

Rauscher | Star Wars. 100 Seiten

## \* Reclam 100 Seiten \*



ANDREAS RAUSCHER, geb. 1973, lehrt Medienwissenschaft an der Universität Siegen. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Filmgeschichte und Science-Fiction. Als Herausgeber war er an zahlreichen Büchern beteiligt, u. a. über *Die Simpsons*, *Star Trek*, Comic-Helden und James Bond.

Andreas Rauscher  
**Star Wars. 100 Seiten**

Reclam

2019 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,  
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen  
Umschlaggestaltung nach einem Konzept von zero-media.net  
Infografik (S. 47): annodare GmbH, Agentur für Marketing  
Bildnachweis: S. 94: United Archives GmbH / Alamy Stock Foto;  
S. 95: Entertainment Pictures / Alamy Stock Foto  
Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,  
Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell  
Printed in Germany 2019  
RECLAM ist eine eingetragene Marke  
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart  
ISBN 978-3-15-020553-2

Auch als E-Book erhältlich

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

Für mehr Informationen zur 100-Seiten-Reihe:  
[www.reclam.de/100Seiten](http://www.reclam.de/100Seiten)

## Inhalt

- 1 Han Solo im Gefrierfach – Wie alles begann
- 6 A Long Time Ago und New Hollywood –  
Am Anfang war George Lucas und die Rebellion  
der Regisseure
- 10 Vorspiele – *THX 1138* und *American Graffiti*
- 17 Amerika trifft auf Japan – Postmoderner Urknall,  
der erste Kinofilm *Star Wars* bzw. *A New Hope*  
und die erste Trilogie (Filme IV–VI)
- 49 Die Do-it-yourself-Heldenreise – *Star Wars*-  
Videospiele und das *Expanded Universe*
- 56 Digitale Dramen – Die Prequels (Filme I–III)
- 72 *Star Wars*-Generationen und die Sequels  
(Filme VII–IX)

Im Anhang Lektüretipps

## Die wichtigsten *Star Wars*-Filme und -Serien in der Übersicht

### **Prequel-Trilogie:**

*Episode I: The Phantom Menace* (*Die dunkle Bedrohung*, 1999)

*Episode II: Attack of the Clones* (*Angriff der Klonkrieger*, 2002)

*Episode III: Revenge of the Sith* (*Die Rache der Sith*, 2005)

### **Original-Trilogie:**

*Episode IV: A New Hope* (*Krieg der Sterne*, 1977)

*Episode V: The Empire Strikes Back* (*Das Imperium schlägt zurück*,  
1980)

*Episode VI: Return of the Jedi* (*Die Rückkehr der Jedi-Ritter*, 1983)

### **Sequel-Trilogie:**

*Episode VII: The Force Awakens* (*Das Erwachen der Macht*, 2015)

*Episode VIII: The Last Jedi* (*Die letzten Jedi*, 2017)

*Episode IX: The Rise of Skywalker* (*Der Aufstieg Skywalkers*, 2019)

### **Anthology- bzw. A-*Star Wars*-Story-Filme:**

*Rogue One: A Star Wars Story* (2016)

*Solo: A Star Wars Story* (2018)

### **Serien:**

*Star Wars: The Clone Wars* (seit 2008)

*Star Wars Rebels* (2014–17)

*Star Wars Resistance* (seit 2018)

*The Mandalorian* (seit 2019)



## Han Solo im Gefrierfach – Wie alles begann

Die Erinnerung an den ersten Kinobesuch zählt zu den prägendsten Erfahrungen überhaupt. Dass ich Filmwissenschaftler wurde, hat mit einem nachhaltig prägenden Kinobesuch im Sommer 1982 zu tun. Die Begegnung mit *Star Wars*, der für seine Wiederaufführung den verwirrenden Zusatz *Episode IV* verpasst bekommen hat, weckte meine Liebe zum Medium. Aus der Begeisterung für die Hintergründe des Films ergab sich später sowohl journalistisch als auch im akademischen Alltag meine Beschäftigung mit dem Kino in all seinen Formen.

Über die popkulturelle Relevanz hinaus funktionieren die *Star Wars*-Filme für mich auch als künstlerisch interessante Produktionen, und zwar nicht deshalb, weil sie mit der berühmten »So schlecht, dass es schon wieder gut ist«-Rechtfertigung eines schlechten Gewissens bzw. *guilty pleasure* zu erklären wären.

