



Renate Hehr

New Hollywood

Der amerikanische Film nach 1968

The American film after 1968

112 pp. with 140 ill., 233 x 284,5 mm, hard-cover, German/English
ISBN 3-930698-94-3

Euro 48.00, sfr 72.00, £ 32.00, US \$ 48.00, \$A 89.00

The surprising success of *Bonnie and Clyde*, *The Graduate* and *Easy Rider* in the late 60s marks a turning-point in the history of the American cinema, as these are films that differ fundamentally from the traditional Hollywood style. They revised the traditional genre formulae and overturned the rules of classical narrative structure, but they were also aimed at a young audience influenced by alternative culture, a group that the big studios had ignored until then. The American film industry, which was in financial crisis and a phase of artistic stagnation in the sixties because it had tried to meet increasing competition from television by producing blockbusters, started to think again, and became more receptive to new ideas. This created a degree of artistic scope that young directors and filmmakers with artistic ambitions were not slow to exploit in order to realize their creative ideas in the context of mainstream cinema. A period of artistic renewal began, of a kind that had never been possible before in America on such a radical scale.

The first wave of New Hollywood was starting to die down in 1971, as the films were often too experimental, too self-referential and too alien for a mass audience, and the market for the limited target group of a young audience interested in culture was quickly saturated. But important stimuli emerged, and made it possible for a series of filmmakers like Robert Altman, Arthur Penn, Mike Nichols, Alan Pakula, Sydney Pollack, Stanley Kubrick, Sam Peckinpah, Paul Mazursky, Hal Ashby and ultimately an exceptional figure like Woody Allen to establish themselves permanently. They were joined in the seventies by the younger generation of so-called film prodigies like Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, William Friedkin, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Brian De Palma, Paul Schrader or George Lucas. They all represented the liberation of the director from the dictates of the studio, the acquisition of a right to have individual artistic handwriting and the era of the director as superstar.

Renate Hehr studied theatre science, German and journalism at the Freie Universität Berlin. She emigrated to South America for political reasons in the late seventies. In 1992 she returned to Berlin, where she lives and works as a writer and translator. Her book on Margarethe von Trotta was recently published by Edition Axel Menges.

Distributors

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-33
fax +49-7154-1327-13

Lavis Marketing
71 Lime Walk
Headington
Oxford OX3 7AD
United Kingdom
tel. +44-1865-76 75 75
fax +44-1865-75 0079

National Book Network
4720 Boston Way
Lanham, MD 20706
USA
tel. +1-800-462 6420
tel. +1-301-459 3366
fax +1-301-459 2118

books@manic
POB 8
Carlton North
Victoria 3054
Australia
tel. +61-3-9384 1437
fax +61-3-9384 1422



The surprising success of *Bonnie and Clyde*, *The Graduate* and *Easy Rider* in the late sixties marks a turning point in the history of the American cinema, as these are films that differ in their style fundamentally from the traditional Hollywood films. They revised the traditional genre formulae and overturned the rules of classical narrative structure, but they were also aimed at a young audience influenced by alternative culture, a group that the big studios had ignored until then. The American film industry, which was in financial crisis and in a phase of artistic stagnation in the sixties because it had tried to meet increasing competition from television by producing blockbusters, started to think again, and became more receptive to new ideas. This created a degree of artistic scope that young directors and filmmakers with artistic ambitions were not slow to exploit in order to realize their creative ideas in the context of mainstream cinema. A period of artistic renewal began, of a kind that had never been possible before in America on such a radical scale.

The first wave of New Hollywood was starting to die down in 1971, and the films were often too experimental, too self-referential and too alien for a mass audience, and the market for the limited target group of a young audience interested in culture was quickly saturated. But important stimuli emerged, and made it possible for a series of filmmakers like Robert Altman, Arthur Penn, Mike Nichols, Alan Pakula, Sydney Pollack, Stanley Kubrick, Sam Peckinpah, Paul Mazursky, Hal Ashby and ultimately an exceptional figure like Woody Allen to establish themselves permanently. They were joined in the seventies by the younger generation of so-called film prodigies like Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, William Friedkin, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Brian De Palma, Paul Schrader or George Lucas. They all represented the liberation of the director from the dictates of the studio, the acquisition of a right to have individual artistic handovering and the era of the director as superstar.

Renate Hehr studied theatre science, German and journalism at the Freie Universität Berlin. She emigrated to South America for political reasons in the late seventies. In 1992 she returned to Berlin, where she lives and works as a writer and translator. Her book on Margarethe von Trotta was recently published by Edition Axel Menges.

Der Überraschungserfolg von *Bonnie and Clyde*, *The Graduate* und *Easy Rider* Ende der sechziger Jahre kennzeichnet einen Wendepunkt in der Geschichte des amerikanischen Films, handelte es sich doch um Filme, die sich stilistisch grundlegend von den hergebrachten Hollywood-Filmen unterschieden. Es wurden nicht nur die traditionellen Genreformen revidiert und die Regeln der klassischen Erzählstruktur umgestoßen, sondern man richtete sich nun auch an ein junges, von der Gegenkultur beeinflusstes Publikum, das die großen Studios bis dahin unbewachtet gelassen hatten. Die amerikanische Filmindustrie, die sich in den sechziger Jahren in einer finanziellen Krise und einer Phase der künstlerischen Stagnation befand, weil sie der wachsenden Konkurrenz durch das Fernsehen mit Megaproduktionen entgegenzutreten versuchte, begann umzudenken und öffnete sich für neue Ideen. Ein relativer künstlerischer Freiraum entstand, und Nachwuchsinfluencer und künstlerisch ambitionierte Filmmacher erhielten die Chance, ihre kreativen Vorstellungen innerhalb des Mainstream-Kinos zu verwirklichen. Eine Periode der künstlerischen Erneuerung setzte ein, wie sie so radikal nie zuvor im kommerziellen amerikanischen Kino möglich war.

The surprising success of *Bonnie and Clyde*, *The Graduate* and *Easy Rider* in the late sixties marks a turning point in the history of the American cinema, as these are films that differ in their style fundamentally from the traditional Hollywood film. They revised the traditional genre formulae and overturned the rules of classical narrative structure, but they were also aimed at a young audience influenced by alternative culture, a group that the big studios had ignored until then. The American film industry, which was in financial crisis and in a phase of artistic stagnation in the sixties because it had tried to meet increasing competition from television by producing blockbusters, started to think again, and became more receptive to new ideas. This created a degree of artistic scope that young directors and filmmakers with artistic ambitions were not slow to exploit in order to realize their creative ideas in the context of mainstream cinema. A period of artistic renewal began, of a kind that had never been possible before in America on such a radical scale.

Renate Hehr New Hollywood

Menges

Renate Hehr

New Hollywood

Der neue amerikanische Film nach 1968

The new American Film after 1968

Der Überraschungserfolg von *Bonnie and Clyde*, *The Graduate* und *Easy Rider* Ende der sechziger Jahre kennzeichnet einen Wendepunkt in der Geschichte des amerikanischen Films, handelte es sich doch um Filme, die sich stilistisch grundlegend von den hergebrachten Hollywood-Filmen unterschieden. Es wurden nicht nur die traditionellen Genreformen revidiert und die Regeln der klassischen Erzählstruktur umgestoßen, sondern man richtete sich nun auch an ein junges, von der Gegenkultur beeinflusstes Publikum, das die großen Studios bis dahin unbewachtet gelassen hatten. Die amerikanische Filmindustrie, die sich in den sechziger Jahren in einer finanziellen Krise und einer Phase der künstlerischen Stagnation befand, weil sie der wachsenden Konkurrenz durch das Fernsehen mit Megaproduktionen entgegenzutreten versuchte, begann umzudenken und öffnete sich für neue Ideen. Ein relativer künstlerischer Freiraum entstand, und Nachwuchsinfluencer und künstlerisch ambitionierte Filmmacher erhielten die Chance, ihre kreativen Vorstellungen innerhalb des Mainstream-Kinos zu verwirklichen. Eine Periode der künstlerischen Erneuerung setzte ein, wie sie so radikal nie zuvor im kommerziellen amerikanischen Kino möglich war.

Die erste Welle von New Hollywood faule bereits 1971 wieder ab, denn die Filme waren häufig zu experimentell, zu selbstbezogen und zu fremdartig für ein Massenpublikum, während der Markt für die begrenzte Zielgruppe des jüngeren, kulturell interessierten Publikums schnell übersättigt war. Doch sie gab wichtige Impulse und ermöglichte es einer Reihe von Filmemachern wie Robert Altman, Arthur Penn, Mike Nichols, Alan Pakula, Sydney Pollack, Stanley Kubrick, Sam Peckinpah, Paul Mazursky, Hal Ashby und letztlich auch einer Ausnahmesehlerin wie Woody Allen, sich dauerhaft zu etablieren. Zu ihnen stieß in den sechziger Jahren die jüngere Generation der sogenannten Film-Wunderkinder wie Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, William Friedkin, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Brian De Palma, Paul Schrader oder George Lucas. Sie alle repräsentierten die Befreiung des Regisseurs vom Diktat der Studios, die Eroberung des Rechts auf eine individuelle künstlerische Handschrift, die Ära des Regisseurs als Superstar.

Renate Hehr studierte Theaterwissenschaften, Germanistik und Publizistik an der Freien Universität Berlin. Ende der sechziger Jahre ging sie aus politischen Gründen nach Südamerika. Seit 1992 lebt sie wieder in Berlin, wo sie als Autorin und Übersetzerin arbeitet. In der Edition Axel Menges erschien kürzlich ihr Buch über Margarethe von Trotta.



New Hollywood



Renate Hehr

New Hollywood

Der amerikanische Film nach 1968
The American Film after 1968

Edition Axel Menges

© 2003 Edition Axel Menges, Stuttgart/London
ISBN 3-930698-84-3

Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen.
All rights reserved, especially those of translation into other languages.

Druck/Printing: Druckhaus Münster GmbH,
Kornwestheim
Bindarbeiten/Binding: Großbuchbinderei Fikentscher GmbH, Seeheim-Jugenheim

Lektorat/Editorial supervision: Dorothea A. Duwe
Englische Übersetzung/English translation:
Michael Robinson
Gestaltung/Design: Axel Menges

Inhalt

Zum Thema

Aspekte der Entstehung und Entwicklung von New Hollywood

Die veränderten Bedingungen der Filmproduktion
Das neue Publikum
Der alternative Markt
Die erste Welle
Das neue Hollywood in den Siebzigern
im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz

Die Erneuerungsstrategien des neuen Hollywood

Die USA in den Siebzigern – Desintegration und Rebellion
Der Western – Abgesang auf den Mythos der offenen Grenzen
Der Gangsterfilm – Romantische Outlaws und soziale Verlierer
Das Road-Movie – Ausbruch, Flucht und Suche
Der Detektivfilm – Einblick in die dunklen Seiten der Gesellschaft
Der Actionfilm – Der einsame Held im Kampf gegen das Böse
Der Kriegsfilm – Die offene Wunde Vietnam
Der Science-Fiction-Film – Zivilisationskritik und Endzeitstimmung
Der Horrorfilm – Die Unterwanderung des Alltags durch das Böse
Der Musicalfilm – Melancholie und Popkultur
Die Komödie – Die Paradoxien des »American Way of Life«
Das Drama – Porträts einer kranken Gesellschaft

Verdienste und Grenzen

Contents

About this book

Notes on the emergence and development of New Hollywood

The crisis
The new audience
The alternative market
the first wave
New Hollywood in the seventies
In the field of tension between art and commerce

Renewal strategies

The USA in the seventies – disintegration and rebellion
The Western – a farewell to the myth of open borders
The gangster film – romantic outlaws and social losers
Road movies – escape, flight and search
The detective film – a view of the dark side of society
The action film – the lonely hero fighting evil
War films – Vietnam as an open wound
The Science Fiction Film – criticism of civilization and a mood of apocalypse
The horrorfilm – everyday life undermined by evil
The film musical – melancholy and popular culture
The comedy – the paradoxes of the »American Way of Life«
The drama – portraits of a sick society

Merits and limitations

Zum Thema

Ende der sechziger Jahre erreichte der unerwartete Erfolg einer Reihe von amerikanischen Filmen Aufsehen, die ihre Wirkung ganz offensichtlich aus dem Bruch mit den Konventionen des klassischen Hollywood-Kinos bezogen. Als die ersten großen Meilensteine des neuen Trends gelten *Bonnie and Clyde* (1967) von Arthur Penn und *The Graduate* (1968, *Die Reifeprüfung*) von Mike Nichols. Beide Filme wurden überraschend zu Kassenshits, obwohl sie mit einem relativ bescheidenen Budget auskommen mußten und sich eigentlich an das begrenzte Marktsegment der jugendlichen Zuschauer richteten. 1969 wiederholte sich dasselbe mit *Easy Rider* von Dennis Hopper, einer Billigproduktion für den Jugendmarkt, die 400.000 \$ kostete und in einem Jahr 19 Millionen \$ einspielte. Diese Filme waren jedoch keine Einzelfälle. Gleichzeitig mit *Die Reifeprüfung* kamen 1968 einige der innovativsten und unkonventionellsten Filme, die je von der amerikanischen Filmindustrie produziert worden waren, auf den Markt. Plötzlich schien es eine ungeahnte Ansammlung von Talenten und neuen Ideen zu geben, und Filmwissenschaftler und Kritiker sprachen von einer neuen Welle und dem Beginn eines neuen Filmzeitalters im amerikanischen Kino, für das der Begriff New Hollywood geprägt wurde.

Bei der Auseinandersetzung mit diesem Phänomen und mehr noch bei dem Versuch, es einzugrenzen, steht man früher oder später vor der Notwendigkeit zu definieren, was New Hollywood eigentlich war. Denn es zeigt sich, daß unter Filmhistorikern unterschiedliche und teilweise widersprüchliche Auffassungen über den Charakter, die Hauptakteure und die Dauer der Bewegung bestehen. Einige Veröffentlichungen der siebziger Jahre verstehen unter New Hollywood vor allem die sogenannte Jugendwelle, die nach dem Erfolg von *The Graduate* und *Easy Rider* einsetzte und nach 1971 wieder abflaute. Demnach handelte es sich um die kurzfristige Unterwanderung Hollywoods durch eine neue, von der linken Gegenkultur beeinflusste Generation von Filmemachern, die das amerikanische Mainstream-Kino revolutionieren wollten und schnell an den Grenzen des Systems scheiterten. Spätere Publikationen charakterisieren New Hollywood als die große Zeit der »Autorenfilmer«, als deren harter Kern in der Regel Robert Altman, Stanley Kubrick, John Cassavetes, Arthur Penn, Mike Nichols, Francis Coppola und Martin Scorsese, sowie gelegentlich Sam Peckinpah, Paul Mazursky und Michael Ritchie genannt werden. Diese Sichtweise impliziert, daß der Höhepunkt der Bewegung in den Jahren 1969 bis 1975 lag, in denen die meisten dieser Filmemacher ihre kreativste und erfolgreichste Phase hatten. Bei anderen Autoren entsteht der Eindruck, es handle sich vor allem um einen Generationswechsel, der durch das Vordringen der sogenannten »Movie Brats« bedingt war, zu denen neben Coppola und Scorsese unter anderem Brian de Palma, Peter Bogdanovich, George Lucas, Steven Spielberg, William Friedkin, Paul Schrader und John Milius gerechnet werden. Damit rückt ein späterer Zeitraum in den Mittelpunkt der Betrachtung, denn diese Gruppe konnte sich erst Mitte bis Ende der siebziger Jahre etablieren. Da insbesondere Bogdanovich, Spielberg und Lucas von anderer Seite vorgeworfen wird, sie hätten durch ihre Anpassung an erprobte Erfolgsrezepte die Rückkehr der Filmindustrie zu konventionellen Großproduktionen eingeleitet, stellt sich bei dieser Definition außerdem die Frage, ob, und wenn ja, bis wann ihre Filme New Hollywood zuzurechnen sind.

In den achtziger und neunziger Jahren erschienen einige Untersuchungen, die die allgemeinen inhaltlichen Merkmale von New Hollywood durch den Vergleich mit den Konventionen des klassischen Hollywood ergründen, und neben den oben genannten Regisseuren auch die Werke anderer Filmemacher der Zeit berücksichtigen. Einige Arbeiten konzentrieren sich dabei auf formale und ästhetische Elemente. Andere führen die Erneuerungsstrategien des neuen Hollywood auf die sozialen, kulturellen und politischen Veränderungen der Zeit zurück und beziehen diese auf inhaltliche und stilistische Attribute. Daneben erschienen im Laufe der Jahre eine Vielzahl von Studien, die sich mit verschiedenen Einzelaspekten, wie dem wirtschaftlichen und gesellschaftspolitischen Hintergrund, den künstlerischen und sozialen Wurzeln, den technischen und ästhetischen Neuerungen, den typischen Themen und Motiven, oder Auswirkungen des neuen Hollywood auf die spätere Filmproduktion beschäftigen. Aus heutiger Sicht erscheint New Hollywood als eine breite, ausgesprochen vielfältige Erneuerungsbewegung innerhalb des amerikanischen Mainstream-Kinos, die von den späten sechziger bis in die frühen achtziger Jahre dauerte und »ein ganzes Œuvre von Filmen – im Unterschied zum hin und wieder auftauchenden Meisterwerk – hervorbrachte, die risikobereit und qualitativ hochstehend waren«.

About this book

In the late sixties the unexpected success of a series of American films caused something of a stir; it was quite clear that they had made such an impact because they had broken with the classical Hollywood conventions. The first great milestones in this new trend are Arthur Penn's *Bonnie and Clyde* (1967) and Mike Nichols's *The Graduate* (1968). Both films became unexpected box-office hits, even though they had had to work on relatively modest budgets and were actually aimed at the limited market segment of younger filmgoers. The same thing happened again in 1969 with Dennis Hopper's *Easy Rider*, a cheap production for the youth market that cost \$400,000 and brought in \$19 mill. at the box office in a single year. But these films were not isolated cases. Some of the most innovative and unconventional films that the American film industry had ever produced came on to the market in 1968, at the same time as *The Graduate*. There suddenly seemed to be an entirely unexpected build-up of talents and new ideas. Film scholars and critics started talking about a new wave and the dawning of a new age in the American cinema. The phrase New Hollywood was coined to describe this.

