räkelt, gierig begafft.

OUT OF THE BLUE ist der dritte von insgesamt sieben Spielfilmen, bei denen Hopper selbst Regie führte. Im Gegensatz zu seiner Filmografie als Darsteller ist Hoppers Œuvre als Regisseur schmal und übersichtlich. Der filmhistorisch mit Abstand bedeutendste Film daraus ist gleich sein erster: EASY RIDER. Mit kleinem Budget unabhängig produziert, markierte sein Erfolg an den Kinokassen den Beginn der Ära von «New Hollywood», in der sich Hollywood aus den Zwängen des klassischen Studio-

systems löste und neue Erzählweisen erprobte. Ungewöhnlich an EASY RIDER war vor allem, dass darin zwei drogendealende Biker mit ihren Harley Davidsons zu Helden erhoben wurden. Formal orientierte sich das Road Movie mit seinen ruhig dahingleitenden, prächtigen Landschaftspanoramen zunächst an der klassischen Western-Ikonographie. Die Reminiszenz an berühmte Outlaws tragen Peter Fonda und Dennis Hopper als Wyatt und Billy bereits in ihren Vornamen. Auf ihrem Weg von Los Angeles zum «Mardi Gras»-Karneval in New Orleans begegnen sie anderen Aussteigern und Individualisten. Die braven Bürger aber meiden, beschimpfen, bedrohen und ermorden sie am Ende. Von Rockern und Hippies hält man nicht viel. Der amerikanische Traum von Freiheit und Ungebundenheit zerbricht an den Widerständen der «Normalbevölkerung», und mit ihm löst sich gegen Ende auch die klassische Erzählweise auf. Die Schnitte folgen schneller, ungeduldiger aufeinander, der Rhythmus wird hektischer, geprägt von Gewalt und Drogenrausch. Wesentlich für Erfolg und Inszenierungsstil des Filmes war die Verwendung der Musik. Songs von Steppenwolf, The Byrds oder Jimi Hendrix beschreiben das Lebensgefühl weiter Teile einer Generation und verbinden sich – noch deutlich vor der Ära der Videoclips – mit der sorgfältig getimten Montage zu einem kraftvollen synästhetischen Erlebnis. Die Musik untermalt die Geschichte

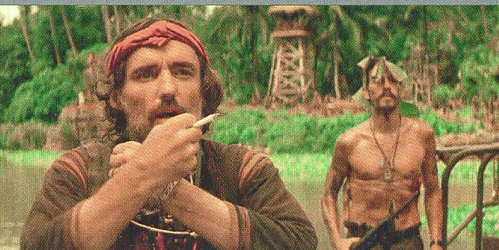


2

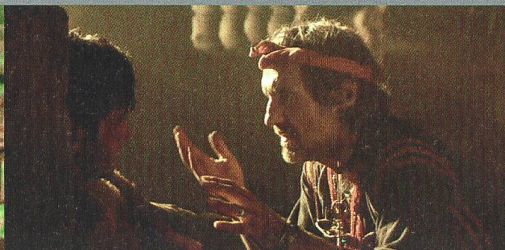


3

19 FILMBULLETIN 06.10 HOMMAGE



4



5

1 THE LAST MOVIE; 2 OUT OF THE BLUE; 3 BLUE VELVET, Regie: David Lynch
4 APOCALYPSE NOW, Regie: Francis Ford Coppola

nicht nur, sie gehört notwendigerweise dazu, indem sie gleichermaßen vertont, was die Protagonisten empfinden – «Born to be Wild».

Vieles von dem, was den besonderen Reiz – und später den Kult – von EASY RIDER ausmacht, kehrt auch in Hoppers zweiter Regiearbeit THE LAST MOVIE (1971) wieder. Auch hier erzählt Hopper vom amerikanischen Traum und seinem Scheitern. Die Landschaftsaufnahmen sind vielleicht sogar noch lyrischer inszeniert als in EASY RIDER. Mit noch ruhigeren, westernklassischeren Kamerafahrten, malerischen Wechseln zwischen Makroaufnahmen und Panoramablick, einem Cowboy, der vorüberreitet, und Kris Kristofferson, der «Me and Bobby McGee» singt. Auch in THE LAST MOVIE atmen die Bilder über weite Strecken den Rhythmus der Musik, verbinden sich mit ihr zu magischen Momenten. Der Film ist zudem gespickt mit unkonventionellen Regieeinfällen wie etwa Aufnahmen einer Autofahrt durch das Heckfenster hindurch. Es überrascht daher nicht, dass THE LAST MOVIE von manchen Cineasten bis heute als Geheimtipp und Hoppers bester Film gehandelt wird. Ebensovienig verwundert allerdings, dass der Streifen seinerzeit an den Kinokassen floppte. THE LAST MOVIE fängt formal im Grunde dort an, wo EASY RIDER aufhört.