Der Status als eine der erfolgreichsten Filmreihen aller Zeiten mit einem Marktwert in Milliardenhöhe lässt leicht einen der interessantesten und widersprüchlichsten Aspekte des Franchise in Vergessenheit geraten: *Star Wars*-Produzent und Ober-Jedi-Meister George Lucas begann seine Laufbahn als

Regisseur des rebellischen New Hollywood. Gemeinsam mit einer befreundeten Clique von Filmemachern wollte er in den 1970er Jahren die künstlerische Freiheit der Regisseure gegen das kommerzielle Studio-System durchsetzen. Ironie des Schicksals: Am Ende wurde er selbst zum Wegbereiter des sogenannten Blockbuster-Kinos. Die großen Studios versuchten, dem Erfolg von *Star Wars* nachzueifern.

Im Sommer 1982 war ich mit acht Jahren bereit, den Hype um George Lucas' ersten *Star Wars*-Film zu glauben, der damals noch unter dem Brachial-Pulp versprechenden Titel *Krieg der Sterne* lief. Mit dem filmischen Universum war ich bereits bestens vertraut. Der Roman zum Film, die im Ehapa-Verlag veröffentlichten Comics und die verschiedenen Spielsachen, die, wie mir meine Eltern später berichteten, eine Explosion der Preise von Plastik-Spielzeug bewirkten, hatten bereits meine Neugier auf den Film geweckt.

Die tatsächliche Kino-Erfahrung eröffnete ein Fenster zu einer imaginären Welt, wie es der Filmtheoretiker Leo Braudy sagen würde. Die Weiten von Tunesien ließen den Wüstenplaneten Tatooine am Rande des Universums glaubhaft genug erscheinen. Die Geschichten um die gefährlichen Tusken Raiders, die verummten Schrottsammler der Jawas, den angehenden Helden Luke Skywalker, die Roboter R2-D2 und C-3PO und den geheimnisvollen Jedi-Ritter Obi-Wan Kenobi setzten wir nach dem Kinobesuch im Sandkasten hinter dem Haus fort. Die Raumschlachten zwischen Rebellen und Imperium wurden mit Hilfe von Wunderkerzen und den X-Wing- und Tie-Fighter-Modellen zur Soundtrack-LP von John Williams nachgespielt. Der Todesstern wurde mit Lego-Bausteinen nachgebaut und bei der entscheidenden Abschlusschlacht wieder zerlegt. Nachdem es die Gefrieranlage, in die Han Solo



gegen Ende von *The Empire Strikes Back* gesteckt wird, nicht als eigenes Spielzeug-Set gab, mussten wir natürlich ein wenig improvisieren: Die Han-Solo-Spielzeugfigur beförderten wir kurzerhand in eine leere Eispackung und steckten sie ins Gefrierfach des Kühlschranks.

Dabei bewegte sich unser improvisiertes Spielszenario gar nicht so weit entfernt vom Vorgehen der Nerds der Trick-Werkstatt Industrial Light & Magic (ILM). Diese plünderten sämtliche Modellbau-Läden und Schrottplätze zwischen der Bay Area von San Francisco und Downtown Los Angeles. Ihre improvisierten Modelle gingen als »Used-Future-Look« in die Filmgeschichte ein.

Überhaupt war der Film eine Fundgrube in Sachen Filmgeschichte: Die Jedi-Ritter waren von den Samurai-Filmen des japanischen Regisseurs Akira Kurosawa inspiriert, dessen Abenteuerfilm *Kakushi-toride no san-akunin* (*Die verborgene Festung*, 1958) die indirekte Vorlage zu *A New Hope* bildete.

Die Rahmung der Weiten von Tunesien und Tatooine wurde von David Leans *Lawrence of Arabia* (*Lawrence von Arabien*, 1962) geprägt. Die Rückkehr Lukes auf die von imperialen Sturmtruppen zerstörte Farm seiner Verwandten findet sich in einer ganz ähnlichen Einstellung in John Fords Western-Klassiker *The Searchers* (*Der schwarze Falke*, 1956): keine einfalllosen Plagiate, sondern eine ebenso geschickte wie nachhaltige Sensibilisierung für filmische Motivgeschichte.