In addressing this phenomenon, or even more in attempting to define it, sooner or later you will have to state what New Hollywood actually was. It turns out that film historians have different and to an extent contradictory views about the movement's character, its main protagonists and how long it lasted. Some seventies publications see New Hollywood as the so-called youth wave that started after the success of *The Graduate* and *Easy Rider*, then died off again after 1971. According to this theory, it was about a new generation of film-makers affected by left-wing alternative culture who wanted to revolutionize American mainstream cinema and were rapidly defeated by the limits of the system. Later publications identify New Hollywood as the great age of »auteur films«. The hard core here are usually Robert Altman, Stanley Kubrick, John Cassavetes, Arthur Penn, Mike Nichols, Francis Ford Coppola and Martin Scorsese, and occasionally Sam Peckinpah, Paul Mazursky and Michael Ritchie. This view implies that the movement peaked between 1969 and 1975, when most of these film-makers were going through their most creative and successful phase. Other writers give the impression that it is all about a change of generation brought about by the surge forward of the »Movie Brats«. These usually include Coppola and Scorsese, and then Brian de Palma, Peter Bogdanovich, George Lucas, Steven Spielberg, William Friedkin, Paul Schrader and John Milius. This makes a later period central to our considerations, as this group did not establish themselves until the mid to late seventies. Bogdanovich, Spielberg and Lucas in particular are reproached on the other hand with having taken the film industry back to conventional large-scale productions because they went along with tried-and-tested recipes for success. Thus this definition also raises the question of whether, and if so when, their films could be said to be part of New Hollywood.

Some eighties and nineties studies tried to get to the bottom of New Hollywood's general content characteristics by comparing them with the conventions of classical Hollywood, and including work by film-makers of the period other than those mentioned above. Some of these works concentrate on formal and aesthetic elements. Others relate New Hollywood's renewal strategies to the social, cultural and political changes of the period, and link these up with style and content attributes. As well as this, in the course of the years a number of studies have appeared addressing various individual aspects like the economic and socio-political background, artistic and social roots, technical and aesthetic innovations, typical themes and subject matter, or New Hollywood's effect on later film production. From today's point of view, New Hollywood seems like a broad, extremely diverse innovative movement within mainstream American cinema. It lasted from the late sixties to the early eighties and »produced a whole film oeuvre – as distinct from the odd masterpiece that appeared now and then –, which was prepared to take risks and was of high quality«.

Anmerkungen zur Entstehung und Entwicklung von New Hollywood

Die Krise

Die Entstehung von New Hollywood traf mit einer tiefen Krise der amerikanischen Filmindustrie, zusammen, die seit dem Höhepunkt ihrer Entwicklung in den Jahren 1946 bis 1948 einen stetigen Niedergang erlebte. Die wesentlichen Ursachen lagen in der Auflösung des Studiosystems, dem Aufkommen des Fernsehens und gesellschaftlichen Veränderungen, auf die Hollywood falsch und zu spät reagierte.

Vor dem Zweiten Weltkrieg besaßen die acht größten Filmgesellschaften, Paramount, Metro Goldwyn Meyer, RKO, Warner Brothers, Twentieth Century Fox, United Artists, Columbia und Universal, ein Monopol bei der Produktion, dem Vertrieb und der Aufführung von Filmen, das seit den dreißiger Jahren von unabhängigen Produzenten und Kinobesitzern bekämpft wurde. 1948 erfolgte mit dem sogenannten Paramount-Decree der erste einer Reihe von Gerichtsbeschlüssen, welche die Studios verpflichtete, sich von einem dieser Geschäftsbereiche zu trennen, woraufhin sie in den 50er Jahren nach und nach den größten Teil ihrer Filmtheater aufgaben. Hierdurch veränderten sich die Bedingungen für die Produktion von Filmen beträchtlich. Die bis dahin gängige Praxis der Blockbuchung, bei der die Kinobesitzer zur Abnahme des gesamten Programms einer Gesellschaft gezwungen waren, um die Kassenschläger zu bekommen, konnte nicht aufrechterhalten werden. Fortan mußte man jeden Film einzeln vermarkten, und das Risiko erhöhte sich. Die Folge war, daß die großen Filmgesellschaften die Zahl der Eigenproduktionen allmählich einschränkten und sich zunehmend auf den Vertrieb unabhängig produzierter Filme konzentrierten. Infolgedessen erhielten die Agenten eine neue Bedeutung, denn sie übernahmen nun die frühere Rolle der Studios, indem sie alle an einem Film Beteiligten zusammenbrachten und den Banken und Distributionsgesellschaften sogenannte Pakete aus Drehbuch, Regisseur und Schauspielern anboten, die natürlich besser verkäuflich waren, wenn sie bekannte Stars vorweisen konnten oder auf literarische Bestseller zurückgingen.

Der Rückgriff auf erprobte Erfolgsformeln verstärkte sich durch die wachsende Konkurrenz des Fernsehens, das sich in den fünfziger Jahren in den USA etablierte und einen Teil des traditionellen Familienpublikums abzog. Die Filmindustrie versuchte mit aufwendigen und entsprechend kostspieligen Großproduktionen zu kontern, die das Fernsehen nicht bieten konnte. Um das Risiko zu verringern, setzte man verstärkt auf bewährte Stars, Themen und Stoffe, die auf den Geschmack des Massenpublikums abzielten, wodurch wenig Raum für künstlerische Innovationen blieb. So waren viele Filme dieser Zeit konservativer und anspruchsloser als die meisten Werke des sogenannten goldenen Zeitalters Hollywoods in den dreißiger und vierziger Jahren.

Der kommerzielle Erfolg von Filmen wie *Mary Poppins* (1964) *A Sound of Music* (1965, *Meine Lieder – meine Träume*) oder *Doctor Zhivago* (1966, *Doktor Schiwago*) schien diese Geschäftsstrategie zunächst zu bestätigen. In Wirklichkeit aber wurde das Filmgeschäft immer mehr zum Vabanquiespiel. Häufig floß der größte Teil der Ressourcen einer Gesellschaft in eine einzige Großproduktion. Da ohnehin nur durchschnittlich 10 % der Erträge eines Films für Neuproduktionen übrigblieben, stand immer weniger Kapital zur Verfügung. So konnte ein einziger großer Hit einer Filmgesellschaft zu immensen Profiten verhelfen, ein teurer Flop sie aber ebenso an den Rand des Bankrotts bringen, wie die meisten der Studios im Laufe der sechziger Jahre schmerzhaft erfahren mußten. Ein Umstand, der die Krise zunächst verschleierte, war das Geschäft mit dem Fernsehen, das durch die Gründung von Produktionsgesellschaften für Fernsehshows und –serien und den Verkauf alter Filmbestände für die Studios zu einer lukrativen Einnahmequelle wurde. Aufgrund des steigenden Bedarfs begannen die Fernsehgesellschaften in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre mit der Produktion von eigenen abendfüllenden Filmen. 1968 war der Markt übersättigt, die Preise brachen ein. Mit Ausnahme von Disney und MCA erlitten alle großen Gesellschaften millionenschwere Verluste und mußten unter dem Druck der Banken ihre Produktionen drastisch einschränken.

Das neue Publikum

Das Debakel machte deutlich, daß die Krise der Filmindustrie nicht so sehr auf die Konkurrenz des Fernsehens zurückzuführen war, sondern der eigentliche Grund für die sinkenden Zuschauerzahlen in sozialen Veränderungen lag. Nach den unruhigen Zeiten der Depression und

Notes on the emergence and development of New Hollywood

The crisis

The emergence of New Hollywood coincided with a profound crisis in the American film industry, which had been in a state of constant decline since its heyday in the years 1946 to 1948. The principal causes were the break-up of the studio system, the rise of television and social changes that Hollywood responded to wrongly, and too late.

Before the Second World War the eight great film companies, Paramount, Metro Goldwyn Meyer, RKO, Warner Brothers, Twentieth Century Fox, United Artists, Columbia and Universal had a monopoly in the production, distribution and screening of films. Independent producers and cinema owners had been fighting this since the thirties. The so-called Paramount Decree, which was passed in 1948, was the first of a series of court decisions. It obliged the studios to give up one of these business fields, and in the fifties they did abandon most of their cinemas. This considerably changed film production conditions. The practice of block booking had been used until then. This meant that cinema owners had to take the whole of a company's programme in order to get the box office hits; it was now no longer sustainable. Each film now had to be marketed separately, which considerably increased the risks involved. The consequence was that the large film companies gradually cut back the numbers of their own productions and concentrated increasingly on distributing films by independent producers. As a consequence of this, agents became more important, as they now took over the earlier role of the studio by bringing everyone involved in a film together and offering the banks and distribution companies so-called packages made up of screenplay, director and actors. These packages were of course easier to sell if they included famous stars or literary best-sellers.

Recourse to tried-and-tested success formulae was further reinforced by increasing competition from television, which established itself in the USA in the fifties and took away part of the traditional film audience. The film industry tried coming back with elaborate and correspondingly expensive large-scale productions that television could not offer. To reduce the risk, they increasingly relied on established stars and themes as well as material aimed at mass tastes, which left little scope for artistic innovation. So the films made in this period were more conservative and less ambitious than most works from the so-called golden age of Hollywood in the thirties and forties.

The commercial success of films like *Mary Poppins* (1964), *The Sound of Music* (1965) or *Doctor Zhivago* (1966) seemed to justify this commercial strategy at first. But in reality the film industry was becoming an increasingly risky game. Frequently the greatest part of a company's resources was invested in a single major production. As anyway only 10% of the profits on a film were available for new productions, there was less and less capital around, so one great hit could bring a film company enormous profits, but an expensive flop could also push them to the brink of bankruptcy, a painful lesson that most companies were forced to learn in the course of the sixties. One aspect that masked the crisis at first was business with television, which became a lucrative source of income through the foundation of production companies for TV shows and series, and the sale of old films. To meet increasing demand, the television companies started to make their own feature-length films in the second half of the sixties. The market was saturated by 1968, and prices collapsed. With the exception of Disney and MCA, all the big companies lost millions and had to restrict their productions drastically, under pressure from the banks.

The new audience

This debacle made it clear that the crisis in the film industry was not particularly caused by competition from television: the actual reason for the falling audience ratings was social change. After the unrest caused by the Depression and the Second World War, the average American was longing for normality. The economic upturn of the fifties brought relative prosperity that made it possible to start a family and set up a home of one's own. People preferred to move into the newly emerging suburbs, a long way away from the large cinemas in the city centres. Unlike television, which offered entertainment for all the family, without clashing with the business of the household, a cinema visit was hard to fit in with family life. Thus it had largely lost its social significance for this older generation.

des Zweiten Weltkrieges sehnten sich die Durchschnittsamerikaner nach Normalität. Der wirtschaftliche Aufschwung der fünfziger Jahre brachte einen relativen Wohlstand, der es ihnen ermöglichte, eine Familie zu gründen und sich ein Heim zu schaffen. Mit Vorliebe zogen sie in die neu entstehenden Vorstädte, weit weg von den großen Filmtheatern im Stadtzentrum. Anders als das Fernsehen, das Unterhaltung für die ganze Familie bot, ohne mit den Beschäftigungen zu Hause in Konflikt zu geraten, ließ sich das Kino nur schwer mit dem Familienleben vereinbaren. Für diese ältere Generation hatte es seine soziale Bedeutung somit weitgehend verloren.

Gleichzeitig entwickelten sich neue Publikumsschichten, die der Hollywood-Mainstream zunächst unbeachtet ließ: das traditionelle, kulturell orientierte, sogenannte »verlorene Publikum« und das jugendliche Publikum, das wie nie zuvor zu einem wesentlichen Wirtschaftsfaktor wurde.

In den fünfziger Jahren begannen die Jugendlichen, einen Lebensstil zu entwickeln, der sich von dem vorheriger Generationen grundlegend unterschied. Das Leben in den Vor- und Kleinstädten verschaffte den jungen Leuten einen gesicherten sozialen Rahmen. Sie hatten Geld, Autos, genug Freizeit, um sich mit Freunden zu treffen, und einen ungezwungenen Kontakt mit dem anderen Geschlecht. Andererseits empfanden sie die konservativen Strukturen als einengend und grenzten sich durch die Rock'n-Roll-Kultur von den Erwachsenen ab. Sie waren das typische Publikum der Autokinos, das in den fünfziger Jahren in den Vororten, Kleinstädten und auf dem Lande entstand. Das Kino bot die Gelegenheit, der Aufsicht der Eltern zu entkommen. Es war ein idealer Treffpunkt für Pärchen, diente den Jugendlichen dazu, sich mit ihrer Clique zu versammeln, und erfüllte damit weiterhin eine wichtige soziale Funktion.

Bis auf einige zaghafte Versuche in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahren, mit Filmen der Jugendstars James Dean, Marlon Brando und Elvis Presley ein jüngeres Publikum zu erreichen, überließen die großen Filmgesellschaften diesen Markt vor allem den Produktionsfirmen von Low-Budget-Filmen. Zur größten dieser kleineren Gesellschaften entwickelte sich American International Pictures (AIP). Sie wurde 1956 gegründet und drehte im Drei-Wochen-Rhythmus jeweils zwei Filme mit einem Minibudget für die Doppelprogramme der Autokinos. Dabei setzte sie auf das Interesse der Jugendlichen für Sex, Autos, Jugendgangs und Nervenkitzel. Grob gestrickte Horrorgeschichten, Kriegs- und Gangsterfilme, Filme über private Autorennen, Motorradbanden und bizarre Science Fiction bildeten das Kernstück des Programms. Ein unverzichtbares Element waren Sexszenen, die in den frühen fünfziger Jahren noch ausgesprochen gemäßigt aussahen. 1959 verschwanden die Doppelprogramme, und die AIP beschloß, das Budget zu erhöhen und in Farbe und Breitwand zu drehen. Der Film *Beach Party* (1963) zog ein ganzes Subgenre von Jugendpartymfilmen nach sich. Als die Sex- und Gewaltszenen der AIP-Filme den Protest von Eltern- und Lehrerorganisationen hervorriefen, versuchte die Firma mit dem Edgar-Allen-Poe-Zyklus von Roger Corman, dem führenden Produzenten und Regisseur der Gesellschaft, eine gewisse Respektabilität zu erlangen.

Eine zweite Zuschauergruppe, die Hollywood weitgehend links liegen ließ, war das intellektuelle, politisch und kulturell interessierte Publikum, das seine Weltsicht in den formelhaften Genrefilmen und den darin verbreiteten Werten nicht wiederfand. Diese intellektuelle Elite nahm die Veränderungen, die mit Amerika nach dem Zweiten Weltkrieg vorgegangen waren, bewußt wahr und empfand Unbehagen angesichts neuer politischer und sozialer Erscheinungen, wie der Atombombe, den gestörten Beziehungen zur UdSSR und China, dem Koreakrieg, der Kommunistenjagd der McCarthy-Ara, der sozialen Ungleichheit und der Anonymität und Beschränkung des individuellen Freierraums durch die zunehmende Verstärkung. Diese Schicht besuchte die Kunstfilmtheater, die seit den fünfziger Jahren vermehrt in den Großstädten und Universitätsvierteln entstanden. Sie gingen aus der Not der kleineren Kinos hervor, sich auf dem Markt zu behaupten. In Anbetracht der Verteuerung und Verknappung der A-Filme konzentrierten sie sich in ihren Programmen auf die Wiederaufführung von klassischen Hollywood-Filmen und auf unabhängige Produktionen. Daneben griffen sie zunehmend auf ausländische Filme zurück, die zum ersten Mal ungehinderten Zugang zum US-Markt hatten und überwiegend von kleineren, spezialisierten Firmen vertrieben wurden. Auf diese Art wurden Filme wie die der italienischen Neorealisten und der französischen Nouvelle Vague von Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman oder Akira Kurosawa in den USA bekannt. Sie eröffneten den amerikanischen Zuschauern, die an die Konventionen des klassischen Hollywood gewöhnt waren, eine neue Dimension des Kinos, veränderten die Sehgewohnheiten des Publikums und beeinflussten die künstlerischen Vorstellungen der amerikanischen Filmemacher.

In den sechziger Jahren verbanden sich die kritische Intelligenz und die jugendliche Subkultur zu einer wachsenden Gegenkultur. Das kulturelle und ideologische Bindeglied dieser beiden

At the same time, new audience segments developed that mainstream Hollywood ignored at first: the traditional, culturally oriented, so-called »lost audience« and the young audience that was a crucial economic factor as it had never been before.

In the fifties, young people started to develop a lifestyle that was fundamentally different from that of earlier generations. Life in the suburbs and small towns gave young people a secure social framework. They had money, cars, enough free time to meet their friends and make free and easy contact with the opposite sex. But they also found the prevailing conservative structures too restrictive, and erected the barrier of Rock'n'Roll culture between themselves and their parents. They were the typical audience for the drive-in cinemas that sprang up in the suburbs, small towns and rural areas in the fifties. The cinema offered an opportunity to get away from parental supervision. It was an ideal meeting place for couples, young people used it to get together with their clique, and thus it fulfilled a social function.

With the exception of a few tentative attempts in the mid to late fifties to reach a younger audience with films by young stars like James Dean, Marlon Brando and Elvis Presley, the big film companies left this market to firms who produced low budget films. American International Pictures became one of the largest of these smaller firms. It was founded in 1956 and made 2 mini-budget films every three weeks for the double bills in drive-in cinemas. These exploited young people's interest in sex, cars, youth gangs and kicks. Crude horror stories, war and gangster films, films about private motor races and bizarre Science Fiction made up the core of the programme. An essential element was sex scenes, which looked extremely restrained in the prudish fifties. The double bills disappeared in 1959, and AIP decided to increase its budget and shoot in colour and wide screen. The film *Beach Party* (1963) triggered a whole sub-genre of youth parties films. When the sex and violence in AIP films led to protests from parents' and teachers' organizations, the company tried to acquire a certain respectability with the Edgar Allan Poe cycle by Roger Corman, the company's leading producer and director.

A second group of filmgoers that Hollywood largely ignored was the audience with intellectual, political and cultural interests, who were not interested in the world view propagated in formulaic genre films and the values they promoted. This intellectual élite consciously accepted the changes that had happened in America since the Second World War and were uncomfortable with new social and political phenomena like the atomic bomb, damaged relationships with the USSR and China, the Korean War, the Communist witch-hunts of the McCarthy era, social inequality and the anonymity and curtailment of individual freedom caused by increasing urbanization. This group went to the art cinemas that had increasingly appeared in big cities and university areas since the fifties. These emerged because small cinemas found it so difficult to survive. Given the increasing cost and shortage of A movies, their programmes concentrated on re-screening classic Hollywood films and independent productions. As well as this, they increasingly turned to foreign films, which had free access to the US market for the first time, and were mainly distributed by small specialist firms. In this way films made by the Italian neo-Realists and the French Nouvelle Vague, by Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman or Akira Kurosawa became known in the USA. They opened up a new dimension of the cinema for American audiences, who were used to the classical Hollywood conventions, changed the way they looked at things and influenced American film-makers' artistic ideas.