THE LAST MOVIE erzählt von den Dreharbeiten zu einem Western in Peru. Dennis Hopper selbst übernahm die Hauptrolle des Stuntmans

und Aussenseiters Kansas, der mal vom Regisseur angeblafft wird und sich ein andermal die mahnenden Worte des einheimischen Priesters anhören muss, der sich über die unselige Wirkung des Films auf die Dorfbewölkerung beschwert. Von Anfang an vermengt Hopper die Erzählebenen, sodass sich die Rahmenhandlung einerseits und der Film im Film andererseits oft nur durch die mal satten, sonnigen Farben und die dann wieder verwaschenen, erdigen Farbtöne auseinanderhalten lassen. Je länger der Film dauert, desto mehr verknäueln sich Realität und Fiktion beziehungsweise die unterschiedlichen Fiktionsebenen. Gegen Ende steigert sich das zu einem alptraumhaften Bilderrauschen, einem Stakkato surrealer Impressionen und Assoziationen: Kansas kauert scheinbar im Fiebertraum in einer Höhle, davor macht sich mal eine Frau, mal ein Mann zu schaffen, als kippe Kansas zwischen den Wirklichkeiten hin und her. Gesichter tauchen auf und verschwinden, eine Mutter stillt ihr Kind, dann ist Kansas das Kind, das schreit. Für sich genommen ist auch das eine grossartige Szene, inszenatorisch ähnlich dem LSD-Trip in EASY RIDER. Weil der Film seine Zuschauer aber von Anfang an auf Abstand hält, lassen sich die vielen eindrucksvollen Stellen nur mühsam zu einer Einheit verbinden, und die zunehmenden Irritationen verpuffen weitgehend. Über weite Strecken wirkt THE LAST MOVIE wie ein nicht ganz zu Ende

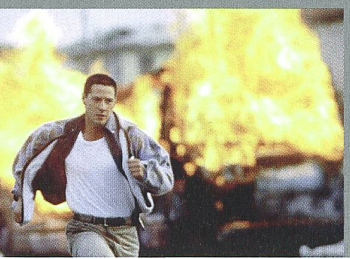
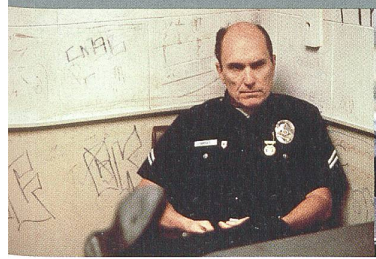


gedachtes Erzählexperiment, eine wagemutige, kreative, aber ein wenig ziellose Fingerübung, ein postmodernes Spiel, mit dem Hopper möglicherweise auch deshalb scheiterte, weil er dem Kino damit um Jahre voraus war.

Auf der Höhe der Zeit bewegte sich Hopper dagegen in seinem nächsten Spielfilm, dem Jugenddrama *OUT OF THE BLUE* von 1980. Abermals dreht sich hier vieles um Musik, weil CeBe (gespielt von *Linda Manz*), die heranwachsende Heldin des Films, leidenschaftlicher Elvis- und Punkfan ist. In Jeans, mit gegeltem Haar und burschikoser Attitüde durchstreift sie gemeinsam mit ihren Freundinnen die Kleinstadt, in der sie ohne Halt und Perspektive lebt. Mit ihrem rebellischen Habitus wird sie dabei von niemandem so recht ernst genommen. Die Mutter lacht, die Freundinnen kichern, und der Wirt setzt sie eher mitleidig als verärgert vor die Tür, als sie versucht, Alkohol zu bestellen. Die komische Figur, die CeBe abgibt, passt nicht so recht zum sozialen Umfeld, in dem sie sich bewegt. Ihr Vater sitzt im Knast, weil er mit seinem Truck in einen Schulbus gerast ist, ihre Mutter betrügt ihn derweil mit einem anderen und setzt sich heimlich im Bad einen Schuss Heroin. Als CeBes Vater entlassen wird, scheinen sich CeBe und er zunächst bestens zu verstehen, aber die Harmonie hält nicht lange vor. Der von Dennis Hopper verkörperte Don trinkt, streitet mit der Mut-