Die von Ben Burt entworfenen Soundeffekte ließen das Universum der weit entfernten Galaxis nicht nur auf der akustischen Ebene glaubwürdig erscheinen. Auch die symphonische Filmmusik von John Williams vermittelte Neues, eine erste Vorstellung von Leitmotiv-Techniken. Die Cockpit-Perspektiven der Raumflüge und der Hindernis-Parcours durch

die mechanischen Schluchten des Todessterns gaben schließlich eine erste Vorahnung von den Levelstrukturen kommender Videospiele.

Im Lauf der 1980er Jahre hatten die politischen Subtexte der Saga eine beachtliche Eigendynamik angenommen. Ronald Reagan versuchte aus der Bezeichnung seines Waffensystems SDI als *Star Wars* reaktionäres Kapital aus den Erfolgen der Filme zu schlagen, das der anti-autoritäre George Lucas juristisch zu kontern wusste. Das vermeintliche *Evil Empire* war nicht, wie von Reagan und anderen Rechtspopulisten vermutet, im Osten zu verorten, sondern konnte in einer dialektischen Volte jederzeit innerhalb der eigenen demokratischen Strukturen entstehen. Im Wahlkampf unserer linken Hochschulgruppe warben wir Ende der 1990er Jahre mit einem Portrait des 900 Jahre alten Jedi-Meisters Yoda für Sympathie gegenüber Langzeitstudierenden und schmuggelten Luke Skywalker mit dem Studienziel Jedi-Ritter auf die Liste der Kandidaten.

1980 war ich noch zu jung, um Einlass in ein Kino zum Genuss von Episode V (dem zweiten Kinofilm der Ursprungstrilogie) bekommen zu können. Als mein Onkel, der als Einziger in der Familie *The Empire Strikes Back* gesehen hatte, beiläufig bei einem Besuch erwähnte, dass es sich bei dem Superschurken Darth Vader um den Vater des Helden Luke handelte, dachte ich, er würde sich einen besonders eigenwilligen Spaß machen. Heute würde man diese Bemerkung als Spoiler bezeichnen, denn er sollte Recht behalten. Er hatte mir gerade eine der prägnantesten Wendungen der Filmgeschichte verraten, deren Nachhaltigkeit sich noch auf zahlreiche Sequels und Prequels

auswirken sollte. Meine Begeisterung für Neuigkeiten über die weit entfernte Galaxis blieb ebenfalls über die Jahrzehnte hin bestehen. Die meisten Sammelstücke aus den 1980er Jahren, die nichts mit *Star Wars* zu tun hatten, landeten hingegen irgendwann auf dem Flohmarkt.

Was also macht die unterschiedlichen Facetten der Faszination von *Star Wars* aus?



## A Long Time Ago und New Hollywood – Am Anfang war George Lucas und die Rebellion der Regisseure

Als George Lucas in den frühen 1970er Jahren erste Entwürfe für *Star Wars* entwickelte, ließ sich kaum erahnen, dass er mit diesem anfangs kleinen Zwischenprojekt die nächsten 40 Jahre seines Lebens verbringen sollte. Damals zählte der angehende Regisseur aus der nordkalifornischen Kleinstadt Modesto zur Clique des New Hollywood.

Hollywood selbst hatte den Bezug zur Gegenwart verloren: Von den gesellschaftlichen Umbrüchen dieser Zeit, von der Bürgerrechtsbewegung über die Proteste gegen den Vietnamkrieg bis hin zur stilprägenden Rockmusik waren Musicals wie *Camelot* (1967) und *Hello Dolly* (1969) denkbar weit entfernt.

Inspiziert von den neuen Wellen des europäischen Kinos, die ausgehend von der französischen Nouvelle Vague das moderne Kino definierten, versuchten Regisseure wie u. a. Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Hal Ashby oder Steven Spielberg ihre eigene Variante eines US-amerikanischen Autorenfilms zu entwickeln.

## Die kurze Blüte des New Hollywood

1967 leitete der unerwartete Erfolg der Gangster-Ballade *Bonnie and Clyde* und der Tragikomödie *The Graduate* (*Die Reifeprüfung*) den zeitweiligen Siegeszug des New Hollywood ein. Besiegelt wurde der Generationswechsel in Hollywood durch das Road Movie *Easy Rider* (1969), das mit geringem Budget produziert worden war und ein Vielfaches an Gewinn einspielte. *Easy Rider* entwickelte sich zum Kultfilm einer ganzen Generation und wurde zum indirekten ästhetischen Manifest der poetisch-realistischen Strömung des New Hollywood, ähnlich, wie es *Star Wars* knapp zehn Jahre später für den modernen Genrefilm werden sollte.