In the sixties the critical intelligentsia and the youth culture combined to form a growing alternative culture. The cultural and ideological link between these two groups was the Beat Generation, the small group of literary figures that formed in fifties New York and San Francisco around Alan Ginsberg, Jack Kerouac, William S. Burroughs and Neal Cassidy. The Beat Poets did not just become the literary mouthpiece of intellectual bohemian society in the second half of the decade. They also helped to trigger the emergence of the hippie movement, formulating and practising their essential ideas: the rejection of the establishment, of traditional moral and social ideas, of urbanization and the constraining structures of modern labour, replacing them with the conviction that in a mass society real freedom lay in developing one's own individuality. Spontaneity and subjectivity were seen as the most important criteria for action. As well as this, there was a move towards sexual liberality, and new experiences were sought. Being constantly on the move, both geographically and in the sense of inner movement through drugs, was intended to work against mental inertia and physical decay, and to bring eternal youth. People studied the religions of the Far East, or »fled« into unspoiled nature. The hippie movement grew up in the early sixties in East Village in New York and in the Haight Ashbury district of San Francisco. It consisted mainly of students and ex-students who hoped to realize their ideals of peace, free love and a simple, natural life by living in communes and »composite fam-

Gruppen bildete die Beat-Generation, jener kleine Kreis von Literaten, die sich in den fünfziger Jahren in New York und San Francisco um Alan Ginsberg, Jack Kerouac, William S. Burroughs und Neal Cassady formierten. Die Beat-Poeten entwickelten sich in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts nicht nur zum literarischen Sprachrohr der intellektuellen Bohème. Sie beeinflussten auch die Entstehung der Hippiebewegung, deren wesentliche Ideen sie formulierten und praktizierten: die Ablehnung des Establishments, der herkömmlichen moralischen und sozialen Vorstellungen, der Verstärkung und der zwanghaften Strukturen der modernen Arbeitswelt, die Überzeugung, daß in einer Massengesellschaft die wirkliche Freiheit in der Entwicklung der eigenen Individualität läge. Spontaneität und Subjektivität galten als die wichtigsten Kriterien des Handelns. Darüber hinaus strebte man nach sexueller Freizügigkeit und suchte nach neuen Erlebnissen und Erfahrungen. Ständiges In-Bewegung-Sein sowohl im geographischen als auch im Sinne innerer Bewegung durch Drogen sollte dem geistigen Stillstand und dem körperlichen Verfall entgegenwirken und eine ewig währende Jugend nach sich ziehen. Man beschäftigte sich mit fernöstlichen Religionen oder trat die »Flucht« in die unberührte Natur an. Anfang der sechziger Jahre bildete sich in in East Village in New York und in Haight Ashbury in San Francisco die Hippiebewegung heraus. Hauptsächlich setzte sie sich aus Studenten und Ex-Studenten zusammen, die durch das Zusammenleben in Kommunen und »Großfamilien« ihre Ideale von Frieden, freier Liebe und einem einfachen, ursprünglichen Leben zu verwirklichen hofften. Zusammen mit der konsumorientierten Popkultur, die sich seit Anfang der sechziger Jahre mit der Musik der Beatles und der Rolling Stones von England aus über die ganze Welt verbreitete, prägten ihre Ideen das Selbstgefühl einer ganzen Generation, die durch ihre Begeisterung für Rockmusik, informelle und phantasievolle Kleidung, lange Haare, die Bemalung mit Körperfarben und auffälligen Schmuck, eine legere Sprache und formlose Umgangsformen die Befreiung des Körpers und die Abgrenzung gegen die Zwänge und Rituale der Erwachsenenwelt demonstrierte. Verstärkt wurde dies durch den politischen Protest, der sich im Rahmen von zwei großen sozialen Bewegungen artikuliert: der Bürgerrechtsbewegung der Schwarzen, die in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, ausgehend vom Süden des Landes, einen Aufschwung erlebte, und der Protestbewegung gegen den Vietnamkrieg, deren Hochburg ab 1963 die Universitäten waren. Mit der Ausweitung des Rassenkonflikts auf die Städte und der zunehmenden Intervention der USA in Vietnam in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, erfaßten die Ideen der Gegenkultur immer größere Teile der Jugendlichen und des intellektuellen Mittelstandes. Tausende von Protestaktionen im ganzen Land, Massendemonstrationen wie die jährlichen Märsche auf Washington und Straßenschlachten mit der Polizei und der Nationalgarde,



ilies«. Along with a consumer-oriented Pop culture, which had spread all over the world from England with the music of the Beatles and the Rolling Stones, their ideas shaped the self-perception of a whole generation who were demonstrating the liberation of their bodies and their rejection of the constraints and rituals of the adult world through their enthusiasm for rock music, informal and imaginative clothing, long hair, body painting and ostentatious jewellery, casual language and informal manners. This was reinforced by the political protests articulated as part of two major social movements: the black civil rights movement, which experienced an upturn in the second half of the fifties, starting in the south, and the protest movement against the Vietnam War, with its stronghold in the universities from 1963 onwards. The ideas of the alternative culture attracted increasing numbers of young people and the intellectual middle classes in the second half of the sixties as racial conflicts spread to the cities and the USA intervened increasingly in Vietnam. Thousands of protest campaigns nationwide, mass demonstrations like the annual marches on Washington and street battles with the police and the National Guard revealed a deep gulf between liberal America, which had acquired power that could not be ignored, and the conservative, so-called »silent majority«, as Vice-President Spiro T. Agnew called them. As the protest movement was supported largely by young people, this split was based partly on a generational conflict. But the conflict between two cultures with different world views and life-styles was considerably more pronounced.

The alternative market

While the studios continued to rely on conventional products for the traditional family audience, a kind of alternative market developed that started to address the cultural needs of this growing group of filmgoers. One consequence of the breakdown of the studio system was that a large number of independent production companies were able to set themselves up even in the fifties. They worked partly with the major studios, but frequently functioned on the fringe of or outside the Hollywood mainstream. In this way they avoided direct control by the studio bosses and acquired a certain degree of artistic autonomy. They were responsible for key initiatives that led to an artistic renaissance for the Hollywood movie. One expression of this was the



offenbaren einen tiefen Riß zwischen dem liberalen Amerika, das eine unübersehbare Kraft erlangt hatte, und der konservativen, sogenannten »schweigenden Mehrheit«, wie sie Vizepräsident Spiro T. Agnew titulierte. Da die Protestbewegung überwiegend von jungen Leuten getragen wurde, basierte diese Spaltung zum Teil auf einem Generationenkonflikt. Doch sehr viel ausgeprägter war der Konflikt zwischen zwei Kulturen mit unterschiedlichen Wertvorstellungen und Lebensstilen.

Der alternative Markt

Während die Studios weiter auf konventionelle Produkte für das traditionelle Familienpublikum setzten, entwickelte sich eine Art alternativer Markt, der die kulturellen Bedürfnisse dieser wachsenden Zuschauergruppe aufnahm. Eine Folge der Auflösung des Studiosystems war, daß sich bereits in den fünfziger Jahren eine Vielzahl von unabhängigen Produktionsgesellschaften etablieren konnten, die teilweise mit den »Majors« zusammenarbeiteten, häufig aber am Rande oder außerhalb des Hollywood-Mainstreams funktionierten. Auf diese Weise entzogen sie sich der direkten Kontrolle durch die Studiobosse und erlangten einen gewissen Grad an künstlerischer Unabhängigkeit. Von ihnen gingen die wesentlichen Impulse für eine künstlerische Erneuerung des Hollywood-Films aus. Ein Ausdruck dessen war das neue Phänomen der Kultfilme, darunter eine Reihe von Hollywood-Filmen, die bewußt oder unbewußt die alten Formeln unterliefen, jedoch bezeichnenderweise nicht zu den großen Kassenerfolgen ihrer Zeit gehörten, aber auch unabhängige Produktionen, wie John Cassavetes' Regiedebüt *Shadows* (Schatten), das 1960 in Venedig den Kritikerpreis erhielt, jedoch von Hollywood vollkommen ignoriert wurde, sowie die frühen Filme späterer Starregisseure des neuen Hollywood, wie Martin Scorseses *Who's That Knocking at My Door* (1968, *Wer klopft denn da an meine Tür*), Brian de Palmas *Greetings* (1968, *Grüße*) und *Hi, Mom* (1970) oder George Lucas' *THX-1138* (1970).

Symptomatisch ist, daß sowohl *Bonnie and Clyde* als auch *The Graduate* ihren Erfolg am Rande des Hollywood-Mainstreams errangen, während *Easy Rider* eher zufällig bei Columbia entstand. *The Graduate* wurde von Embassy, einer kleineren Produktionsgesellschaft finanziert und vertrieben, während *Bonnie and Clyde* sich gegen den Widerstand des Ko-Produzenten Warner-Seven Arts behauptete. Der Film wurde nach der Uraufführung auf dem Filmfestival in Montreal von den meisten Kritikern als ein gewöhnlicher Gangsterfilm mit übermäßig grausamen Gewaltszenen abgetan. Daraufhin beschloß Warner Bros., ihn in die Autokinos zu verbannen. Schließlich konnte Warren Beatty einen Neustart erwirken. Obwohl der Film schon nach



new phenomenon of cult films, including a number of Hollywood films that consciously or unconsciously undermined the old formulae but were not among the great box office successes of their day, and also independent productions like John Cassavetes's directorial debut *Shadows* (1960), which won the 1960 Critics' Prize in Venice, but was completely ignored by Hollywood, and also early films by later New Hollywood star directors like Martin Scorsese's *Who's That Knocking at My Door* (1968), Brian de Palma's *Greetings* (1968) and *Hi, Mom* (1970) or George Lucas's *THX-1138* (1970).

It is symptomatic that both *Bonnie and Clyde* and *The Graduate* succeeded on the periphery of mainstream Hollywood, while Columbia made *Easy Rider* more or less by chance. *The Graduate* was financed and distributed by Embassy, a small production company, while *Bonnie and Clyde* had to win through against resistance from the co-producer, Warner-Seven Arts. Most critics dismissed the film after its première at the Montreal film festival as an ordinary gangster film with unduly brutal scenes of violence. So Warner Brothers promptly decided to banish it to the drive-in cinemas. Finally Warren Beatty successfully insisted on a re-launch. Although the film disappeared from the cinemas again after a short time, its fame stubbornly persisted. The soundtrack climbed up the hit parade, and Fay Dunaway's costumes created a new fashion style. Finally it was launched yet again, with considerable fanfares, the critics revised their opinions and the film became a box-office hit, winning a number of prizes, including two Oscars.

Easy Rider is the direct successor to a number of films that were made by AIP under Roger Corman in the second half of the sixties. In 1966 he shot the motor-bike epic *The Wild Angels* with Peter Fonda in the lead. This film made it to the Venice Film Festival. It took 5 million dollars at the box office with production costs of \$350000, and was one of AIP's great commercial successes. Then Corman made the drugs film *The Trip* in 1967, again with Peter Fonda, dealing with a stressed businessman's trip on LSD. In the same year AIP produced *Psych Out*, one of the few films dealing with the hippie scene, directed by Richard Rush and with the then unknown Jack Nicholson in the lead, and *Hell's Angels on Wheels* both of which reflect the mood of young people at the time precisely and unpretentiously. The cameraman Lazlo Kovacs, who later also became famous for *Easy Rider*, worked on both these films. In 1968, Dennis Hopper played the lead in the biker film *The Gliby Stompers*. AIP made good profits with these and other films addressing youth culture, like *Riot on Sunset Strip* (1967) or *Wild in the*



kurzer Zeit wieder aus den Kinos verschwand, hielt sich sein Ruhm hartnäckig. Der Soundtrack erklimm die Hitparaden, und die Kostüme von Faye Dunaway kreierten einen neuen Modestil. Schließlich wurde er noch einmal im großen Stil gestartet, die Kritiker revidierten ihre Meinung, der Film entwickelte sich zu einem Kassenschlager und gewann eine Reihe von Preisen, darunter zwei Oscars.

Easy Rider steht in direkter Nachfolge einer Reihe von Filmen, die unter der Leitung von Roger Corman in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre bei AIP entstanden. 1966 drehte er das Motorrad-Epos *The Wild Angels (Die wilden Engel)* mit Peter Fonda in der Hauptrolle. Der Film schaffte es bis zu den Filmfestspielen in Venedig und wurde mit einem Einspielergebnis von 5 Millionen Dollar bei Produktionskosten von 350 000 \$ zu einem der großen kommerziellen Erfolge der AIP. Wiederum mit Peter Fonda machte Corman 1967 den Drogenfilm *The Trip*, der vom LSD-Trip eines gestreiften Geschäftsmannes handelt. Im gleichen Jahr produzierte AIP unter der Regie von Richard Rush mit dem noch unbekanntem Jack Nicholson in der Hauptrolle *Psych Out*, einen der wenigen Filme, der von der Hippieszene handelt, und *Hell's Angels on Wheels (Die wilden Schläger von San Francisco)*, die genau und unpräzise die Stimmung der damaligen Jugend wiedergeben. Bei beiden Filmen arbeitete der Kameramann Lazlo Kovacs mit, der später durch *Easy Rider* berühmt wurde. 1968 spielte Dennis Hopper die Hauptrolle in dem Motorradfilm *The Glory Stompers (Die teuflischen Engel)*. Die AIP erzielte mit diesen und anderen Filmen, die sich mit der Jugendkultur befaßten, wie *Riot on Sunset Strip* (1967, *Wir ... die Wilden vom Sunset Strip*) oder *Wild in the Streets* (1968, *Wild in den Straßen*), gute Gewinne. *Easy Rider* wurde nur deshalb nicht von AIP produziert, weil Arkoff (?) mit einer Zusage zögerte, als Peter Fonda ihm das Drehbuch anbot, da es Dennis Hoppers erste Regiearbeit sein sollte. Daraufhin ging Fonda zu Columbia, wo der Produzent Bert Schneider das Budget mit den Einspielergebnissen der AIP-Motorradfilme verglich und sofort akzeptierte.

Der Stil aller drei Filme steht in der Tradition des europäischen Kunstfilms, insbesondere der Nouvelle Vague, und wurde von Kritikern und Zuschauern als vollkommen neuartig empfunden. Doch der Hauptgrund für ihren sensationellen Erfolg war, daß sie den Zeitgeist der späten sechziger Jahre trafen. Die Geschichte der zwei sympathischen, romantischen Outlaws Bonnie und Clyde, die in Robin-Hood-Manier gegen das Establishment kämpfen und durch Verrat untergehen, traf mit ihrer Mischung aus Komik und Tragik den Ton und das Lebensgefühl der linken Gegenkultur. *The Graduate* vermittelt die gleiche kritische Einstellung gegenüber den Werten der bürgerlichen Gesellschaft, hier aus der Warte eines jungen Studenten, der sich auf der Suche nach einer Lebensperspektive mit der emotionalen Leere seines wohlhabenden Elternhauses, der Doppelmoral und dem Verrat der Erwachsenenwelt konfrontiert sieht. Zusammen mit dem Mädchen, das er liebt, entflieht er in eine ungewisse Zukunft, während die beiden Aussteiger aus *Easy Rider* die Verkörperung des Antheilens der Gegenkultur sind: einsame Rebellen auf der Suche nach Freiheit, die von einer feindseligen Umwelt zerstört werden.

Die erste Welle

Ende der sechziger Jahre setzte in der Filmindustrie ein Prozeß der Reorganisation und Konzentration ein. Die Studios wurden entweder von großen Mischkonzernen übernommen, wie im Fall von Paramount und United Artists, von Großunternehmen der Unterhaltungsindustrie geschluckt, wie Universal und Warner, oder sie expandierten selbst in andere Branchen, wie Twentieth Century Fox, Columbia und MGM. Mit der Reorganisation verschwanden die letzten der alten Studiobosse. An ihre Stelle trat eine neue Art von Managern. Die meisten waren Finanzexperten oder Rechtsanwälte, die wenig vom Filmgeschäft verstanden, dafür jedoch um so mehr von der elementaren Logik eines Unternehmens. Die Devise lautete: Kostensenkung, Einführung neuer Marketingmethoden, Diversifizierung des Produkts und Erschließung neuer Publikumsschichten. Nachdem sich die Konzentration auf Standardprodukte als verfehlte Geschäftsstrategie erwiesen hatte, war man für neue Ideen offen, und es entstand ein relativer Freiraum für Experimente. Im Gegensatz zu den ehemaligen Filmgiganten fühlten sich deren Nachfolger den früher erfolgreich Gewesenen oder langjährigen Freundschaften gegenüber nicht verpflichtet. Eher neigten sie dazu, neue Talente zu fördern. Viele neue Regisseure erhielten so nicht nur Zugang zum Hollywood-Mainstream, sondern es fand auch ein Generationswechsel bei den Drehbuchautoren, Kameraleuten und Produzenten statt.

Nach dem Erfolg von *Bonnie and Clyde* und *The Graduate* witterte Hollywood einen gewinnträchtigen Trend und propagierte eine amerikanische »neue Welle«. Dabei richteten sich die

Streets (1968). AIP did not produce *Easy Rider*, only because Arkoff hesitated to take it up when Peter Fonda offered him the screenplay, as it was to be Dennis Hopper's first work as a director. So Fonda went to Columbia, where the producer Bert Schneider compared the budget with the AIP biker films' box-office profits and accepted.

All three films are in the style of the European art film, especially that of the Nouvelle Vague, and were received by critics and audiences as something completely new. But the main reason for their success was that they chimed with the late sixties »Zeitgeist«. The story of the two appealing, romantic outlaws Bonnie and Clyde, who fought the establishment in the manner of Robin Hood and are destroyed by betrayal, hit the tone and spirit of the left-wing alternative culture with their mixture of comedy and tragedy. *The Graduate* conveys the same critical attitude to the values of middle-class society, here from the point of view of a young student who is trying to find himself. He sees himself confronted with the emotional emptiness of his well-to-do family home and the dual standards and treachery of the adult world. With the girl he loves, he escapes into an uncertain future, while the two drop-outs from *Easy Rider* embody the anti-heroism of the alternative culture: lonely rebels looking for freedom who are destroyed by the hostile world around them.

The first wave

A process of reorganization and concentration was under way in the film industry in the late sixties. The studios were either taken over by large conglomerates as in the case of Paramount and United Artists, swallowed up by large entertainment groups like Universal and Warner, or expanded into other areas themselves, like Twentieth Century Fox, Columbia and MGM. The last of the old studio bosses disappeared with reorganization. They were replaced by a new kind of manager. Most of them were financial experts or lawyers who knew very little about the film business, but were correspondingly well informed about elementary commercial logic. The motto was: cut costs, introduce new marketing methods, diversify the product and gain access to new segments of the public. Concentrating on standard products turned out to be a misguided business strategy, so they were open to new ideas, and this led to a relatively large degree of scope for experiments. Unlike the earlier film moguls, they did not feel any sense of commitment to former successes or long-standing friendships, and were more inclined to promote new talent. This meant that not only did many new directors gain access to mainstream Hollywood, but there was also a change of direction among screenplay writers, cameramen and producers.