ter, beschimpft die Tochter. Gegen Ende kommt es schliesslich zu der Szene, in der CeBe mit gespreizten Beinen sich vor ihrem Vater auf dem Bett hinlummelt und klar wird, dass Don sie als kleines Mädchen missbraucht hat. CeBe rammt ihrem Vater eine Schere in die Halsschlagader und jagt sich und ihre Mutter kurz darauf im Wrack des Schulbusses mit einer Stange Dynamit in die Luft. Dieses abrupte, lakonische Finale wirkt überstürzt, aufgesetzt; das jähe Ende eines formal unausgegorenen, vielleicht auch bewusst trashigen, schmutzigen, punkigen Streifens. Der krude Mix aus schräg-komischen und tragischen, sozialrealistischen Elementen geht unterm Strich nur teilweise auf. Auch hier sind es vor allem einzelne Szenen sowie die Verwendung der Musik und Neil Youngs wunderbar eingebundenem Titelsong, die einen bleibenden Eindruck hinterlassen.

Eine deutlich klarere Linie verfolgte Hopper nach einer (abermals) langen Regiepause 1988 in seiner ersten Genreproduktion, dem Polizeifilm *COLORS*. Die Kombination aus erfahrenem Cop und übermütigem Neuling, auf die später auch Antoine Fuqua in *TRAINING DAY* (2001) oder *BROOKLYN'S FINEST* (2009) zurückgreift, war damals noch einigermassen unverbraucht; das Thema der Bandenkriminalität brisant und aktuell. Hopper übernahm die Hauptrolle des freundlichen Polizisten Bob Hodges, der die kleinen Ganoven gerne mal laufen lässt, diesmal nicht selbst. Ro-