New Hollywood setzte sich aus zwei konstituierenden Strömungen zusammen: Eine Fraktion interessierte sich im Zug der europäischen Neuen Wellen für ein anderes, aufrichtigeres und aufregenderes Verhältnis zur Wirklichkeit. Entgegen der Hollywood-Ideologie einer in sich geschlossenen Erzählung, in der alles am Ende nachvollziehbar aufgehen muss, bleiben die Geschichten häufig einfach offen. Die Charaktere sind keine mustergültigen Helden. Sie verstricken sich in Widersprüche und lassen sich treiben. Die Handlung bringen andere voran, manchmal mit fatalen Auswirkungen für die Protagonisten. Die in den realistischen Filmen des New Hollywood eingesetzte Musik spielt häufig eine zentrale Rolle. Die Entdeckungsreisen der Road Movies führen geographisch immer häufiger in die von Hollywood bisher ignorierten Ecken Amerikas. Die zweite, sich immer wieder auch mit der ersten überschneidende Tendenz nutzt hingegen die intensive Auseinandersetzung mit der Genregeschichte und mit den erfinderischen Möglichkeiten des Kinos. Spielberg konnte auf einem einsamen High-

way eine intensive Verfolgungsjagd zwischen einem einfachen Handelsreisenden und einem dämonischen LKW (*Duel*, 1971) inszenieren, Lucas hingegen die Jugenderinnerungen an nächtliche Touren durch eine kalifornische Kleinstadt in *American Graffiti* (1973). Im Unterschied zu den ständig *on-the-road-and-on-the-run* arbeitenden Kollegen fühlten sich die sogenannten *movie brats* (von engl. *brat*, ›ungezogenes Kind‹) um George Lucas aber auch im Studio wohl. Die Sets dekorierten sie nach eigenen Vorlieben um. Ohne es direkt zu beabsichtigen, fanden sie dabei die Formel für zukünftige Erfolge.

### Die Erfindung des Blockbusters

Brian De Palma brachte den Ansatz der eher formalistisch ausgerichteten New-Hollywood-Fraktion um die *movie brats* einmal sehr gut auf den Punkt, als er erklärte, dass es sich um den alten Widerstreit zwischen Form und Inhalt handelt. Man könne mit filmischen Formen experimentieren, wenn man sich jedoch auf die dadurch geschaffene filmische Welt einlässt, muss man auch deren Konflikte entsprechend ernst nehmen und verfolgen. Spielberg und Lucas reflektieren diesen Ansatz zwar nicht so ausgiebig wie der Film-Philosoph Brian De Palma. Dafür setzt das dynamische Duo, das gemeinsam für die *Indiana Jones*-Filme und einzeln für einige der erfolgreichsten Filme der Filmgeschichte von *Star Wars* bis *E. T.* verantwortlich zeichnet, De Palmas Paradigma der ernst zu nehmenden Spielwelt am konsequentesten um. Im Unterschied zu den einfallslosen Fließbandproduktionen anderer Blockbuster prägte die Filme von Spielberg und Lucas immer eine künstlerische Leidenschaft, ein Faible für individuelle Themen

und ein ausgesprochen kreativer Umgang mit unterschiedlichsten Einflüssen aus allen Bereichen der Filmgeschichte.

Ganz im Gegensatz zu einer beliebten Cineasten-Legende haben Spielberg und Lucas nicht ihre Seele an den schnöden Mammon der Blockbuster-Produktion verkauft. Doch im Unterschied zu traditionelleren Vorstellungen des Films als Kunstform behandeln sie die Verweise auf Science-Fiction-Serials und alte Pulp-Abenteuerfilme mit der gleichen Ernsthaftigkeit, mit der Scorsese das Erbe des Neorealismus und Brian De Palma die Spannungsmechanismen Hitchcocks für sich entdeckt hatten. Der mit Steven Spielberg seit dem UFO-Drama *Close Encounters of the Third Kind* (*Unheimliche Begegnung der dritten Art*, 1977) befreundete François Truffaut lobte an den Arbeiten seines jüngeren Kollegen einmal sehr treffend, dass Spielberg es schaffe, den Alltag phantastisch und das Phantastische alltäglich zu behandeln.