After the success of *Bonnie and Clyde* and *The Graduate*, Hollywood scented a profitable trend and propagated an American »new wave«. Here hopes were invested first of all in directors like Arthur Penn and Mike Nichols who had gained a reputation for ambitious material and artistic innovation. This included established film-makers like Sidney Lumet, Stanley Kubrick, Martin Ritt and George Roy Hill as well as promising young talents who had had their first successes, like Sydney Pollack, William Friedkin or Stuart Rosenberg, but also people who had had earlier difficulties with realizing their ideas within the studio system, like for example John Cassavetes, Sam Peckinpah and Robert Altman. As well as this, Hollywood employed directors who had previously become famous in Europe like Roman Polanski, John Schlesinger, Richard Lester and Michelangelo Antonioni. Also, a number of newcomers who had already proved themselves in the theatre, on television or in other functions in the film industry were given a chance, like the comics Woody Allen, Paul Mazursky and Mel Brooks, Alan J. Pakula, who had worked for many years as a producer, and the television director Michael Ritchie, whom Robert Redford engaged for his *Downhill Racer* (1969) project because he had liked one of his television films.

Hollywood discovered the youth market with the surprise success of *Easy Rider* in 1969, and increasingly went over to promoting projects by young directors of the next generation. In the next two years many novice directors like Hal Ashby, James Bridges, Haskell Wexler, Douglas Trumbull, Paul Williams, Charles Eastman, Philip Kaufman, Jerry Schatzberg, Bill Norton, Stan Dragoti and Stuart Hagman were given the opportunity to make films largely independently of studio influence with budgets of one to two million dollars. Of course there were high hopes of the makers of *Easy Rider*. The producers Bob Rafelson, Bert Schneider and Steve Blauner founded BBS, with financial backing from Columbia; Jack Nicholson, Peter Bogdanovich and Henry Jaglom were also involved in this. Columbia engaged Richard Rush, while

Hoffnungen zunächst vor allem auf Regisseure, die sich, wie Arthur Penn und Mike Nichols, den Ruf erworben hatten, eine Vorliebe für anspruchsvolle Stoffe und künstlerische Innovationen zu haben. Dazu zählten bereits etablierte Filmemacher, wie Sidney Lumet, Stanley Kubrick, Martin Ritt und George Roy Hill sowie vielversprechende junge Talente, welche erste Erfolge vorzuweisen hatten, wie Sydney Pollack, William Friedkin oder Stuart Rosenberg, aber auch Leute, die zuvor auf Schwierigkeiten gestoßen waren, ihre Ideen innerhalb des Studiosystems zu verwirklichen, wie beispielsweise John Cassavetes, Sam Peckinpah und Robert Altman. Außerdem holte sich Hollywood Regisseure, die zuvor in Europa Berühmtheit erlangt hatten, wie Roman Polanski, John Schlesinger, Richard Lester und Michelangelo Antonioni. Daneben erhielten eine Reihe von Newcomern eine Chance, die sich aber alle schon im Theater, im Fernsehen oder in anderen Funktionen im Filmgeschäft bewährt hatten, wie die Komiker Woody Allen, Paul Mazursky und Mel Brooks, Alan J. Pakula, der lange Jahre als Produzent gearbeitet hatte, und der Fernsehregisseur Michael Ritchie, den Robert Redford für sein Projekt *Downhill Racer* (1969, *Schulbfahrt*) verpflichtete, weil ihm einer seiner Fernsehfilme gefallen hatte.

Mit dem Überraschungserfolg von *Easy Rider* im Jahre 1969 entdeckte Hollywood den Jugendmarkt und ging verstärkt dazu über, die Projekte von jungen Nachwuchsregisseuren zu fördern. In den folgenden beiden Jahren bekamen viele Regieneulinge, wie Hal Ashby, James Bridges, Haskell Wexler, Douglas Trumbull, Paul Williams, Charles Eastman, Philip Kaufman, Jerry Schatzberg, Bill Norton, Stan Dragoti und Stuart Hagman, Gelegenheit, mit Budgets von ein bis zwei Millionen Dollar Filme zu drehen, die vom Studio-Einfluß weitgehend unabhängig waren. Besonders große Erwartungen wurden naturgemäß in die Macher von *Easy Rider* gesetzt. Mit finanzieller Rückendeckung von Columbia gründeten die Produzenten Bob Rafelson, Bert Schneider und Steve Blauner die BBS, zu der außerdem Jack Nicholson, Peter Bogdanovich und Henry Jaglom gehörten. Daneben verpflichtete Columbia Richard Rush, während Universal sich Dennis Hopper, Peter Fonda und Monte Hellman sicherte, der bei AIP zusammen mit Jack Nicholson die beiden ungewöhnlichen Western *Ride in the Whirlwind* (1965 od. 66?, *Ritt im Wirbelwind*) und *The Shooting* (1967, *Das Schießen*) gedreht hatte.

Das Ergebnis war eine Fülle von Filmen, die sich thematisch und gestalterisch über die Konventionen der Hollywood-Standardprodukte hinwegsetzten, welche allerdings nach wie vor das Gros der Filmproduktion ausmachten. Trotzdem belegten 1969 gleich mehrere innovative Filme erste Plätze auf der Liste der kommerziell erfolgreichsten Filme, die von *Butch Cassidy & the Sundance Kid* (*Zwei Banditen*) von George Roy Hill angeführt wurde, dicht gefolgt von *Midnight Cowboy* (*Asphalt-Cowboy*) von John Schlesinger (Platz 3), *Easy Rider* (Platz 4) und *Bob & Carol & Ted & Alice* (Platz 6) von Paul Mazursky, sowie in einigerem Abstand von *The Sterile Cuckoo* von Alan Pakula (Platz 15). Weitere erfolgreiche Filme des Jahres waren Arthur Penns Hippieballade *Alice's Restaurant*, Sam Peckinpahs *The Wild Bunch* (*Sie kannten kein Gesetz*) und das Depressionsdrama *They Shoot Horses, Don't They?* (*Nur Pferden gibt man den Gnadenschuß*) von Sydney Pollack. Dieselben Filme dominierten die Nominierungslisten für die wichtigsten Filmpreise der USA, und erstmals erhielt mit *Midnight Cowboy* ein Film des neuen Hollywood den Oscar für den besten Film und die beste Regie. Die Erfolgsserie von New Hollywood ging im folgenden Jahr weiter mit *M.A.S.H.* (1970) von Robert Altman, *Little Big Man* von Arthur Penn, *Catch-22* von Mike Nichols, *Woodstock* von Michael Wadleigh und *Five Easy Pieces* (*Ein Mann sucht sich selbst*) von Bob Rafelson. 1971 wurde *French Connection* (*Brennpunkt Brooklyn*) von William Friedkin nicht nur zu einem der größten Kassenerfolge des Jahres, sondern erhielt neben anderen Auszeichnungen auch den Oscar für den besten Film und die beste Regie. Unter den erfolgreichsten Filmen des Jahres waren außerdem Stanley Kubricks *Clockwork Orange* (*Uhrwerk Orange*), *Carnal Knowledge* (*Die Kunst zu lieben*) von Mike Nichols, *The Last Picture Show* (*Die letzte Vorstellung*) von Peter Bogdanovich und *Klute* von Alan J. Pakula.⁹

Zu dieser Zeit war bereits zu erkennen, daß sich die Erwartungen in den Jugendmarkt nicht erfüllten. Einige Filme der jungen Nachwuchsregisseure liefen zwar recht gut, keiner jedoch konnte den Erfolg von *Easy Rider* auch nur annähernd wiederholen. Im übrigen war der Markt durch die Fülle der Jugendfilme, die plötzlich in die Kinos kamen, schnell übersättigt. Daneben gab es Fehler bei der Vermarktung, so daß viele interessante Filme, von denen heute einige Kultstatus haben, wie Monte Hellmans *Two-Lane Blacktop* (1971, *Asphaltrennen*) und Haskell Wexlers *Medium Cool* (1968), sang- und klanglos untergingen. Zudem kümmerten sich die jungen Filmemacher wenig um die vorgefundenen Sehgewohnheiten, so daß ihre Filme für ein Massenpublikum nur schwer zugänglich waren. Das herausragendste Beispiel bildet Dennis

Universal snapped up Dennis Hopper, Peter Fonda und Monte Hellman. Hellman had been involved with Jack Nicholson at AIP in making the two unusual Westerns *Ride in the Whirlwind* (1966) and *The Shooting* (1966).

The result was a large number of films that ignored Hollywood conventions creatively and in terms of subject matter, though standard products did still represent the majority of film productions. Nevertheless, in 1969, several innovative films immediately went to the top of the list of the most successful films commercially. This started with George Roy Hill's *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, closely followed by John Schlesinger's *Midnight Cowboy* (3rd place), *Easy Rider* (4th place) and Paul Mazursky's *Bob & Carol & Ted & Alice* (6th place), and at some distance by Alan Pakula's *The Sterile Cuckoo* (15th place). Other successful films in the same year were Arthur Penn's hippie ballad *Alice's Restaurant*, Sam Peckinpah's *The Wild Bunch* and the depression drama *They Shoot Horses Don't They?* by Sydney Pollack. The same films dominated the nominations for the most important American film awards, and a New Hollywood film, *Midnight Cowboy*, won Oscars for best picture and best direction for the first time. The New Hollywood run of success continued the next year with Robert Altman's *M.A.S.H.*, Arthur Penn's *Little Big Man*, Mike Nichols' *Catch 22*, Michael Wadleigh's *Woodstock* and Bob Rafelson's *Five Easy Pieces*. In 1971, William Friedkin's *French Connection* was not only one of the year's greatest box-office successes, but won Oscars for best picture and best direction, as well as a number of other awards. Among the year's other most successful films were Stanley Kubrick's *Clockwork Orange*, *Carnal Knowledge* by Mike Nichols, *The Last Picture Show* by Peter Bogdanovich and Alan J. Pakula's *Klute*.

It was already clear by this time that the expectations placed in the youth market were not being fulfilled. Some of the films by the younger generation of directors were quite successful, but none of them even came close to repeating the success of *Easy Rider*. Also the market was rapidly saturated by the large number of youth films that came into the cinemas. There were also marketing errors, which meant that many interesting films that later acquired cult status, like Monte Hellman's *Two-Lane Blacktop* (1971) and Haskell Wexler's *Medium Cool* (1968) sank without trace. The young film-makers were not bothered about the audience's usual approach to looking at films either, so that their work was accessible to a mass audience only with difficulty. The best example of this is Dennis Hopper's second film, *The Last Movie* (1971), which was made under considerable difficulties, and has a plot whose thread gets lost amid a number of subjective and experimental elements.

But a much more important factor was that after 1968 the broad alternative culture of the sixties was starting to run out of steam, and the spirit of the «Swinging Sixties» was being replaced by more sober notes. The assassination of Martin Luther King in April 1968 and the days of street battles between demonstrators and police at the Democratic Party Congress in Chicago in August of the same year led to a radicalization of protest against the Vietnam War and to radical groups who were prepared to resort to violence like the Weatherman or Black Panther splitting off, with whom the majority of moderate protesters could not identify. The hippie movement reached its peak in the so-called «Summer of Love» of 1967, when they made a pilgrimage to San Francisco in their hundred thousands. «Dropping out» of society, which usually lasted only for a short time, became a fashionable phenomenon. Haight-Ashbury was populated by over 100,000 homeless teenagers. The hippie lifestyle fell even further into disrepute as a result of acts of violence, the increasing numbers of drug addicts and the fact that the scene was being undermined by organized crime. At the same time hippie culture started to be commercialized: records, posters, psychedelic clothing, love beads, joss sticks, jeans, waterbeds, cosmetics and hair accessories in the hippie style were mass produced and sold. The hippie movement divided up into those who were interested in mysticism, who moved to the country to try out alternative lifestyles, and those with political interests who got involved in the New Left movement. The protest generation had grown up and was looking at new, very much more concrete problems like environmental pollution, the re-definition of traditional institutions like marriage and family or protests against a corrupt state.

So the younger generation of directors drew their image from a movement that was in decline. And precisely because most of their films reflect this, they seem like a farewell to the hopes of the sixties and thus to the film-makers themselves. Scarcely any of the newcomers to whom every door in Hollywood had seemed to be open for time were able to establish themselves. Many directed only one or at best two films. For others, years passed before they had another opportunity to make a film: this applied to Stan Dragoti, Bill Norton, Paul Williams, Peter Fonda and Dennis Hopper. The same thing happened to the most promising talents of the

Hoppers zweiter Film *The Last Movie*, der nur unter Schwierigkeiten zustande kam und dessen Handlungsstrang sich in einer Vielzahl von subjektiven und experimentellen Elementen verliert.

Sehr viel wichtiger aber war, daß nach 1968 die breite Bewegung der Gegenkultur der sechziger Jahre Auflösungserscheinungen zeigte und das Lebensgefühl der »Swinging Sixties« von Ernüchterung überlagert wurde. Die Ermordung von Martin Luther King im April 1968 und die tagelangen Straßenschlachten zwischen Demonstranten und Polizei anlässlich des Parteitages der Demokraten im August gleichen Jahres in Chicago führten zu einer Radikalisierung des Protests gegen den Vietnamkrieg und zur Abspaltung radikaler, gewaltbereiter Gruppen, wie der Weatherman oder der Black Panther, mit denen sich die große Mehrheit der gemäßigten Protestler nicht mehr identifizieren konnte. Die Hippiebewegung erreichte ihren Höhepunkt im sogenannten »Summer of Love« des Jahres 1967, als Hunderttausende nach San Francisco pilgerten. Der zumeist nur zeitweise »Ausstieg« aus der Gesellschaft entwickelte sich zu einer Modeerscheinung. In Haight-Ashbury bevölkerten über 100 000 obdachlose Teenager den Stadtteil. Der Lebensstil der Hippies geriet durch Gewaltakte, die Zunahme von Drogenabhängigen und die Unterwanderung der Szene durch das organisierte Verbrechen immer mehr in Verfall. Gleichzeitig begann die Kommerzialisierung der Hippiekultur: Schallplatten, Poster, Kleidung in psychedelischen Farben, Liebesperlen, Räucherstäbchen, Blue Jeans, Wasserbetten, Kosmetik und Haar-Accessoires im Hippiestil wurden als Massenware produziert und verkauft. Die Hippiebewegung teilte sich in mystisch Interessierte, die auf das Land zogen, um alternative Lebensformen auszuprobieren, und politisch Interessierte, die sich in der New-Left-Bewegung engagierten. Die Protestgeneration war erwachsen geworden und beschäftigte sich mit neuen, viel konkreteren Problemen, wie der Umweltverschmutzung, der Neudefinition traditioneller Institutionen, wie Ehe und Familie, oder dem Protest gegen einen korruptierten Staat.

Somit bezogen die jungen Nachwuchsregisseure ihr Image aus einer Bewegung, die sich im Niedergang befand. Und gerade weil die meisten ihrer Filme dies reflektieren, wirken sie wie ein Abgesang auf die Hoffnungen der Sechziger und damit auf die Filmemacher selbst. Von den Newcomern, denen zuvor alle Türen Hollywoods offenstanden, konnte sich kaum einer etablieren. Viele führten nur bei einem oder bestenfalls zwei Filmen Regie. Bei anderen dauerte es Jahre, bis sie erneut Gelegenheit erhielten, einen Film zu machen, wie im Fall von Stan Dragoti, Bill Norton, Paul Williams, Peter Fonda und Dennis Hopper. Ebenso erging es den vielversprechendsten jungen Talenten jener Zeit, die sich in der BBS zusammengefounden hatten. Die Gesellschaft löste sich 1972 auf, und Bob Rafelson und Henry Jaglom konnten erst Mitte der siebziger Jahre ihren nächsten Film drehen, wobei der letztere sich von Hollywood entfernnte und zu einem bekannten Vertreter des amerikanischen Independent Film wurde. Jack Nicholson führte zwar 1975 und 1990 zwei weitere Male Regie, konzentrierte sich jedoch im übrigen auf seine Karriere als Schauspieler. Lediglich Peter Bogdanovich hatte keine Schwierigkeiten, weiter als Regisseur zu arbeiten, da sich seine Projekte zunehmend an traditionellen Erfolgsformeln ausrichteten.

Das neue Hollywood in den siebziger Jahren

Das Scheitern der Jugendwelle zwang die Manager an der Spitze der Filmkonzerne, ihre Geschäftsstrategie zu überdenken. Die Kassenhits der Jahre 1970 und 1971, *Love Story*, *Airport* und *The Fiddler on the Roof* (*Anatevka*) machten deutlich, daß das Massenpublikum große, konventionelle Unterhaltungsfilme sehen wollte. Daneben hatte der kommerzielle und künstlerische Erfolg einer Reihe von innovativen Filmen aber auch gezeigt, daß ein relativ großes, intellektuelles, von der Gegenkultur beeinflusstes Publikum vorhanden war, das nicht außer acht gelassen werden durfte. Folglich erschien es lohnend, auf ein gemischtes Programm aus aufwendigen, kommerziell orientierten Produktionen und kleineren, anspruchsvolleren Filmen zu setzen. Diese Geschäftsstrategie erwies sich als erfolgreich. Bereits 1972 zeichnete sich ein neuer Boom ab. Die wöchentlichen Zuschauerzahlen in den Kinos stiegen, waren allerdings nach wie vor weit entfernt von denen des goldenen Zeitalters. 1974 gelang es der Filmindustrie endlich, den alten Umsatzrekord aus dem Jahr 1946 zu übertreffen. Bereits 1975 konnten alle acht großen Filmgesellschaften wieder Dividenden an ihre Aktionäre zahlen. Bis Ende der siebziger Jahre erreichten sie ein Wachstum von rund 140%. Eine weitere Entwicklung, die zur Überwindung der Krise beitrug, war die Erholung des Geschäfts mit dem Fernsehen. Die Preise für die Lizenzvergabe von Kinofilmen erreichten 1972 wieder dasselbe Niveau wie vor der Krise

day who had come together in BBS. The company wound itself up in 1972, and Bob Rafelson and Henry Jaglom did not make their next films until the mid seventies. Jaglom in fact left Hollywood and became a well-known exponent of the American independent film. Jack Nicholson did direct twice more in 1975 and 1990, but concentrated otherwise on his acting career. Only Peter Bogdanovich had no difficulty in continuing to work as a director, as his projects increasingly turned to traditional success formulae.