4

2

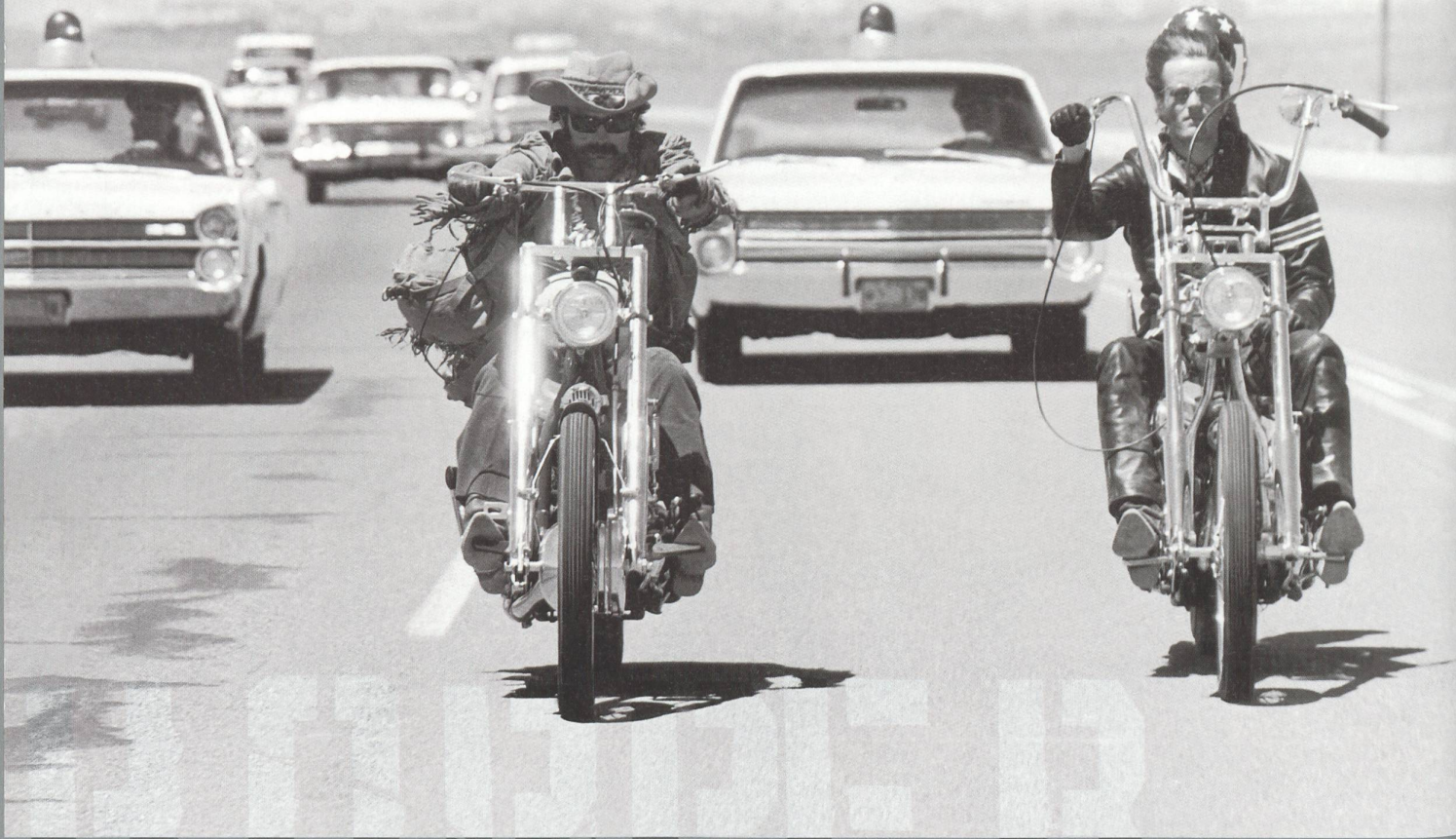
5

1 THE LAST MOVIE; 2 COLORS; 3 CATCHFIRE; 4 Robert Duvall in COLORS
5 Keanu Reeves in SPEED, Regie: Jan de Bont

bert Duvall vertrat ihn durchaus typähnlich. Auch Duvall vermittelt stets den Eindruck, dass mehr in ihm steckt, als er nach aussen zeigt. Allerdings ohne den bedrohlichen, abgründigen Einschlag, mit dem bei Hopper dieses Empfinden oftmals einhergeht, wenn er den «good guy» mimit.

Auch die Story vom Killer, der sich in sein Opfer verliebt, war 1990 noch originell. Luc Besson variierte sie vier Jahre später in LÉON. Die Balance zwischen Humor, Drama und Action, die Besson so wunderbar austarierte, geriet in Hoppers CATCHFIRE allerdings mehrfach aus dem Gleichgewicht. Hopper, der selbst auch malte und fotografierte, scheint mit der Figur des kunstinteressierten, Saxophon spielenden Berufskillers Milo eine Hommage auf sich selbst und sein Kinoimage als Böser vom Dienst geschaffen zu haben. Das, was er sonst oft genug nur in wehmütigen Seitenblicken andeuten durfte, konnte endlich zum Leben erwachen, als Milo sein Opfer Anne Brenton, Künstlerin und zufällige Zeugin eines Mafiamordes (gespielt von Jodie Foster), vor die Wahl stellt, sich entweder erschiessen zu lassen oder alles zu tun, was er von ihr verlangt. Die scheinbar eindeutigen Machtverhältnisse verkehren sich auf der gemeinsamen Flucht vor Milos Kollegen wiederholt in ihr Gegenteil. Der eiskalte Profikiller Milo ist hilflos in Anne verliebt und weiss nicht, wie er damit umgehen soll. Dass der Übergang vom komischen, streitlustigen zum romantischen