Dass es gelingt, das Phantastische glaubwürdig zu vermitteln und zugleich das Abenteuerliche im Alltäglichen zu entdecken, setzt voraus, dass Setting und Spielregeln eines Genres ernst genommen und zugleich gekonnt und kreativ weiterentwickelt werden. Das gilt für beide Ausnahmeregisseure: Der Anspielungsreichtum in den Filmen von Lucas und Spielberg funktioniert dabei nicht nach dem in den 1980er Jahren beliebten ironischen Selbstverständnis der Postmoderne. Eine distanzierte, kennerhafte Haltung ist in den *Star Wars*- und *Indiana Jones*-Filmen jederzeit möglich. Wenn jemand aber derart vom Geschehen auf der Leinwand ergriffen ist, dass er oder sie im Eifer des Gefechts die Mehrdeutigkeit vergisst, begrüßen Spielberg und Lucas diese Reaktion und unterstützen sie mit allen spätromantischen Pauken und Trompeten, die ihnen ihr Komponist John Williams zur Verfügung stellen kann.



## Vorspiele – *THX 1138* und *American Graffiti*

George Lucas wurde 1944 in der nordkalifornischen Kleinstadt Modesto im San Joaquin Valley geboren. Sein Vater betrieb einen kleinen Gemischtwarenladen und eine Walnuss-Farm. Seine Mutter kümmerte sich als Hausfrau um ihn und seine drei Schwestern. Zu seinen ersten prägenden Kinoerfahrungen zählte der Abenteuerfilm *King Solomon's Mines* (*König Salomons Diamanten*, 1950). Im Fernsehen liefen Serials wie *Flash Gordon* und *Buck Rogers*, die einen prägenden Einfluss auf *Star Wars* haben sollten.

Als Jugendlicher kultivierte er eine Vorliebe für Autoren, die sich in seinen Filmen in einer Faszination für Geschwindigkeit und selbstkonstruierte Wagen und Raumschiffe niederschlägt. Durch einen folgenschweren Autounfall, den Lucas zwei Tage vor seinem High-School-Abschluss nur knapp überlebte, nahmen seine Pläne, Rennfahrer zu werden, ein vorzeitiges Ende. Er begann Anthropologie und Philosophie zu studieren und experimentierte gleichzeitig mit 8-mm- und 16-mm-Aufnahmen.

Im Unterschied zu *American Graffiti* erschien mir sein Erstlingswerk, der experimentelle Science-Fiction-Film *THX 1138*, zunächst deutlich abstrakter und mysteriöser, wie eine Zeit-



kapsel aus einem vergessenen Seitenarm der Filmgeschichte. Für die Spurensuche nach Lucas' künstlerischem Selbstverständnis erwies sich der Film später jedoch als umso relevanter. In seinen beiden ersten Filmen etabliert Lucas zwei Bewegungen, die sich in seinen späteren Filmen immer wieder finden sollten. In der Dystopie *THX 1138* steht eine geradlinige Fluchtbewegung im Mittelpunkt. *American Graffiti* rückt dagegen als Hommage an die frühen 1960er Jahre die Rundfahrt, inklusive diverser Schlenker und Umwege, zu prägnanten Rock-'n'-Roll-Klassikern in den Mittelpunkt. Entscheidend an beiden Bewegungen ist, dass die Filme die Durchquerung des filmischen Raums und die Dynamik des Geschehens in den Mittelpunkt stellen. Doch wie sah das aus?

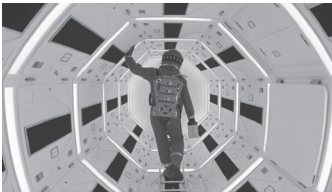
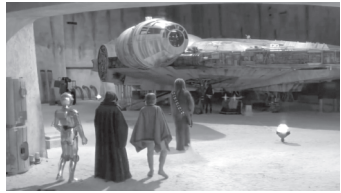
Zunächst zu *American Graffiti*: In einer Spätsommernacht des Jahres 1962 verbringen vier Freunde ihren letzten gemeinsamen Abend in der kalifornischen Kleinstadt Modesto, in der Lucas auch aufgewachsen war. Die Schwierigkeiten, auf denkbar dilettantische Weise mit einem gefälschten Ausweis Alkohol zu kaufen, und das leicht melancholische Gefühl, in einer Stadt umherzustreifen, die man bald verlassen wird, erwiesen sich als universell verständliche Sinnsuche.