New Hollywood in the seventies

The failure of the youth wave forced the managers at the top of the film groups to rethink their commercial strategies. The box-office hits of 1970 and 1971, *Love Story*, *Airport* and *Fiddler on the Roof* showed that the mass audience wanted to see big, conventionally popular films. As well as this, the commercial and artistic success of a number of innovative films had also made it clear that there was a relatively large, intellectual audience influenced by the alternative culture that could not be ignored. Consequently it seemed worthwhile to go for a mixed programme made up of elaborate, commercially oriented productions and smaller, more demanding films. This commercial strategy proved successful. A new boom started as early as 1972. Weekly audience figures in the cinemas rose, but were still a long way from those achieved in the golden age. In 1974 the film industry finally managed to beat the old turnover record dating from 1946. All the eight major film companies were able to pay a dividends to their shareholders again by 1975. By the late seventies they had reached a growth rate of about 140%. Another development that helped them to weather the crisis was the recovery of television deals. Prices for cinema film licences reached the same level they had been at before the crisis in 1972, and increased many times until the late seventies, creating an additional financial potential for new productions.

This development created favourable conditions for those film-makers who were interested in realizing their personal projects and experimenting with new ideas. They were now able to establish themselves in the mainstream. All the directors who had been successful in the first wave of New Hollywood remained in business throughout all the ups and downs of the seventies. Robert Altman, Sidney Lumet, John Cassavetes, Alan J. Pakula, Sydney Pollack, Sam Peckinpah, Woody Allen, Paul Mazursky and George Roy Hill all experienced career peaks in the seventies and became the most important New Hollywood figures. Others like Hal Ashby, Michael Ritchie, James Bridges, Robert Benton, Philip Kaufman and Jerry Schatzberg acquired enough respect in the first New Hollywood wave to be able to work regularly, and with the exception of Schatzberg, who concentrated on small films with artistic ambitions, they all made a big breakthrough later. As well as this there were a number of other directors who contributed remarkable films to Hollywood's artistic renaissance like the choreographer and Broadway director Bob Fosse, Martin Ritt, Roman Polanski, the Czech director Milos Forman, the Briton John Boorman and also Alan Rudolph, who made his directorial debut in 1977 after years as an assistant director with Robert Altman. Together they are the »auteur film-makers« of mainstream American cinema to a greater or lesser extent, who found conditions in the sixties that made it possible for them to develop their own style and their own subject-matter. A large number of films owe their existence to their creativity. They are not only among the most interesting that Hollywood ever produced, all classics to a large extent, but frequently made a lot of money as well.

The successes of this older generation of film-makers prepared the way for the so-called whiz kids, who largely came from the film colleges, like Francis Coppola, Martin Scorsese, George Lucas, Brian de Palma, Paul Schrader, Terrence Malick and John Milius. Unlike the directors of the fifties, who learned their trade in the theatre or in television, they discovered how to make film from film itself, and had a grip on the whole bandwidth of technique. They also studied film history, the creative possibilities and stylistic directions taken by film, and had a solid theoretical background that was influenced by auteur theory and the Nouvelle Vague in the sixties, which in its turn suggested going back to the qualities of the classical American directors. Although they, like the older film-makers, were mainly influenced by the ideas of the alternative culture, and had an approach that was critical of society and the media, they were above all film freaks, whose main interest lay in exploring the possibilities of the medium to the full and revolutionizing them. This links them with other film-makers of their generation who did not come from the film colleges but started in television, like Steven Spielberg and William

und stiegen bis Ende der siebziger Jahre um ein vielfaches an, so daß für Neuproduktionen ein zusätzliches finanzielles Potential entstand.

Diese Entwicklung schuf günstige Bedingungen für diejenigen Filmemacher, die daran interessiert waren, ihre persönlichen Projekte zu verwirklichen und mit neuen Ideen zu experimentieren. Sie konnten sich nun innerhalb des Mainstreams etablieren. Alle, die in der ersten Welle von New Hollywood Erfolge verzeichnen konnten, blieben mit allen Höhen und Tiefen die siebziger Jahre hindurch im Geschäft. Robert Altman, Sidney Lumet, John Cassavetes, Alan J. Pakula, Sydney Pollack, Sam Peckinpah, Woody Allen, Paul Mazursky, Mel Brooks und George Roy Hill erlebten in den siebziger Jahren einen Höhepunkt ihrer Karriere und wurden zu den wichtigsten Trägern des neuen Hollywood. Andere, wie Hal Ashby, Michael Ritchie, James Bridges, Robert Benton, Philip Kaufman und Jerry Schatzberg, erwarben sich in der ersten Welle von New Hollywood genügend Ansehen, um regelmäßig arbeiten zu können, und mit Ausnahme von Schatzberg, der sich auf kleinere, künstlerisch anspruchsvolle Filme konzentrierte, schafften alle später den großen Durchbruch. Daneben gab es eine Reihe anderer Regisseure, die mit bemerkenswerten Filmen zur künstlerischen Erneuerung Hollywoods beitrugen, wie der Choreograph und Broadway-Regisseur Bob Fosse, Martin Ritt, Roman Polanski, der tschechische Regisseur Milos Forman, der Brite John Boorman, sowie Alan Rudolph, der nach Jahren als Regieassistent bei Robert Altman 1977 sein Regiedebüt gab. Sie alle bilden in mehr oder weniger starkem Maße die »Autorenfilmer« des amerikanischen Mainstream-Kinos, welche in den siebziger Jahren Bedingungen vorfanden, die es ihnen ermöglichten, ihren eigenen Stil und ihre eigene Thematik zu entwickeln. Ihrer Kreativität entsprang eine große Zahl von Filmen, welche nicht nur zu den interessantesten gehören, die Hollywood je hervorgebracht hat, und welche zum großen Teil längst Klassiker sind, sondern welche häufig auch viel Geld eingespielt haben.

Die Erfolge dieser älteren Generation von Filmemachern bereiteten das Feld für die sogenannten Whiz-Kids, die überwiegend von den Filmhochschulen kamen, wie Francis Coppola, Martin Scorsese, George Lucas, Brian de Palma, Paul Schrader, Terrence Malick und John Milius. Im Gegensatz zu den Regisseuren der fünfziger Jahre, die sich das Handwerk am Theater oder beim Fernsehen aneigneten, lernten sie Filmemachen am Film selbst und beherrschten die gesamte Bandbreite der Technik. Daneben studierten sie Filmgeschichte, die gestalterischen Möglichkeiten und Stilrichtungen des Films und hatten einen soliden theoretischen Hintergrund, der in den sechziger Jahren unter dem Einfluß der Autorentheorie und der Nouvelle Vague stand, die wiederum auf die Qualitäten der klassischen amerikanischen Regisseure verwies. Obwohl sie wie die älteren Filmemacher zum größten Teil von den Ideen der Gegenkultur beeinflusst waren und einen gesellschafts- und medienkritischen Ansatz hatten, waren sie vor allem Filmfreaks, deren vorrangiges Interesse darin bestand, die Möglichkeiten des Mediums auszuloten und zu revolutionieren. Das verbindet sie mit anderen Filmemachern ihrer Generation, die zwar nicht den Filmhochschulen entstammen, sondern beim Fernsehen begannen, wie Steven Spielberg und William Friedkin, zunächst als Filmwissenschaftler und Filmkritiker arbeiteten, wie Peter Bogdanovich, oder Werbe- und Dokumentarfilme drehten, wie Michael Cimino, aber ebenso von den technischen Möglichkeiten des Mediums fasziniert waren.

Ihr Aufstieg ging nicht ohne Umwege vor sich. In den sechziger Jahren galt ein Abschluß an der Filmhochschule wenig. Um Arbeit in der Filmindustrie zu bekommen, brauchte man eine Mitgliedskarte der Gewerkschaft und Beziehungen, denn Hollywood bestand nach wie vor aus Cliques. Außerdem ging die Zahl der Eigenproduktionen der Studios stark zurück, und sie boten nicht mehr den Trainingsgrund für Filmemacher wie früher. Wie schon die Gruppe, aus der *Easy Rider* hervorging, fanden auch mehrere dieser Regisseure in ihren Anfängen ein Experimentierfeld bei Roger Corman, der sich durch das Talent auszeichnete, junge Filmemacher zu entdecken und zu fördern, wobei seine Motive nicht ganz uneigennützig waren, denn die jungen Filmemacher brannten derart darauf, Regie zu führen, daß sie fast umsonst arbeiteten. Corman verhalf Francis Coppola mit *Dementia 13* (1963), Peter Bogdanovich mit *Targets* (1968, *Bewegliche Ziele*), Martin Scorsese mit *Boxcar Bertha* (1972, *Boxcar Bertha – Die Faust des Rebellen*) und John Milius mit *Dillinger* (1973) zu ersten Regieaufträgen. Zudem übernahm er den Vertrieb von Brian de Palmas *Sisters* (1973, *Die Schwestern des Bösen*).

Daneben versuchten die Absolventen der Filmhochschulen im Filmgeschäft Fuß zu fassen, indem sie zunächst in anderen Funktionen arbeiteten. Einige etablierten sich anfangs als Drehbuchautoren, darunter Francis Coppola, Paul Schrader, John Milius, Michael Cimino und Terrence Malick. Die daraus entstandenen Verbindungen nutzten sie, um ihre ersten Filme drehen zu können. Martin Scorsese und Brian de Palma erwarben sich zuerst mit kleinen, unabhängigen



Friedkin, who first worked as film scholars and critics like Peter Bogdanovich, who made commercials and documentaries like Michael Cimino, but were equally fascinated by the technical possibilities of the medium.

Their rise was not without its detours. In the sixties, a film school qualification did not mean very much. To get work in the film industry you needed an Equity card and connections, as Hollywood was entirely run by cliques, as ever. Also the number of in-house productions declined considerably, and they no longer provided a training ground for film-makers as they used to. Like the group from which *Easy Rider* emerged, several of these directors also found an experimental field in their early days with Roger Corman, who had a talent for discovering and promoting young film-makers, though his motives were not entirely selfless, as the young directors were so keen to make films that they worked for almost nothing. Corman helped Francis Coppola, with *Dementia 13* (1963), Peter Bogdanovich, with *Targets* (1967), Martin Scorsese, with *Boxcar Bertha* (1972) and John Milius, with *Dillinger* (1973), to get their first directorial commissions, and also undertook to distribute Brian de Palma's *Sisters* (1973).

The film school graduates also tried to get a foothold in the film business by working in other capacities at first. Some established themselves as screenplay writers, including Francis Coppola, Paul Schrader, John Milius, Michael Cimino and Terrence Malick, and used the connections that emerged to make their first films. Martin Scorsese and Brian de Palma first established themselves with small, independently produced films before their first directing commissions. George Lucas met Coppola in 1969 as a student at film school. Coppola later funded his first film projects. The only one who made it without a great deal of trouble was Steven Spielberg. His grades were too bad to get into film school, so he started to make shorts that caused a stir and got him a seven year contract as a television director with MCA/Universal. His first big success was the television film *Duel* (1971), and he was able to go on to make his first cinema film *The Sugarland Express* in 1974. But for most of these film-makers the big breakthrough did not come until the mid to late seventies.

The film that drew attention to the »whiz kid« generation was Coppola's *The Godfather* (1972). This became the first New Hollywood blockbuster and is still one of the 100 greatest box-office hits of the American cinema. In contrast with the new film-makers' predominant preference for small, personal films, this is a large epic work lasting for almost three hours, aiming deliberately at commercial success. This gave rise to a trend that was to become a typical feature of seventies Hollywood: the attempt to combine artistic ambition and entertainment in large-scale productions, and reach a mass audience in this way. This concept regularly worked out in subsequent years. Fried-

finanzierten Filmen einen gewissen Bekanntheitsgrad, ehe sie ihre ersten Regieangebote bekamen. George Lucas traf Coppola 1969 als Student an der Filmhochschule. Später förderte Coppola seine ersten Filmprojekte. Der einzige, der sich relativ mühelos durchsetzte, war Steven Spielberg. Da seine Noten zu schlecht waren, um an der Filmhochschule angenommen zu werden, begann er Kurzfilme zu drehen, die Aufsehen erregten und ihm 1968 einen Siebenjahresvertrag als Fernsehregisseur bei MCA/Universal einbrachten. Seinen ersten großen Erfolg konnte er mit dem Fernsehfilm *Duell* (1971) verbuchen, woraufhin er 1974 mit *The Sugarland Express* seinen ersten Kinofilm drehen konnte. Für die meisten dieser Filmemacher kam der große Durchbruch jedoch erst Mitte bis Ende der siebziger Jahre.

Der Film, der die Aufmerksamkeit auf die »Wunderkinder-Generation« lenkte, war Coppolas *The Godfather* (1972, *Der Pate*), welcher zum ersten Blockbuster des neuen Hollywood wurde und nach wie vor zu den 100 größten Kassenhits des amerikanischen Kinos zählt. Im Gegensatz zu der damals unter den neuen Filmemachern vorherrschenden Vorliebe für kleine, persönliche Filme, handelte es sich hier um ein großes episches Werk von fast drei Stunden Länge, das bewußt auf kommerziellen Erfolg angelegt war. Damit begann ein Trend, der zu einer typischen Erscheinung des Hollywood-Films der siebziger Jahre wurde: der Versuch, in Großproduktionen künstlerischen Anspruch und Unterhaltung zu verbinden und damit ein Massenpublikum zu erreichen. In den folgenden Jahren sollte sich dieses Konzept immer wieder bewähren. Friedkin, der bereits in *The French Connection* (1971) gezeigt hatte, daß er eine Handlung, in der über lange Passagen kaum etwas passiert, in einen Spannungsreißer verwandeln kann, lieferte 1973 mit *The Exorcist* (*Der Exorzist*) einen weiteren Blockbuster des neuen Hollywood. 1974 belegte *The Godfather: Part II* (*Der Pate – Teil II*) einen der vorderen Plätze auf der Liste der kommerziell erfolgreichsten Filme. Der Trend setzte sich 1975 mit *Jaws* (*Der weiße Hai*) von Steven Spielberg fort, der in den folgenden Jahren einen Kassenthit nach dem anderen produzierte, während George Lucas mit *Star Wars* (1977, *Krieg der Sterne*) den erfolgreichsten Film aller Zeiten herausbrachte, dessen Einnahmen erst 1997 von *Titanic* übertroffen wurden.

Die enormen Gewinne aus dieser relativ geringen Zahl von Blockbustern führten dazu, daß die Wunderkinder-Generation als die Retter von Hollywood gefeiert wurden. Allerdings kam es auch vor, daß die Rechnung nicht aufging: Coppolas *Apocalypse Now* (1979) schaffte es gerade eben, die Kosten einzuspielen, obwohl er bei Kritikern und Publikum ein großer Erfolg war. Spielbergs *Kriegspersiflage 1941* (1979) lief zwar recht gut, wuchs sich aber dennoch zu einem kommerziellen Desaster aus, da das Einspielergebnis weit unter den Kosten lag. Scorseses Versuch, mit dem Musical *New York, New York* (1977) in die Sphäre der Blockbuster einzudringen, scheiterte ebenso an den Kinokassen wie Coppolas Vorstoß in das Genre mit *One From The Heart* (1982, *Einer mit Herz*). Als die größte kommerzielle Katastrophe des neuen Hollywood gilt jedoch Michael Ciminos *Heaven's Gate* (1980, *Heaven's Gate – Das Tor zum Himmel*), der United Artists in eine tiefe Krise stürzte und zum Aufkauf der Gesellschaft durch MGM führte.

Die meisten dieser jüngeren Generation der »movie brats«, wie sie auch genannt wurden, beteiligten sich zwar an der Jagd nach dem Blockbuster, empfanden aber gleichzeitig die damit verbundenen künstlerischen Konzessionen als unbefriedigend und unternahmen immer wieder Versuche, in kleineren, weniger kommerziell orientierten Filmen ihre persönlichen Themen und künstlerischen Vorstellungen zu verwirklichen. Andere, wie Paul Schrader und Alan Rudolph, ließen sich dagegen nie auf konventionelle, am Massengeschmack orientierte Stoffe ein und beschränkten sich dafür auf kleinere und mittlere Budgets, wobei Rudolph, der zwar dem Alter nach zur Generation der »movie brats« gehört, von seiner Konzeption her aber eher Robert Altman nahesteht und wie dieser im Laufe seiner Karriere eine schwierige Gratwanderung zwischen künstlerischem Anspruch und kommerziellem Erfolg vollzogen hat.

Die Vielzahl der kleineren persönlichen Filme, die nur möglich waren, weil es auch ein Publikum dafür gab, sind ein entscheidendes Merkmal des amerikanischen Kinos der siebziger Jahre. Dies führte zu einer nie dagewesenen Bandbreite an Themen und stilistischer Vielfalt, die wichtige Impulse für eine Erneuerung des Mainstream-Kinos gaben. Gleichzeitig bewirkten sie die Diversifizierung des Produkts, nach welchem die Filmindustrie verlangte.

Im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz

So unterschiedlich der Hintergrund und die thematischen Vorlieben dieser Filmemacher sein mögen, verbindet sie doch eines: die Auffassung, daß der Film ein Medium des persönlichen künstlerischen Ausdrucks ist. Darin kommt ein neues Selbstverständnis zum Ausdruck, das



kin had already shown in *The French Connection* (1971) that he was able to turn a plot in which hardly anything happens for long periods into nail-biting experience, and in 1973 he delivered another New Hollywood blockbuster in the form of *The Exorcist*. In 1974 *The Godfather II* occupied one of the highest places in the list of the most successful commercial films. The trend continued in 1975 with Steven Spielberg's *Jaws*. He came up with one box-office hit after another in subsequent years, and George Lucas produced the most successful film of all time with *Star Wars* in 1977. Its takings were not exceeded until *Titanic* in 1997.

The enormous profits made by this relatively small number of blockbusters meant that the whiz-kid generation were celebrated as the saviours of Hollywood. Though again, things did not always work out.: Coppola's *Apocalypse Now* (1979) only just managed to break even, even though it was a major success critically and at the box office. Spielberg's war satire *1941* (1979) went quite well but turned out to be a commercial disaster as the box-office takings came in well under the costs. Scorseses attempt with *New York, New York* (1977) to break into the sphere of the blockbuster was just as much a failure at the box office as Coppola's move into the genre with *One From The Heart* (1982). But the greatest New Hollywood disaster was Michael Cimino's *Heaven's Gate*, which plunged United Artists into a major crisis and led to the purchase of the company by MGM.

Most of this younger generation of »movie brats«, as they were also known, were involved in the quest for the blockbuster, but at the same time found the associated artistic concessions unsatisfactory and constantly made attempts to address their own personal themes and realize their artistic ideas in smaller, less commercially oriented films. Others, like Paul Schrader and Alan Rudolph, never allowed themselves to be drawn into working on conventional material aimed at mass tastes, restricting themselves instead to small and medium-sized budgets. Rudolph, who belonged to the »movie brat« generation by virtue of his age but was closer to Robert Altman in terms of ideas, walked a fine line in the course of his career between artistic ambition and commercial success.