Paar in CATCHFIRE recht ruppig und unglaublich wirkt, mag daran liegen, dass das ganze Szenario ein wenig zu stark nach Männerphantasie riecht. Ein wesentlicher Unterschied zwischen LÉON und CATCHFIRE ist nämlich, dass Jean Reno als Léon die kleine Mathilda (Natalie Portman in ihrer ersten Spielfilmrolle) anfangs eher als Last empfindet, während Milo Anna zwingt, ihn zu begleiten. Handelt LÉON von der Ohnmacht vor den eigenen Gefühlen, suggeriert CATCHFIRE eher die Allmacht über fremde Empfindungen. Dass die Metamorphose von der Entführten zur Geliebten und vom erpresserischen Killer zum sanftmütigen Partner in CATCHFIRE nicht überzeugt, hat seine Ursache möglicherweise jedoch auch darin, dass die Produktionsfirma Vestron Pictures den Film von drei Stunden auf etwa die Hälfte herunterkürzte, sodass nun eine Szene, in der Milo Anna rüde befiehlt, sich vor ihm umzuziehen, und eine andere, in der beide nackt und harmonisch nebeneinander im Bett liegen, so unglaublich schnell aufeinanderfolgen, dass auch der sanfte Humor des Films diese Bruchstelle nicht kitten kann. Hopper jedenfalls war über das eigenmächtige Vorgehen von Vestron Pictures derart empört, dass er seinen Namen zurückzog und stattdessen unter dem Pseudonym Alan Smithee für die Regie verantwortlich zeichnete. Dieses Pseudonym führen Hollywoodregisseure immer dann gerne ins Feld, wenn sie ihre Arbeit durch Ein-



22 FILMBULLETIN 06.10 HOMMAGE

3

4

1 Dennis Hopper und Peter Fonda in EASY RIDER; 2 Virginia Madsen in THE HOT SPOT;
3 Virginia Madsen und Don Johnson in THE HOT SPOT; 4 Erika Eleniak und Dennis Hopper in CHASERS

griffe Dritter derart verunstaltet sehen, dass sie nicht mit ihrem eigenen Namen dafür gerade stehen wollen. Über siebzig Filme hat dieser Alan Smithee mittlerweile inszeniert. Eine beachtliche Leistung für jemanden, der gar nicht existiert.

Auch mit seinem nächsten Film, dem Neo-Noir-Streifen *THE HOT SPOT* (1990), bewies Hopper kein glückliches Händchen. Sein Spiel mit den Film-noir-Versatzstücken Vamp, Verführung und Verrat entfachte beim Kinopublikum nicht das erhoffte Feuer. Hoppers letzter Spielfilm als Regisseur schliesslich ist zugleich auch sein konventionellster. Die Komödie *THE CHASERS* (1994) wurde von der Kritik als einfallslose Durchschnittsware abgetan. Wie die meisten Hopper-Regiearbeiten nach *EASY RIDER* war auch *THE CHASERS* ein Flop. Und wie die meisten seiner Nachdebüt-Filme wurde auch dieser unterschätzt. Die Story von den zwei Navy-Polizisten, die eine hübsche Gefangene überführen müssen und sich dabei von ihr den Kopf verdrehen lassen, mag nicht sonderlich originell sein. In Hoppers Inszenierung bietet sie aber alles, was man von einer unterhalt-samen Roadmovie-Komödie erwarten darf: viel Klamauk, einen Hauch Roman-tik und einige wunderbar alberne Einfälle wie etwa eine "Verfolgungs-jagd" zwischen einem ruckelnden Transporter mit Motorschaden und einem zuckelnden Cabriolet mit plattgeschossenem Reifen, bei der Ver-

folger und Verfolgte rechts und links von anderen Autos überholt werden. Ähnlich wie *EASY RIDER* ist auch *THE CHASERS* ein Film über einen Trip durch Amerika und vom Traum von Freiheit; diesmal aber mit Happy End.

Regisseur Dennis Hopper war längst in Hollywood angekommen und hatte es dort doch nie ganz geschafft. *EASY RIDER* blieb letztlich ein One-Hit-Wonder. Auch als Schauspieler stand Hopper oftmals im Schat-ten anderer: im Schatten von James Dean, der ihm in den Magen schlägt, von Marlon Brando, der ihm wütend einen Brocken zuwirft, und nicht zu-letzt im Schatten seines Images als ewiger Bösewicht. Nach den Massstä-ßen Hollywoods wäre ohne Oscar seine Karriere beinahe eine unvollendete geblieben. Kurz vor seinem Tod erhielt der so oft verkannte Filmkünstler im März dieses Jahres dann aber seinen verdienten Stern auf dem «Walk of Fame». Im Alter von 74 Jahren starb Dennis Hopper am 29. Mai 2010.

Stefan Volk