Bilder und Songs vermittelten über alle amüsanten Anekdoten hinaus zugleich eine leise Melancholie. Diese Wirkung setzt sich für mich unmittelbar im Used-Future-Look der ersten *Star Wars*-Filme fort. Der Blick auf Technik und Fahrzeuge, die zwar vielleicht poliert wurden, aber zugleich auch deutliche Gebrauchsspuren aufweisen, gehört zu den ästhetischen Qualitäten der Inszenierung. Lucas und der Soundtütler Walter Murch verliehen auch der akustischen Ebene einen besonderen Schliff, der die filmische Wirklichkeit flüchtiger und dadurch glaubwürdiger erscheinen ließ. Die im Film

verwendeten Songs wurden so abgespielt, dass sie sich anhörten, als würden sie aus einem fahrenden Auto kommen. Der Erfindungsreichtum der Sound-Effekte in den *Star Wars*-Filmen, die einen eigenen akustischen Alltag für die weit entfernte Galaxis definieren, wird bereits in diesem Verfahren vorgebildet. Wie die Avantgardisten des *Cinéma pur* gewinnt Lucas später im Schnitt dem Material neue Bedeutungen ab, die sich durch die Veränderung einer Einstellungsfolge oder das Zusammenspiel von Bild und Ton ergeben. Andererseits empfindet es Lucas im Unterschied zur ganz auf Reflexion angelegten Avantgarde auch als durchaus befreiend, wenn der ebenso perfekte wie aseptische Kontrollraum eines Raumschiffs bei Kubrick lieber von einer Horde Wookies aufgemischt wird.

### Lucas' erster Science-Fiction-Film

Lucas' Interesse am Schnitt, an dessen rhythmischer und emotionaler Wirkung wurde durch sein Studium an der University of Southern California (USC), einer der ersten Filmhochschulen des Landes, befördert. Zu seinen Dozenten zählten unter anderem der Experimentalfilmemacher Lester Novros und Slavko Vorkapić, der früher unter anderem mit Sergej Eisenstein, Schlüsselfigur des russischen Revolutionskinos und Erfinder der grundlegenden Theorien zum Filmschnitt, zusammengearbeitet hatte. Neben der Montage entdeckte Lucas außerdem eine besondere Vorliebe für die dokumentarischen Techniken des *Cinéma vérité* (dt. etwa »Kino der Wahrheit«). Jean Rouch und Edgar Morin, die prägenden Pioniere dieser Art von Dokumentarfilm, begleiteten mit mobilen Handka-



Während bei Stanley Kubricks *2001 – A Space Odyssey* (2001 – *Odyssee im Weltraum*; linke Seite) alles ebenso symmetrisch wie sauber ist, besticht *Star Wars* (rechte Seite) durch gepflegtes Chaos.

meras Personen und stellten diese als teilnehmende Beobachter in Interviews vor.

In seinem ersten Spielfilm *THX 1138* findet sich 1971 die von Lucas praktizierte Verknüpfung von genrespezifischen Standardsituationen und Avantgarde-Techniken beispielhaft realisiert. Im Jazz wurden häufig populäre Hits, etwa der Song Dornröschens aus dem Disney-Film *Sleeping Beauty* (*Dornröschen*, 1953), aufgegriffen und für ungewöhnliche Improvisationen genutzt. Lucas verfährt in *THX 1138* sehr ähnlich, wenn er das Motiv der Fluchtbewegung aus einem unmenschlichen System aufgreift, das auch als Stoff für eine Space Opera taugen würde. Die Umsetzung des Motivs kombiniert Lucas jedoch mit Set-Designs und formalen Techniken wie einem schier unendlichen weißen Raum als Gefängnis und verfremdeten Stadtansichten, die auch in einen europäischen Autofilm der 1960er Jahre von Alain Resnais oder Jean-Luc Godard passen würden.

Nachdem *THX 1138* von Kritik und Publikum weitgehend ignoriert wurde, beschloss Lucas, den genau entgegengesetzten Weg einzuschlagen: In *Star Wars* finden sich gelegentlich noch Einschübe aus dem Experimentalfilm, wie etwa die an Animationsfilme des *Cinéma pur* angelehnten Laserblitze oder die lange digitale Kamerafahrt zu Beginn von *Episode III*. Sie werden jedoch äußerst sorgfältig zwischen geschmacksverstärkten Schichten von spätromantischen Klangreferenzen, niedlichen Außerirdischen und spektakulären Konfrontationen zwischen Gut und Böse versteckt.