The large number of small personal films that could only be made because there was an audience for them are a key feature of seventies American cinema. This led to an unprecedentedly wide range of themes and stylistic diversity that gave an important boost to the renaissance of mainstream cinema. At the same time they led to diversification of the product that the film industry was asking for.

entscheidend von dem des klassischen Hollywood abweicht. Traditionell kam dem Regisseur innerhalb des Studiosystems die Funktion des technischen Leiters zu. Er wurde als Handwerker betrachtet, der die vorgegebenen Szenen nach bewährtem Muster abfilmte und in der Regel kaum Kontrolle über den Schnitt und damit das endgültige Aussehen des Films hatte, die dem Produzenten und den Studiobossen oblag.

Die Aufwertung des Regisseurs begann in den fünfziger Jahren in Europa mit den Filmen der italienischen Neorealisten, wie Ingmar Bergman und Akira Kurosawa, dessen *Rashomon* auf dem Filmfestival von Venedig im Jahre 1951 für Furore sorgte. 1954 veröffentlichte François Truffaut einen Essay über die »politique des auteurs«, in welchem er sich dafür aussprach, daß der Film als eine eigenständige Kunstgattung angesehen werden müsse, in der dem Regisseur die Rolle des kreativen Subjekts zukäme. In der Folge entstand die französische Nouvelle Vague, die mit jedem ihrer Filme das Kino neu zu erfinden schien. Anfang der sechziger Jahre führte Andrew Sarris die theoretischen Ansätze der Nouvelle Vague als »auteur theory« in den USA ein. Ihr Einfluß machte das Filmemachen dort erstmals zum Objekt seriöser Kritik und prägte die Vorstellungen einer ganzen Generation junger Nachwuchsregisseure.

Die Studios reagierten darauf, indem sie Produktionen von Filmemachern, wie Arthur Penn und Mike Nichols, unterstützten, die an kleineren und anspruchsvolleren Filmen interessiert waren, weil diese ein ständiges, wenn auch beschränktes Publikum fanden und Ansehen bei den Kritikern genossen. Als sich die ersten großen Erfolge dieser und anderer Regisseure des neuen Hollywood einstellten, wurde die Autorentheorie plötzlich zum Mainstream. Das Credo lautete, daß ein Film von der Vision eines Individuums geprägt sein müsse, was jedoch nicht bedeutete, daß die Regisseure nun freie Hand hatten. Die Vertreter der Studios mischten sich nach wie vor in die künstlerische Gestaltung ein. Insbesondere sahen diejenigen Filmemacher, denen es vor allem auf die Inhalte ankam, ihre künstlerische Freiheit durch das Hollywood-System, das für sie der Inbegriff des Establishments war, ernsthaft gefährdet, und waren bestrebt, sich so weit wie möglich aus seinem Dunstkreis zu entfernen. Um ihre Position zu verbessern, versuchten einige Regisseure, sich finanziell unabhängig zu machen. Coppola gründete 1969 seine eigene Produktionsgesellschaft Zoetrope mit Sitz in San Francisco, die sich allerdings hauptsächlich mit Geldern von Warner finanzierte. Schon nach einem Jahr hörte die Gesellschaft kurzzeitig auf zu funktionieren, weil Warner mit keinem der vorgelegten Projekte einverstanden war und die Rückzahlung der Vorschüsse verlangte. Nicht zuletzt aus diesem Grunde akzeptierte Coppola das Angebot, die Regie von *The Godfather* zu übernehmen. Mit den Gewinnen reaktivierte er die Gesellschaft und finanzierte unter anderem George Lucas' *American Graffiti* (1973). Sein Hang zu Mammutprojekten jedoch ließ ihn wiederholt alles auf eine Karte setzen, so daß es ihm nie gelang, sich aus der Abhängigkeit der Großen zu befreien. Coppola, Bogdanovich und Friedkin bildeten 1972 außerdem kurzzeitig in einem Gemeinschaftsunternehmen mit der Paramount die Director's Company, mit dem Ziel, ihre kreative Autonomie durch die Aufteilung der Gewinne aus den Filmen aller drei zu sichern. Die Gesellschaft war jedoch nicht richtig arbeitsfähig, weil die drei Regisseure meist mit anderen Projekten beschäftigt waren. Robert Altman gründete 1970 seine Produktionsgesellschaft Lion's Gate, mit der er einige seiner eigenwilligsten Arbeiten, wie *Brewster McCLOUD* (1970, *Nur fliegen ist schöner*), *Three Women* (1977, *Drei Frauen*) und *Quintet* (1979), produzierte. Für Paul Mazursky stellten seine Gewinne aus *Bob & Carol & Ted & Alice* (1969) eine Möglichkeit dar, sich eine relative finanzielle Unabhängigkeit zu bewahren und selbst über seine Projekte entscheiden zu können. John Cassavetes, dem seine Unabhängigkeit aus Prinzip wichtig war, finanzierte seine Filme teilweise aus seinen Einnahmen als Schauspieler und gründete dafür die Faces Distributing Corporation, mit der er *A Woman under the Influence* (1974, *Eine Frau unter Einfluß*), *The Killing of a Chinese Bookie* (1976, *Die Ermordung eines chinesischen Buchmachers*) und *Opening Night* (1977) ohne Studioeteiligung produzierte.

In der Directors Guild of America (DGA), die 80 % der Filmemacher repräsentierte, bildete sich ab 1966 eine Front heraus, die für das Recht des Regisseurs auf den Director's Cut, das heißt die volle künstlerische Kontrolle über das Endprodukt, kämpfte. Ein Kuriosum, das aus diesem Streit hervorging, ist das Recht des Regisseurs, seinen Namen zurückzuziehen und durch das Pseudonym Alan Smithee ersetzen zu lassen, wenn er vom Schnitt des Films ausgeschlossen wird und sich vom Endergebnis distanzieren will. Die ersten, die davon Gebrauch machten, waren 1967 Don Siegel und Robert Totten für den Film *Dead of a Gunfighter* (*Frank Patch – deine Stunden sind gezählt*). Nach jahrelangen Verhandlungen kam es im Dezember 1973 schließlich zum Abkommen über das kreative Mitspracherecht zwischen der DGA und dem Verband der Produzenten, der Association of Motion Picture and Television Producers

In the field of tension between art and commerce

However diverse the background and thematic preferences of these film-makers may be, they have one thing in common: they see film as a medium for personal artistic expression. This expresses a new self-perception that deviates considerably from classical Hollywood. Traditionally the director was the technical manager within the studio system. He was seen as a craftsman who filmed the prescribed scenes according to a tried-and-tested pattern and usually had next to no control over editing and thus the way the film finally looked, which was the territory of the producers and studio bosses.

The status of the director started to be enhanced in Europe in the fifties with films by the Italian neo-Realists, Ingmar Bergman and Akira Kurosawa, whose *Rashomon* caused a furore at the 1951 Venice Film Festival. In 1954, François Truffaut published an essay on the »politique des auteurs«, in which he stated that film must be seen as an artistic genre in its own right, with the director in the role of the creative subject. This led to the French Nouvelle Vague, who seemed to reinvent the cinema with each of their films. In the early sixties, Andrew Sarris introduced the theoretical ideas of the »Nouvelle Vague« to the USA as »auteur theory«. This influence made film-making there the object of serious criticism for the first time, and the ideas of a whole new generation of young directors were shaped by it.

The studios reacted to this by supporting the work of directors like Arthur Penn and Mike Nichols, who were interested in smaller, more ambitious films because these reached a constant, if limited audience and met with critical approval. When these and other New Hollywood directors registered their first major successes, the auteur theory suddenly became mainstream. The belief was that a film had to be shaped by the vision of an individual, but this did not mean that directors now had a free hand. The studio people continued to interfere in artistic matters. Film-makers who were particularly concerned about content felt that their artistic freedom was seriously under threat from the Hollywood system, which they saw as the epitome of the establishment, and tried to distance themselves from its influence as much as possible. To improve their position, some directors tried to make themselves financially independent. Coppola founded his own production company Zoetrope, based in San Francisco, in 1969, though it was largely financed by Warner money. The company ceased to function after just one year, because Warner did not agree with any of the proposed projects and insisted that their advances be returned. Not least for this reason, Coppola accepted the offer to take over direction of *The Godfather*. He reactivated the company with the profits, and financed films including George Lucas's *American Graffiti* (1973). But his taste for mammoth projects led him to put all his money repeatedly on one horse, so that he never successfully escaped being dependent on the major studios. As well as this, Coppola, Bogdanovich and Friedkin formed the Directors' Company, as a joint venture with Paramount, for a short time in 1972. Its aim was to secure creative autonomy for the three of them by sharing the profits from their films. But the company was not really viable because the three directors had more than enough to do with projects elsewhere. Robert Altman founded his Lion's Gate production company in 1970, using it to produce some of his most quirky works like *Brewster McCLOUD* (1970), *Three Women* (1977) and *Quintet* (1979). Paul Mazursky's profits from *Bob & Carol & Ted & Alice* (1969) gave him a fair amount of financial independence and freedom to make decisions about his own projects. John Cassavetes, for whom independence was important on principle, financed his films partly from his earnings as an actor, founding the Faces Distributing Corporation, with which he produced *A Woman Under the Influence* (1974), *The Killing of a Chinese Bookie* (1976) and *Opening Night* (1977) without studio participation.

A movement formed within the Directors Guild of America (DGA), which represented 80% of film-makers, in 1966. This fought for the director's right to make the director's cut, i.e. full artistic control over the end product. One curiosity that emerged from this dispute is the director's right to withdraw his name and have it replaced by the pseudonym Alan Smithee if he is excluded from the editing process and wants to distance himself from the end product. The first to make use of this were Don Siegel and Robert Totten for the film *Death of a Gunfighter* in 1967. After years of negotiation an agreement about the right to a share in creative decisions was finally reached in December 1973 between DGA and the Association of Motion Picture and Television Producers (AMPTP). This fundamentally entitled the director to participation in all creative questions and those relating to content and obliged the producer to determine in advance who would decide about the end product. From then on contractual clauses about artistic copyright made an anachronism of the commissioned director and the »director's cut« became

(AMPTP), das dem Regisseur eine grundsätzliche Mitbestimmung bei allen inhaltlichen und gestalterischen Fragen einräumt und die Produzenten verpflichtet, im voraus festzulegen, wer über das Endprodukt entscheidet. Von da an machten Klauseln über künstlerisches Urheberrecht in Verträgen aus dem Auftragsregisseur einen Anachronismus, und der «Director's Cut» wurde die Regel. Lob und Tadel für einen Film richteten sich zunehmend auf den Regisseur. Anders als früher, als ein Film sich vor allem durch die Namen der Schauspieler verkaufen ließ, war es nun der gute Name des Regisseurs, der eine Finanzierung erwirkte, der die Stars für ein Projekt gewann und einen Film vermarkten konnte. Auf diese Art erfand Hollywood seine eigene Version der Autoretheorie in Form eines neuen Mythos, den des Regisseurs als Superstar.

Obwohl jedoch verkündet wurde, daß das Medium nun definitiv den Regisseuren gehöre, schlug sich dies keinesfalls auf deren Einkommen und künstlerische Unabhängigkeit nieder, denn sie sahen sich nach wie vor den Gesetzen des Marktes unterworfen. Die Kosten für die Produktion von Filmen stiegen in den siebziger Jahren derart an, daß die Filmemacher zwangsläufig darauf angewiesen waren, mit einer der großen Gesellschaften zusammenzuarbeiten, um eine Finanzierung für ihre Filme zu erhalten. Außerdem änderten sich die Marketingstrategien und erhielten einen zunehmenden Stellenwert für den Erfolg eines Films. In den Jahren 1972 bis 1974 verdoppelten sich die Ausgaben für Fernsehwerbung von rund 32 Mill. auf 60 Mill. Dollar. Werbeabteilungen oder Publicity-Agenturen wurden beauftragt, bereits während der Dreharbeiten alles zu tun, um den Film ins Gespräch zu bringen und ihm ein Image zu verleihen. Interviews mit den Stars und dem Regisseur, Fernsehauftritte in Talk-Shows, Artikel in Zeitungen und Zeitschriften dienten dazu, die Diskussion über einen Film anzufachen, ganz gleich, ob im positiven oder im negativen Sinne, wie die Kontroversen um *The Last Tango in Paris* (1972, *Der letzte Tango von Paris*) von Bernardo Bertolucci zeigten, die den Film zu einem Kassenshit machten. Es wurden Marktforschungsabteilungen eingerichtet, die das Publikumsverhalten untersuchten und in Voraufführungen die Reaktion der Zuschauer testeten. Man nahm die Tradition der dreißiger Jahre wieder auf, die Premieren zu sozialen Ereignissen zu stilisieren, und schließlich wurde der Film in großem Stil mit 500 bis 1000 Kopien und begleitet von einer massiven Anzeigenkampagne auf den Markt gebracht. Bezeichnend ist, daß zwar die Zahl der Kinos abnahm, es aber immer mehr Erstaufführungskinos gab, die sich bis in die Vorstädte hinein ausbreiteten.

Daneben gewann die Vermarktung von Filmen über Nebenprodukte, wie Spielzeug, Schallplatten, Bücher, Videospiele, Poster, T-Shirts usw., zunehmende Bedeutung. Diese Vermarktungsstrategien wurden in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre zu einer gängigen Praxis bei großen, auf ein Massenpublikum abzielenden Produktionen. Der erste Film, der mehr Gewinne aus Nebenprodukten schöpfte als aus verkauften Kinokarten, war schließlich 1977 *Star Wars*. Diese Entwicklung bewirkte, daß die Filmemacher, selbst wenn sie dazu in der Lage waren, ihren Film mit unabhängigen Mitteln zu finanzieren, auf das Vertriebsnetz der Studios angewiesen waren, denn nur diese konnten eine angemessene Werbekampagne und eine landesweite und internationale Verbreitung in Erstaufführungskinos sichern, die allein die Chance boten, die Kosten zu amortisieren. Das bedeutete, daß die Regisseure sich zwangsläufig mit den großen Filmgesellschaften arrangieren mußten. Und diese ließen Experimente nur in dem Maße zu, wie sie ihre Gewinnaussichten nicht beeinträchtigt sahen.

Die geltende Regel lautete: Die künstlerische Freiheit eines Regisseurs mißt sich am Erfolg seines letzten Films. Die Erfahrung zeigte, daß die Einmischung der Finanziers um so größer war, je mehr Kapital auf dem Spiel stand, und gerade bei teuren Filmen Zugeständnisse an den Massengeschmack gemacht werden mußten, während diejenigen Regisseure, die aufwendige Produktionen vermieden und auf den Einsatz kostspieliger Stars verzichteten, mit kleineren Arbeiten einen relativen Erfolg erzielen und, wie Robert Altman, Paul Mazursky, Woody Allen oder John Cassavetes, am unabhängigsten arbeiten konnten. So basieren die kommerziell erfolgreichsten Produkte des neuen Hollywood oftmals auf einer modernisierten Fassung klassischer Erfolgsformeln, während die kleineren Filme origineller, innovativer und letztlich interessanter sind. Doch in jedem Fall mußten die Filmemacher den schwierigen Balanceakt zwischen kommerziellem Erfolg und künstlerischer Originalität vollziehen, der ein Hauptmerkmal des neuen Hollywoods der siebziger Jahre ist.

the norm. Praise and blame for a film were increasingly attached to the director. And so unlike earlier days, when a film was sold largely on the names of the actors, it was now the good name of the director that attracted finance, won stars over to a project and could sell a film. In this way Hollywood invented its own version of the auteur theory in the form of a new myth: the director as superstar.

But although it had been proclaimed that the medium now definitely belonged to the director, this in fact had no effect at all on their income or their artistic independence, as they were subject to market forces. Film production costs rose so much in the seventies that film-makers had to work with one of the big companies to be able to finance their films. As well as this, marketing strategies changed and were increasingly important for the success of a film. From 1972 to 1974 spending on television advertising doubled from about 32 million to 60 million dollars. Advertising departments or publicity agencies were commissioned to do everything they could to get a film talked about and to create an image for it while it was still being shot. Interviews with the stars and the director, television appearances on talk-shows, articles in newspapers and magazines were introduced to stimulate discussion about a film. It did not matter whether this was positive or negative, as shown by the controversy surrounding Bernardo Bertolucci's *Last Tango in Paris* (1972), which made the film a box-office hit. Market research departments were set up to examine audience behaviour and test spectator response in preliminary screenings. The thirties tradition of making premières into social events was revived, and finally the film was launched in style, with 500 to 1000 copies available and accompanied by a massive advertising campaign. It is significant that the number of cinemas went down, but there were more and more première cinemas, extending right out into the suburbs.

As well as this, merchandise like toys, records, books, video games, posters, T-shirts etc. became increasingly important in film marketing. These marketing strategies became common practice in the second half of the seventies for large productions aimed at a mass audience. The first film to make more profit from merchandise than sold cinema tickets was *Star Wars* in 1977. This development meant that the film-makers, even if they were in a position to finance their own films independently, had to depend on the studios' distribution networks, as only they could guarantee a suitable advertising campaign and nation-wide and international distribution in première cinemas that offered the only chance of paying off costs. This meant that directors had to come to terms with the big film companies. And the latter would only permit experiments to the extent that they did not see them as a threat to their profit prospects.

The effective rule was: a director's artistic freedom is measured against the success of his last film. Experience showed that the financiers interfered more the more capital was at stake. Very expensive films in particular had to make concessions to popular taste, while directors who were prepared to go without elaborate productions and expensive stars, and had relatively great success with small works, like Robert Altman, Paul Mazursky, Woody Allen or John Cassavetes, could work the most independently. Thus New Hollywood's commercially most successful products are often based on an updated version of classic success formulae, while the smaller-scale films are more original, more innovative and ultimately more interesting. But in any case directors have to walk a successful line between commercial success and the artistic originality, a feat that is one of the hallmarks of New Hollywood in the seventies.