Lucas hatte *THX 1138* als Produktion für das von seinem Freund Francis Ford Coppola gegründete Studio American Zoetrope gedreht. Gemeinsam mit sechs weiteren Kollegen wollten Lucas und Coppola in San Francisco ihr eigenes Atelier

aufbauen. Finanziert wurde das Projekt durch einen Deal, den Coppola mit dem Hollywood-Studio Warner abgeschlossen hatte. Der erste fertig gestellte Film *THX 1138* fand jedoch wenig Anklang bei den Geldgebern. Mit einem ambitionierten, abstrakten und avantgardistischen Science-Fiction-Experiment hatten sie nicht gerechnet. Bevor Francis Ford Coppola auf dem Felsen von Lucas' Avantgarde-Begeisterung seine cinephile Kirche errichten konnte, war Zoetrope auch schon wieder pleite.

### Die Lehren aus beiden frühen Filmen

Die negativen Erfahrungen mit den Studios zu Beginn der 1970er Jahre prägten Lucas nachhaltig. Die Kopie von *THX 1138* brachte er vor den verständnislosen Produzenten nach der Ausführung in Sicherheit, trotz allem Widerstand wurde der Film um vier Minuten gekürzt. Selbst bei dem für die Universal Studios gedrehten *American Graffiti*, der sich mit einem Einspielergebnis von 117 Millionen US-Dollar bei einem Budget von 775 000 US-Dollar als spektakulärer Überraschungserfolg erwies, wurde er zu Kürzungen gezwungen, nachdem ein Vertreter des Studios eine Szene nicht ganz so amüsant wie das Publikum fand.

Lucas erkämpfte sich systematisch seine Unabhängigkeit von Hollywood und konnte mit Lucasfilm tatsächlich die früheren Träume einer eigenständigen Produktionsfirma in San Francisco realisieren. Ein außergewöhnlicher Deal sicherte ihm unter Verzicht auf einige Tantiemen als Regisseur die Rechte auf die Fortsetzungen zu *Star Wars* und auf die Vermarktung des Merchandise. Aus der heutigen, von Franchise-

Filmen aller Art und jeglicher Geschmacksrichtung geprägten Sicht lässt es sich kaum mehr vorstellen, dass Mitte der 1970er Jahre, als Lucas und das Studio 20th Century Fox die Verträge für die zukünftige *Star Wars*-Saga unterschrieben, sich kaum jemand für die Vermarktung eines Films oder dessen Fortsetzungen interessierte.

Mit Darth-Vader-Figuren, C-3PO-Cornflakes, R2-D2-Uhren und Ewok-Puppen sicherte sich Lucas dauerhaft seine Unabhängigkeit von Hollywood. Fast tragisch-ironisch ist jedoch, dass Lucas mit seinem Merchandise-Deal auch die Erfolgsformel für jene Blockbuster-Produktionen vorgab, die in den folgenden Jahrzehnten die Innovationen des New Hollywood an den Rand der Traumfabrik drängten und abwürgten.



## Amerika trifft auf Japan – Postmoderner Urknall, der erste Kinofilm *Star Wars* bzw. *A New Hope* und die erste Trilogie (Filme IV–VI)

Obwohl *American Graffiti* sich zum Kassenerfolg entwickelt hatte, fiel es Lucas schwer, für die Produktion des ersten *Star Wars*-Films überhaupt einen Geldgeber zu finden. Sämtliche Studios, an die er Anfragen richtete, sagten nach kurzer Bedenkzeit ab. Mit einem Budget von 11 Millionen US-Dollar, das Lucas nach langen Verhandlungen mit Unterstützung des aufgeschlossenen Produzenten Alan Ladd Jr. mit 20th Century Fox aushandeln konnte, zählte *Star Wars* Mitte der 1970er Jahre wahrlich nicht zu den Großproduktionen Hollywoods. Rückblickend erklärte Lucas einmal scherzhaft, der innerhalb von 70 Tagen in Tunesien, London und Kalifornien gedrehte Film sei das teuerste Low-Budget-Movie aller Zeiten gewesen. Das spätere Einspielergebnis von international 775,4 Millionen US-Dollar veränderte rückwirkend das gesamte Science-Fiction-Genre.

Im Unterschied zu Stanley Kubricks *2001 – A Space Odyssey* (2001 – *Odysee im Weltraum*, 1968) verarbeitete Lucas in seiner Saga auch Einflüsse, die sich deutlich von den üblichen

technologischen und naturwissenschaftlichen Reflexionen des Genres entfernten. Die kosmische Macht der Jedi-Ritter wurde von den Schriften des Schamanismus-Experten und Schriftstellers Carlos Castaneda beeinflusst. Die Erweiterung der Macht durch den praktizierenden Zen-Buddhisten Irvin Kershner, der die Regie für den zweiten Film *The Empire Strikes Back* – also den zweiten Film der mittleren Trilogie – übernahm, erinnern hingegen an einen Schnellkurs in asiatischer Philosophie: Zen oder die Kunst des Bogenschießens verwandelte sich in »Use the Force, Luke!« oder die Kunst, einen Todesstern mit nur einem Treffer zu versenken. (In Japan steht die Kunst des Schwertziehens Iaidō in hohem Ansehen: Man zieht das Schwert – und der Kampf ist bereits beendet bzw. der Bessere hat überlebt.)

Das Prinzip der systematischen Vermischung unterschiedlicher Einflüsse bestimmte von Anfang an die Produktion von *A New Hope*. Zur Einstimmung auf die Dreharbeiten zeigte Lucas seiner Crew die Filme *Silent Running* (*Lautlos im Welt-raum*, 1972), *Satyricon* (1969), *2001 – A Space Odyssey* (1968) und *C'era una volta il West / Once Upon a Time in the West* (*Spiel mir das Lied vom Tod*, 1968). Douglas Trumbulls engagierte Öko-Science-Fiction *Silent Running* diente als Inspiration für die vermenschlichten Roboter. Am Ende dieses Films retten drei entfernte Verwandte R2-D2s und Vorläufer des Roboters *Wall-E* (2008) zu den Klängen eines melancholischen Songs von Joan Baez die letzten erhaltenen Pflanzen der untergegangenen Erde in einem durch das All treibenden Gewächshaus.

Auch wenn Lucas die ästhetischen Ambitionen Kubricks teilte, Science-Fiction aus dem Bannkreis der Pappmaché-UFOs und Gummi-Monster befreien zu wollen, diente *2001* –



A *Space Odyssey* dennoch auch in einigen entscheidenden Punkten als Kontrastfolie. Der Alltag, in dem phantastische Tierwesen nicht erst mühevoll gesucht werden müssen, sondern sich wie selbstverständlich in der Raumhafenkneipe der Wüstenstadt Mos Eisley einfinden, verknüpft wie in Fellinis *Satyricon* Surrealismus und Gewöhnliches. Sergio Leones epochaler Western *C'era una volta il West* setzte nicht nur wie *Star Wars* ein märchenhaftes »Es war einmal ...« vor ein Genre, das traditionell mit einer konkreten Verortung assoziiert wird. Die markante Musik von Ennio Morricone stilisierte das Geschehen zur Tragödie.

### Fanfaren, Pauken und Leitmotive

Auf ähnliche Weise überhöhte die Musik von John Williams in *Star Wars* den naiven Charme der Space Opera zum epischen Abenteuer. Die von Williams komponierten Themen orientieren sich an der Leitmotiv-Technik des 19. Jahrhunderts. Sie zählen zu den einprägsamsten Kompositionen der neueren Filmgeschichte. Jede Figur bekam ihr eigenes charakteristisches Thema: Das Spektrum reicht von dem ins popkulturelle Gedächtnis eingegangenen *Main Theme* mit seinem markanten Oktavensprung der Blechbläser bzw. der Hörner über die in lang anhaltenden Akkorden mitklingende Altersweisheit des neunhundert Jahre alten Jedi-Meisters in *Yoda's Theme* bis hin zur majestätischen Bedrohlichkeit des *Imperial March*. Die Soundtracks von John Williams bereiteten mir in meiner Kindheit einen anschaulichen ersten Überblick über musikalische Rhetorik – dass ganze Passagen aus Gustav Holsts wahrlich monumentalem und bereits in den 1910er Jahren kompo-