Erneuerungsstrategien

Die USA in den siebziger Jahren – Desintegration und Rebellion

Inhaltlich waren die Filme des New Hollywood entscheidend von den Ideen der Gegenkultur geprägt, die Ende der sechziger Jahre die Grenzen der Subkultur überschritten, um in den Mainstream einzugehen, den sie das kommende Jahrzehnt hindurch bestimmten. Darin vermischten sich das politische Engagement der Protestbewegung mit der Auflehnung gegen herkömmliche gesellschaftliche Strukturen, Lebensformen und Wertvorstellungen. Die Bürgerrechtsbewegung hatte die rassistische Ungleichheit und die soziale Benachteiligung von Minderheiten ins öffentliche Bewusstsein gerückt und erschütterte den Glauben an die Chancengleichheit, die angeblich jedem die Möglichkeit bietet, mit Fleiß, Beharrlichkeit und Durchsetzungsvermögen sein Glück zu machen. Angesichts der Zwänge der anonymen Massengesellschaft und der damit verbundenen Einschränkung der persönlichen Freiheit erschien der Mythos von Amerika als dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten, das dem Individuum die freie Entfaltung seiner Persönlichkeit garantiert, zunehmend unglaubwürdig. Der Vietnamkrieg, dessen Ziele der Öffentlichkeit immer uneinsichtiger waren, warf die Frage nach der Berechtigung der amerikanischen Einmischung in externe Konflikte auf, und das Bekanntwerden von Massakern, wie in My Lai, zog die moralische Überlegenheit der amerikanischen Armee ernsthaft in Zweifel. Die Erfahrung des gewaltsamen Vorgehens der Ordnungskräfte gegen friedliche Protestaktionen und die damit verbundene Beschneidung der Grundrechte des Individuums ließ den Staat repressiv erscheinen. Der Watergate-Skandal, der die amerikanische Öffentlichkeit seit 1972 bewegte und 1974 den Rücktritt von Präsident Nixon erzwang, erschütterte ebenfalls die Glaubwürdigkeit und moralische Integrität der politischen Führer, die bis dahin als die Verkörperung der amerikanischen Ideale und Werte betrachtet wurden. Hinzu kam das Trauma der Niederlage in Vietnam, wo ein kleines, mit archaischen Mitteln kämpfendes Land die Weltmacht USA trotz seiner haushohen waffentechnischen Überlegenheit niedergeworfen hatte. Im Gegensatz zum Zweiten Weltkrieg, aus dem die Veteranen als siegreiche Helden zurückgekehrt waren, erinnerten die Heimkehrer aus dem Vietnamkrieg, von denen viele schwere körperliche und psychologische Schäden davongetragen hatten, an die tiefen Wunden, die dieser Krieg im amerikanischen Selbstbewusstsein zurückgelassen hatte. Diese Entwicklung rief in der linken Protestbewegung ein tiefes Misstrauen gegenüber dem sogenannten Establishment, dem Machtgeflecht von Wirtschaft, Politik und Wissenschaft, hervor und bestärkte die Auffassung, daß der amerikanische Traum ein Opfer des Machtstrebens und der Profitgier skrupelloser Geschäftemacher und Politiker geworden sei. Die Undurchschaubarkeit der modernen Welt

Renewal strategies

The USA in the seventies – disintegration and rebellion

In terms of content, a major influence on New Hollywood cinema were the ideas of the alternative culture that had cut across the boundaries of the subculture in the sixties. These then passed into mainstream culture, which they were to define throughout the coming decade. Here the political commitment of the protest movement was mixed with resistance to traditional social structures, life-styles and values. The civil rights movement had shifted racial inequality and social neglect of minorities into the public consciousness and shook the belief in equality of opportunity that allegedly offers everyone the opportunity to engineer his or her own happiness through hard work, persistence and the ability to assert themselves. Given the constraints of the anonymous mass society and the associated restrictions on personal freedom, the myth of America as the land of unlimited opportunities that guaranteed each individual the freedom to develop his or her own personality seemed increasingly incredible. The Vietnam War, whose aims became ever more opaque to the public, raised the question of America's right to involve itself in external conflicts, and the revelation of massacres like the one in My Lai cast serious doubt on the moral superiority of the American army. Experience of violence by the forces of law and order against peaceful protest campaigns and the associated infringement of basic human rights made the state seem repressive. The Watergate scandal, which occupied the American public from 1972 and forced Richard Nixon to resign in 1974, undermined the credibility and moral integrity of the political leadership once and for all; hitherto they had been seen as the embodiment of American ideals and values. On top of this came the trauma of defeat in Vietnam, where a small country fighting with archaic resources had beaten down a world power in the shape of the United States, despite its total superiority in terms of arms technology. In contrast with the Second World War, from which the veterans returned as victorious heroes, men returning from the Vietnam War, many of whom had sustained severe physical and psychological damage, were reminders of the deep wounds that this war had left in the American psyche. This development fuelled a profound mistrust by the left-wing protest movement of the so-called establishment, the power structure made up of economics, politics and science, and reinforced the view that the American dream was a victim of the desire for power and greed for profit of unscrupulous speculators and politicians. The baffling nature of the modern world and apparently omnipresent corruption added fuel to the fear that technological progress could be abused and expressed itself in criticism of civilization and pessimism about the future. The alternative culture turned its criticism against the idealized image of the «American Way of Life», which was shaped by middle-class life-styles in the small towns and suburbs. Under the influence of the women's movement the patriarchal structures of the sacred American institutions and their basic pillars, family and religion, were laid bare and puritanical moral concepts unmasked as repressive and insincere. Against this were set the claims of alternative, more open life-styles and liberal sexual morality, as defined by the hippie culture's ideas of «self-realization» and «free love». In the course of the sexual revolution the view of the role of the sexes changed. This led among other things to the emergence of the gay rights movement, which started with the so-called Stonewall Riots on 27 July 1969. The apparent demolition of traditional social structures and values led to a general lack of direction in the conservative camp as well as in the left-wing alternative culture, and to the search for a new national and personal identity.

The disintegration of American society inevitably affected the conventions of the classical Hollywood film, which reproduced conservative values and the traditional myths of mass culture in an idealized form, reduced to ritual within the genres. This led to a series of genre formulae that were repeated in a number of variations and soon became a myth themselves. Given the social changes of the sixties and seventies, these seemed increasingly incredible, as the gulf between legend and reality had become all too apparent. As a consequence of this, New Hollywood's renewal strategies were directed mainly at the traditional genres. A growing critical awareness of the genre formulae had already started to show in the transitional period from classical Hollywood to New Hollywood. The classical genres, stories and heroes continued to exist, but these conventions were increasingly treated ironically, and parodied or caricatured. In the sixties and seventies a large number of films parodied the genre clichés, including many that can be labelled as New Hollywood: in *The Scalphunters* (1968) Sidney Pollack turned the Western convention upside down by giving a rough and ready trapper an extraordinarily



und die scheinbar allgegenwärtige Korruption schürte die Furcht vor dem Mißbrauch des technischen Fortschritts und äußerte sich in Zivilisationskritik und Zukunftspessimismus. Die Gegenkultur weitete ihre Kritik auf das idealisierte Bild des »American Way of Life« aus, das vom Lebensstil der Middle-Class in den Vor- und Kleinstädten geprägt war. Unter dem Einfluß der Frauenbewegung wurden die patriarchalischen Strukturen der geheiligten amerikanischen Institutionen und deren Grundpfeiler, Familie und Religion, offengelegt und die puritanischen Moralbegriffe als repressiv und verlogen entlarvt. Dem setzte man den Anspruch auf alternative, offener Lebensformen und einer liberalen Sexualmoral entgegen, die von der Vorstellung der »Selbstverwirklichung« und der »freien Liebe« der Hippiekultur geprägt war. Im Zuge der sexuellen Revolution veränderte sich die Auffassung über die Rolle der Geschlechter, was unter anderem zur Entstehung der Homosexuellenbewegung beitrug, die ihren Ausgangspunkt im sogenannten Stonewall-Aufstand vom 27. Juli 1969 hat. Die offensichtliche Auflösung der herkömmlichen gesellschaftlichen Strukturen und Wertvorstellungen führte nicht nur in der linken Gegenkultur, sondern auch im konservativen Lager zu einer allgemeinen Orientierungslosigkeit und der Suche nach einer neuen nationalen und persönlichen Identität.



Der Prozeß der Desintegration der amerikanischen Gesellschaft berührte zwangsläufig auch die Konventionen des klassischen Hollywood-Films, der die konservativen Wertvorstellungen und traditionellen Mythen der Massenkultur in idealisierter Form reproduzierte und in den Genres ritualisierte. Daraus entstanden eine Reihe von Genreformen, die in verschiedenen Variationen wiederholt und selbst zu einem Mythos wurden. Angesichts der sozialen Veränderungen der sechziger und siebziger Jahre erschienen diese zunehmend ungläubhaft, da die Klutt zwischen Legende und Wirklichkeit zu offensichtlich geworden war. Infolgedessen richteten sich die Erneuerungsstrategien von New Hollywood hauptsächlich auf die traditionellen Genres. Bereits in der Übergangsperiode des klassischen Hollywood zu New Hollywood zeigte sich ein wachsendes kritisches Bewußtsein gegenüber den Genreformeln. Die klassischen Genres, Geschichten und Helden bestanden weiter, doch diese Konventionen wurden zunehmend ironisch, parodistisch und als Karikatur betrachtet. In den sechziger und siebziger Jahren gab es eine große Zahl von Filmen, welche die Genreklišchees parodierten, darunter viele, die New Hollywood zugerechnet werden können: In *The Scalphunters* (1967, *Mit eisernen Fäusten*) stellte Sidney Pollack die Westernkonventionen auf den Kopf, indem er einem raubbeinigen Trapper einen außerordentlich kultivierten ehemaligen schwarzen Sklaven an die Seite stellte. Die Helden in George Roy Hills Western *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969, *Zwei Banditen*) agieren innerhalb der bekannten Verhaltensmuster des Genres, sind sich der Mythen jedoch bewußt und beziehen so gleichzeitig eine Position der ironischen Distanz. Sam Peckinpah drehte *The Ballad of Cable Hogue* (1970, *Abgerechnet wird zum Schluß*), eine für ihn ungewöhnlich hellere Fabel über die Pioniere des Westens. Robert Altmans parodiert in *The Long Goodbye* (1973, *Der Tod kennt keine Wiederkehr*) die Detektivfilme der schwarzen Serie. *Prime Cut* (1971, *Die Professionsals*) von Michael Ritchie ist eine Satire auf die Macho-Mythen des Gangsterfilms mit Lee Marvin als Gangster im Kampf gegen einen durchgeknallten Schurken, der nicht nur seine Feinde durch den Fleischwolf dreht und zu Würstchen verarbeitet, sondern auch einen schwunghaften Mädchenhandel betreibt. Woody Allen karikiert in *Take the Money and Run* (1969, *Woody, der Unglücksrabe*) die Konventionen der Gangsterfilme, indem er in einem Pseudo-Dokumentarfilm den Werdegang des vollkommen unbedarften Gangsters Virgil Stockwell, gespielt von ihm selbst als schmächtiger, schüchtern und übernevöser Brillenträger, Revue passieren läßt. In seinem Science-Fiction-Film *Sleeper* (1973, *Der Schläfer*) erzählt er in Form einer Slapstick-Komödie die Geschichte eines Mannes, der 1973 versehentlich eingefroren, nach 200 Jahren wieder aufgetaut wird und sich in einer veränderten Welt zurechtfinden muß, während *Love and Death* (1975, *Die letzte Nacht des Boris Gruschenko*) die Kostümfilm à la Doktor Schiwago parodiert. Mel Brooks spezialisierte sich in den siebziger Jahren auf Genreparodien. In seinen Filmen *Blazing Saddles* (1973, *Is' was Sheriff?*), *Young Frankenstein* (1974, *Frankenstein Junior*), *Silent Movie* (1976) und *High Anxiety* (1977, *Mel Brooks Höhenkoller*) benutzt er die klassischen Standard-Typen, Szenarien und Handlungsformeln und führt sie ad absurdum, indem er die Klischees überzieht, so daß sie als solche sichtbar werden und nur noch komisch wirken.



Außerdem zeigte sich bis Mitte der siebziger Jahre eine ausgeprägte Tendenz zur kritischen Revision der Genreformeln durch die bewußte Konfrontation der Filmmythen mit der Realität, um sie als Mythen zu entlarven und in Frage zu stellen. Daneben bestand vor allem unter den sogenannten Whiz-Kids aber auch ein starkes Interesse an der Modernisierung und Weiterentwicklung der klassischen Genres, indem man sich bewußt auf deren Konventionen stützte,



cultivated former black slave as a companion. The heroes in George Roy Hill's Western *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969) act within the genre's familiar behaviour patterns, but they are aware of the myths, and so they occupy a position of ironic distance at the same time. Sam Peckinpah made *The Ballad of Cable Hogue* (1970), a fable about the pioneers of the West that was unusually light-hearted for him. In *The Long Goodbye* (1973), Robert Altman parodied black series detective films. *Prime Cut* (1971) by Michael Ritchie is a satire on the macho myth of the gangster film, with Lee Marvin as a gangster fighting against an out-and-out villain who not only puts his enemies through the mincing machine and makes them into sausages but is also a thriving white slave trader. In *Take the Money and Run* (1969), Woody Allen caricatures the conventions of gangster films by making a pseudo-documentary reviewing the career of the completely untalented gangster Virgil Stockwell, whom he plays himself as weedy, shy, excessively nervous, and bespectacled. Then in his science fiction film *Sleeper* (1973) he uses slapstick comedy to tell the story of a man who is accidentally frozen in 1973, then thawed out after 200 years, when he has to make his way in a changed world, while *Love and Death* (1975) parodies costume dramas à la *Dr. Zhivago*. Mel Brooks specialized in genre parodies in the seventies. His films *Blazing Saddles* (1973), *Young Frankenstein* (1974), *Silent Movie* (1976) and *High Anxiety* (1977) use standard types, scenarios and action formulae and reduce them to absurdity by stretching the clichés so that they are revealed as such, and seem merely amusing.

As well as this, a marked tendency emerged up to the mid seventies to revise the genre formulae critically by deliberately confronting the film myths with reality, in order to reveal them as myths, and question them. But the so-called whiz kids in particular were extremely interested in modernizing the classical genres and developing them further by deliberately using their conventions as a support but linking this with new content, subject matter and techniques. This also included upgrading genres or sub-genres like horror films, Science Fiction films, music films, youth comedies or biker films of the AIP that up to then had largely appeared in the form of low-budget productions. Determined to reach a younger audience, the film-makers took up their basic formulae and polished them to establish them in the mainstream cinema. They also varied and mixed features of different genres, going so far as to create sub-genres and new genres whose conventions they largely established themselves. But the key renewal feature was that in many cases the film-makers found the classical formulae unsuitable for reflecting their views, and so turned to other traditions like the underground film or the European art film.





diese jedoch mit neuen Inhalten, Motiven und Techniken verband. Dazu zählte auch die Aufwertung von Genres oder Subgenres, die wie der Horrorfilm, der Science-Fiction-Film, der Musikfilm, die Jugendkomödie oder die Motorradfilme der AIP bis dahin weitgehend in Form von unabhängigen Low-Budget-Produktionen verbreitet waren. Im Bestreben, ein jugendliches Publikum zu erreichen, griffen die Filmemacher deren Grundformen auf und polierten sie, um sie im Mainstream-Kino zu etablieren. Außerdem variierten und mischten sie die Merkmale verschiedener Genres bis hin zur Schaffung von Subgenres und neuen Genres, deren Konventionen sie entscheidend prägten. Der wesentlichste Faktor der Erneuerung war jedoch, daß die Filmemacher in vielen Fällen die klassischen Formeln als ungeeignet empfanden, ihre Sicht der Dinge wiederzugeben, und sich auf andere Traditionen wie die des Undergroundfilms oder des europäischen Kunstfilms besannen.

Der Western – Abgesang auf den Mythos der offenen Grenzen

Die kritische Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Selbstverständnis führte Ende der sechziger Jahre zu einer Renaissance des Western. Der Grundkonflikt der klassischen Western beruht auf dem Widerspruch von sozialer Ordnung / Zivilisation versus Anarchie / Wildnis, personifiziert durch den mutigen und rechtschaffenen Pionier, der im Kampf gegen die Unbilden der Natur und mordlustige Indianer eine Ranch errichtet, eine Familie gründet und die Zivilisation in die Wildnis trägt. Der typische Westernheld ist ein guter Ritter, ein Mann der Tat mit einem scheinbar naturgegebenen Gerechtigkeitsgefühl jenseits des Gesetzes, der den Schwachen beisteht und ihnen bei der Durchsetzung der zivilisatorischen Werte hilft. Er ist aber auch ein Einzelgänger, mehr mit der Natur verwachsen als mit der menschlichen Gemeinschaft, der nach Beendigung seiner Mission mit unbekanntem Ziel weiterzieht.

Dem versuchten die neuen Western, ein realistisches Bild entgegenzusetzen. In dieser revidierten Vision der Besiedlung des Westens zieht die weiße Zivilisation in Gestalt von Glücksrittern und geschäftstüchtigen Prostituierten, marodierenden Abenteurern und Banditen, skrupellosen Geschäftsleuten aus dem Osten und anonymen Gesellschaften in den Wilden Westen ein. Der damit verbundene gesellschaftliche Fortschritt erscheint äußerst fragwürdig, denn im Gegensatz zu den klassischen Western, kommen mit ihnen nicht die Werte der zivilisierten Gesellschaft, sondern Profitstreben, Gewalt, Korruption, Machtgier und eine verlogene Doppelmoral. In Robert Altmans *McCabe and Mrs. Miller* (1971) bringen findige Kleinunternehmer mit der Errichtung eines Bordells, eines Spielsalons und eines Badehauses erste Ansätze zivilisier-



The Western – a farewell to the myth of open borders

Critical examination of American self-perception led to a renaissance of the Western in the late sixties. The basic conflict within the classical Western is based on the contradiction between social order/civilization versus anarchy/wilderness, personified by the courageous and upright pioneer who sets up a ranch while fighting the rigours of nature and the bloodthirsty Indians, then starts a family and brings civilization to the wilderness. The typical Western hero is a good horseman, a man of action with an apparently nature-endowed sense of justice beyond the law that sustains the weak and helps them to establish civilized values. But he is also a loner, more in tune with nature than human society. When his mission is complete, he will move on, with no particular destination in mind.

The new Westerns tried to confront this with a realistic image. In this revised version of the settlement of the West, white civilization moves into the Wild West in the guise of fortune-hunters and prostitutes with a good business sense, looting adventurers and bandits, unscrupulous businessmen from the East and anonymous commercial enterprises. The social progress associated with this seems extremely questionable, as unlike the classical Western it does not involve the values of civilized society but profiteering, violence, corruption, craving for power and insincere double standards. In Robert Altman's *McCabe and Mrs Miller* (1971) ingenious small businessmen bring civilized values to a primitive mining village by setting up a brothel, an eating house and a bath-house. Their success whets the appetite of the owners of the powerful mining company, which has McCabe killed by hired hitmen, without either the law and the villagers raising a finger to prevent it. In *The Wild Bunch* (1969) by Sam Peckinpah the railroad company hires a gang of cowardly, unkempt bounty hunters who behave worse than the bandits they are intended to render harmless. The ranchers in Peckinpah's *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973), Arthur Penn's *The Missouri Breaks* (1976), Alan J. Pakula's *Comes a Horseman* (1978) and Michael Cimino's *Heaven's Gate* (1980) are coolly calculating businessmen who run their property like a modern business, though they are not averse to taking the law into their own hands and committing murder to further their interests. They are backed by respectable citizens, the state and financial sharks from the East. Unlike the classical Western where violence serves law and order and is thus seen as justifiable, here it is an instrument of advancing capitalism that is turned against the community, signifying a lapse into barbarism.

The myth of the cavalry as the heroic saviours of civilization did not survive in the new Western either. They appear either as a dilettante, inexperienced unit who move around awkwardly on strange terrain, as in *The Wild Bunch* and Sydney Pollack's *Jeremiah Johnson* (1972), or as

ten Lebens in ein primitives Bergarbeiterdorf. Ihr Erfolg weckt den Appetit der Besitzer der mächtigen Bergbaugesellschaft, die McCabe von gedungenen Killern töten läßt, ohne daß das Gesetz und die Dorfbewohner einen Finger rühren, sie daran zu hindern. In *The Wild Bunch* (1969) von Sam Peckinpah heuert die Eisenbahngesellschaft eine Horde von feigen, verwahrlosten Kopfgeldjägern an, die sich schlimmer gebärden als die Banditen, die sie unschädlich machen sollen. Die Rancher in Peckinpahs *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973), Arthur Penns *The Missouri Breaks* (1976, *Duell am Missouri*), Alan J. Pakulas *Comes a Horseman* (1978, *Eine Farm in Montana*) und Michael Ciminos *Heaven's Gate* (1980, *Heaven's Gate – Das Tor zum Himmel*) sind scharf kalkulierende Geschäftsmänner, die ihren Besitz wie ein modernes Unternehmen verwalten, allerdings nicht vor Selbstjustiz und Mord zurückschrecken, um ihre Interessen durchzusetzen. Rückendeckung erhalten sie von den ehrbaren Bürgern, dem Staat und den Finanzhaisen aus dem Osten. Anders als im klassischen Western, wo die Gewalt im Dienste von Recht und Ordnung steht und damit eine Legitimation erhält, ist sie hier ein Instrument des vordringenden Kapitalismus, das sich gegen die Gemeinschaft richtet, und bedeutet einen Rückfall in die Barbarei.

Auch der Mythos der Kavallerie als heldenhafte Retterin der Zivilisation hatte in den neuen Western keinen Bestand. Sie tritt entweder als dilettantische, unerfahrene Truppe auf, die sich ungeschickt auf fremdem Terrain bewegt, wie in *The Wild Bunch* und Sydney Pollacks *Jeremiah Johnson* (1972), oder als eine grausame Bande von Mördern an wehrlosen Indianern. *Little Big Man* (1970) von Arthur Penn schildert die Schlacht am Little Big Horn, bei der die weißen Truppen unter der Führung von General Custer eine vernichtende Niederlage erlitten, aus der Sicht des 121jährigen Trappers Jack Crabb. Seine Version der Ereignisse entlarvt Custer als einen geltungssüchtigen, selbstherrlichen, eiteln Dummkopf und die angeblichen Siege seiner Truppen als Überfälle auf friedliche Indianerlager, bei denen sie alles niederbrennen und wehrlose Frauen und Kinder ermorden. In diesen Western kommt die gängige Sichtweise der Zeit zum Ausdruck, die die indianische Lebensweise im Gegensatz zur Wettbewerbsgesellschaft der Weißen als eine ganzheitliche, moralischere Lebensform begreift und in Umkehrung der klassischen Formel die Indianer als die Opfer eines Ausrüstungsfeldzugs zeigt. In der Darstellung der weißen Zivilisation als kolonialistisch, barbarisch, heuchlerisch und lebensverachtend sind die Parallelen zu Vietnam offensichtlich.

Die Kirche, eine weitere Säule des amerikanischen Selbstverständnisses, wird als moralische Instanz ebenfalls in Frage gestellt. In dem Film *McCabe and Mrs. Miller* besteht die Kirchengemeinde hauptsächlich aus Raufbolden und Freudenmädchen. Der Prediger Pendrake aus *Little Big Man* erweist sich als sexuell verkleimter, auf sein leibliches Wohl bedachter Spießhaken, der seinem Schützling Jack die vermeintlichen christlichen Tugenden mit der Peitsche einzublauen versucht und ihn so für immer davon kurlert. In *The Ballad of Cable Hogue* tritt ein dubioser Prediger in Erscheinung, der seine wirren religiösen Theorien vor allem dazu benutzt, einsame Frauen zu verführen, während in *The Wild Bunch* die Kirche in Gestalt eines salbendernden Pastors präsent ist, der vor einer Gemeinde aus bornierten Spießhaken gegen den Sit-tenverfall wettet. In all diesen Filmen zeigt die Institution Kirche eine verlogene Doppelmoral, die sie hinter rigiden puritanischen Moralvorstellungen verbirgt. Zur Durchsetzung moralischer Werte erweist sie sich als ungeeignet.

Darüber hinaus setzen sich die Western zunehmend mit dem Konflikt zwischen dem ursprünglichen Leben der Pionierzeit und dem Vordringen der Zivilisation auseinander, das zwangsläufig die Freiheit des Individualisten beschränkt und seinen Lebensstil gefährdet. Während die klassischen Western in der Regel in den goldenen Tagen des Wilden Westens in der zweiten Hälfte der 19. Jahrhunderts spielen, als noch alle Möglichkeiten offen schienen, beschäftigt sich das Genre nun immer häufiger mit dem Ende dieser Ära um die Jahrhundertwende. Viele Western der Zeit wirken wie ein Abgesang auf den Wilden Westen und den Mythos der offenen Grenzen. Die Helden von *Butch Cassidy and the Sundance Kid* sind sympathische Outlaws, die angesichts des Vordringens des technischen Fortschritts und des Gesetzes aus dem amerikanischen Westen nach Bolivien flüchten, um ihr Banditenleben fortsetzen zu können. Der Untergang des traditionellen Lebensstils des Westens und die Bemühungen seiner Helden, ihn wider alle Vernunft aufrechtzuerhalten, ist eines der beständigen Themen Sam Peckinpahs, für das er am Ende von *The Ballad of Cable Hogue* ein Symbol setzt, wenn der Held vergeblich versucht, ein führerlos dahinrollendes Auto mit bloßen Händen zu stoppen, und dabei umkommt. Peckinpahs Westernhelden stehen vor dem Dilemma, ihr Freiheitsideal einem zweifelhaften gesellschaftlichen Fortschritt zu opfern oder von ihm vernichtet zu werden. Diese beiden Haltungen werden in *Pat Garrett and Billy the Kid* miteinander konfrontiert. Während Billy



a brutal gang murdering defenceless Indians. *Little Big Man* (1970) by Arthur Penn presents the battle of Little Big Horn, in which the white troops under General Custer suffered a humiliating defeat, seen through the eyes of a 121-year-old trapper called Jack Crabb. His version of events reveals Custer as a vain, autocratic idiot with a craving for recognition, and the alleged victories by his troops as ambushes on peaceful Indian camps, in which Custer's men burn everything down and murder defenceless women and children. This Western expresses the view that was current at the time, which sees the Indian way of life, in contrast with the competitive white society, as an integrated, more moral life-style. It reverses the classical formula, showing the Indians as victims of an extermination campaign. Representing white civilization as colonialist, barbaric, hypocritical and contemptuous of life in this way establishes obvious parallels with the Vietnam War.

The Church, another pillar of the America's conception of itself, is also questioned as a moral authority. In *McCabe and Mrs. Miller* the church congregation consists mainly of ruffians and women of easy virtue. Preacher Pendrake in *Little Big Man* turns out to be a sexually repressed petit bourgeois obsessed with creature comforts who tries to lash the supposed Christian virtues into his protégé Jack with a whip and so turn him of from them for ever. In *The Ballad of Cable Hogue* a dubious preacher appears who uses his muddled religious theories mainly to seduce lonely women, while in *The Wild Bunch* the Church is present in the form of a pretentiously waffling pastor who denounces the decline of morality to a congregation of bigoted petits bourgeois. The Church as an institution demonstrates insincere double moral standards in all these films, hiding behind rigidly puritanical ideas of morality and showing itself as totally unsuited to establishing moral values.

Westerns also address the conflict between the primitive life of the pioneering days and the progress of civilization, inevitably restricting the freedom of the individualist and threatening his life-style. Classical Westerns are usually set in the golden age of the Wild West in the second half of the nineteenth century, when all the options seemed to be open. The genre now deals more frequently with the end of this era around the turn of the century. Many Westerns of this period seem like a farewell to the Wild West and the myth of open borders. The heroes of *Butch Cassidy and the Sundance Kid* are likeable outlaws who run away from the American West to Bolivia because of advances in technology and the law, so that they can continue their existence as bandits there. The decline of the traditional Wild West lifestyle and its heroes' efforts to maintain it against all reason is one of Sam Peckinpah's recurring themes. He places a symbol of this at the end of *The Ballad of Cable Hogue* when the hero tries in vain to stop a runaway driverless car with his bare hands, losing his life in the process. Peckinpah's Western

the Kid beschließt, sein Dasein als Gesetzloser fortzusetzen, obwohl er weiß, daß er dies mit dem Leben bezahlen wird, erkauf sich Pat Garret Respektabilität und Wohlstand, indem er auf die Seite des Gesetzes wechselt und verachtet sich insgeheim dafür. Im Mittelpunkt von *The Wild Bunch* steht eine wüste Bande von Gesetzlosen, die angesichts des Vordringens einer neuen Zeit, in der Anstand, Fairneß und Kameradschaftsgeist ein Anachronismus sind, den Moralkodex des Westens längst hinter sich gelassen haben. Nach dem Raub einer Ladung Gewehre fliehen sie nach Mexiko, um die Gewehre an den Chef marodierender Armeeeinheiten zu verkaufen, obwohl sie wissen, daß dieser sie gegen rebellierende Bauern einsetzen wird, mit denen sie sympathisieren. Als der mexikanische Bandenchef einen von ihnen foltert und tötet, beschließen sie sich auf die alten Werte des Westens und beschließen spontan eine selbstmörderische Racheaktion, bei der es ihnen zwar gelingt, den größten Teil ihrer Widersacher zu töten, sie aber selber allesamt umkommen. Wie bei den Antihelden der fünfziger Jahre liegt hier gerade im Scheitern der Helden ihr moralischer Sieg über eine Welt, die als korrupt und verdorben empfunden wird.

Die Auseinandersetzung mit der Gültigkeit des Moralkodexes des Westens bildet auch ein zentrales Element des Subgenres der Rodeofilme, deren Helden versuchen, die traditionellen Werte in die heutige Zeit zu retten. In Sam Peckinpahs *Junior Bonner* (1972) schlägt der Titelheld eine gesicherte Stellung aus und entscheidet sich bewußt für das unsichere und unstete Leben als Rodeoreiter, obwohl er am Beispiel seines Vater sieht, daß er dabei ständig am Rande des finanziellen Ruins steht, seine Gesundheit zugrunde richtet, auf eine feste Bindung und ein Familienleben verzichten muß und ihm im Alter ein Leben in Armut und Abhängigkeit bevorsteht. *The Electric Horseman* (1979) von Sydney Pollack handelt von einem bekannten Rodeoreiter, der angewidert von der Kommerzialisierung der alten Ideale des Westens durch Westernshows, Medien und Werbung ein teures Rennpferd stiehlt, um ihm die Freiheit zu schenken, und damit einen Akt der Selbstbefreiung vollzieht. Eine ähnlich kritische Haltung gegenüber den von den Medien geprägten Westernklischees vermittelt James Bridges' *Urban Cowboy* (1979), eine Liebesgeschichte vor dem Hintergrund des Milieus texanischer Ölarbeiter, die ihre Freizeit in einem riesigen Country & Western-Saloon verbringen. Der junge Held richtet sein Verhalten am verfälschten Bild des Cowboys als Idealbild des »echten« Mannes aus und erregt damit die Bewunderung eines ebenso unreifen Mädchens. Die beiden verlieben sich und heiraten, müssen jedoch feststellen, daß das falsche Männlichkeitsideal untauglich zur Bewältigung des Alltags ist.

Eine allgemeine Tendenz des Western der Zeit ist die Demontage der Westernromantik. Neben dem neuen Realismus bei der Darstellung des Westens äußerte sich dies unter anderem in der graphischen Darstellung von Gewalttaten, für die Peckinpah berühmt war. Er inszenierte das Finale von *The Wild Bunch* als eine Art Todesballett, bei dem er den Zuschauer minutenlang mit Bildern unbeschönigter Gewalt bombardiert, deren Plastizität durch Zeitlupensequenzen noch zusätzlich gesteigert wird. Der Showdown wird zu einem Amoklauf, den er ähnlich auch in anderen Filmen in Szene setzt. Daneben stellt er das klassische Ritual der Revolverduelle und des fairen Kampfes unter Männern in Frage, wenn in *The Wild Bunch* der Chef der Bande kaltblütig einen verwundeten Kumpanen erschießt, um sich auf der Flucht nicht mit ihm zu belasten, oder Pat Garrett den arglosen Billy the Kid durch einen Schuß in den Rücken tötet. In *Jeremiah Johnson*, einer Ballade über einen ehemaligen Soldaten, der zur Zeit der Indianerkämpfe in die Wildnis zieht, um dort als Trapper zu leben, konzentriert Sydney Pollack den Blick auf die anfängliche Unbeholfenheit des Helden sowie auf die Entbehrungen und Härten, die das Überleben in den Wäldern fordert. Dem stellt er die Legende entgegen. Ein hartes, nüchternes Bild des Lebens im Westen, das nichts mit dem glorifizierenden Mythen des klassischen Western gemeinsam hat, zeichnet auch Robert Benton in seiner ersten Regiearbeit *Bad Company* (1972, *In schlechter Gesellschaft*), der Geschichte eines jungen Mannes aus gutbürgerlichem Hause, der während des amerikanischen Bürgerkriegs vor der Zwangsrekrutierung flieht und sich einer Bande von Jugendlichen anschließt, die sich durch das Kriegsgebiet schlagen und schließlich in einer Welt jenseits jeder Zivilisation ankommen. Daneben bemühen sich eine Reihe von Filmen um eine Entromantisierung der Legende der klassischen Gesetzlosen des Westens. Ein früher Vorläufer ist Arthur Penns erster Kinofilm *The Left-Handed Gun* (1958, *Billy the Kid*), eine Variation der legendären Gestalt von Billy the Kid, in der Billy als ein unverstandener, rebellischer Jugendlicher porträtiert wird, den eine repressive, inhumane Gesellschaft zerstört, während Stan Dragoti in *Dirty Little Billy* (1972, *Dreckiger kleiner Billy*) die Legende von Billy the Kid mit der sozialen Realität konfrontiert. *The Great Northfield Minnesota Raid* (1972, *Der große Minnesota-Überfall*) von Philip Kaufman beschäftigt sich auf realistische



heroes are faced with the dilemma of sacrificing their ideal of freedom to dubious social progress, or being destroyed by it. He confronts these two attitudes in *Pat Garret and Billy the Kid*. Billy the Kid decides to continue his lawless existence, even though he knows that he will pay for this with his life, but Pat Garret buys himself respectability and prosperity by switching to the side of the law, while despising himself for this inwardly. At the centre of *The Wild Bunch* is a wild gang of outlaws who have long since left the moral code of the West behind in the face of the advance of a new age in which decency, fairness and a spirit of camaraderie are anachronistic. After stealing a consignment of guns they flee to Mexico to sell them to the boss of some looting army units even though they know they will be turned against rebellious peasants with whom they sympathize. When the boss of the Mexican gang tortures and kills one of their number they think back to the old Western values and decide spontaneously on a suicidal act of revenge in which they do succeed in killing some of their opponents, but all lose their own lives. As in the case of the fifties anti-heroes, it is precisely the heroes' failure that signals their moral victory over a world that is seen to be corrupt and spoiled, and thus a confirmation of the old ideals.

Examining the validity of the Western moral code also forms a central element in the subgenre of the rodeo film, whose heroes attempt to save traditional values and bring them over to the present day. In Sam Peckinpah's *Junior Bonner* (1972) the eponymous hero rejects a secure job and deliberately opts for an insecure and uncertain life as a rodeo rider, even though his father's example shows him that he will constantly be on the brink of financial ruin. He will ruin his health and will have to forego roots and family life, with a dependent and impoverished life to face in old age. *The Electric Horseman* (1979) by Sydney Pollack deals with a famous rodeo rider who is repelled by the commercialization of the old Western ideals by Western shows, the media and advertising. He steals a valuable racehorse to set it free, and by so doing performs an act of self-liberation. James Bridges's *Urban Cowboy* (1979) conveys a similarly critical attitude to Western clichés as purveyed by the media. This is a love story set in the milieu of Texan oil-workers who spend their leisure time in a gigantic Country & Western saloon. The young hero models his behaviour on the false image of the cowboy as the ideal of the »real« man, thus attracting the admiration of an equally immature girl. The two fall in love and marry, but have to acknowledge that this false idea of masculinity is not compatible with handling everyday life.

A general tendency of the Westerns of this period is that they dismantle the romanticism of the genre. Alongside the new realism in presenting the West this is expressed in the graphically violent scenes that Peckinpah was famous for. He staged the finale of *The Wild Bunch* as a kind of ballet of death in which the bombarded the spectator with images of relentless violence for minutes on end, their sculptural quality further enhanced by slow motion sequences. This showdown is the kind of crazed rampage that he used in other films as well. He also questions the classic ritual of revolver duels and fair fights among men when in *The Wild Bunch* a gangland boss shoots a wounded buddy in cold blood so that he will not be hampered by him in the getaway, or when Pat Garrett kills the unsuspecting Billy the Kid with a shot in the back. In *Jeremiah Johnson*, a ballad about a former soldier who goes out into the wilderness at the time of the Indian conflict to live as a trapper there, Sydney Pollack focuses on the hero's initial awkwardness, and on the privations and rigour of survival in the woods, and confronts these with the legend. Robert Benton also paints a hard, sober picture of life in the West that has nothing in common with the glorifying myths of the classic Western in his directorial debut *Bad Company* (1972), the story of a young man from a good middle-class home who runs away from conscription in the American Civil War. He joins a gang of young people who fight their way through the war zone and finally end up in a world beyond any civilization. As well as this, a number of films try to de-romanticize the legend of the classical lawlessness of the West. An early forerunner is Arthur Penn's first cinema film *The Left-Handed Gun* (1958), a variation on the legendary figure of Billy the Kid, in which Billy is portrayed as a misunderstood, rebellious youth destroyed by a repressive, inhuman society, while in *Dirty Little Billy* (1972), Stan Dragoti confronts the legend of Billy the Kid with social reality. *The Great Northfield Minnesota Raid* (1972) by Philip Kaufman addresses a famous bank raid by Jesse James' gang in a realistic way. Robert Altman's *Buffalo Bill and the Indians* (1976) shows an ageing Buffalo Bill who runs a Wild West show in which he cultivates the idealized image of himself propagated by an ingenious writer of dime novels, and finally come to believe in it himself.