Zeitschrift: Der Filmberater

Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 32 (1972)

Heft: 12

Artikel: Peter Bogdanovich : er machte Filme von der Art, wie er sie sich gerne ansah

Autor: Vian, Walter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-964444

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

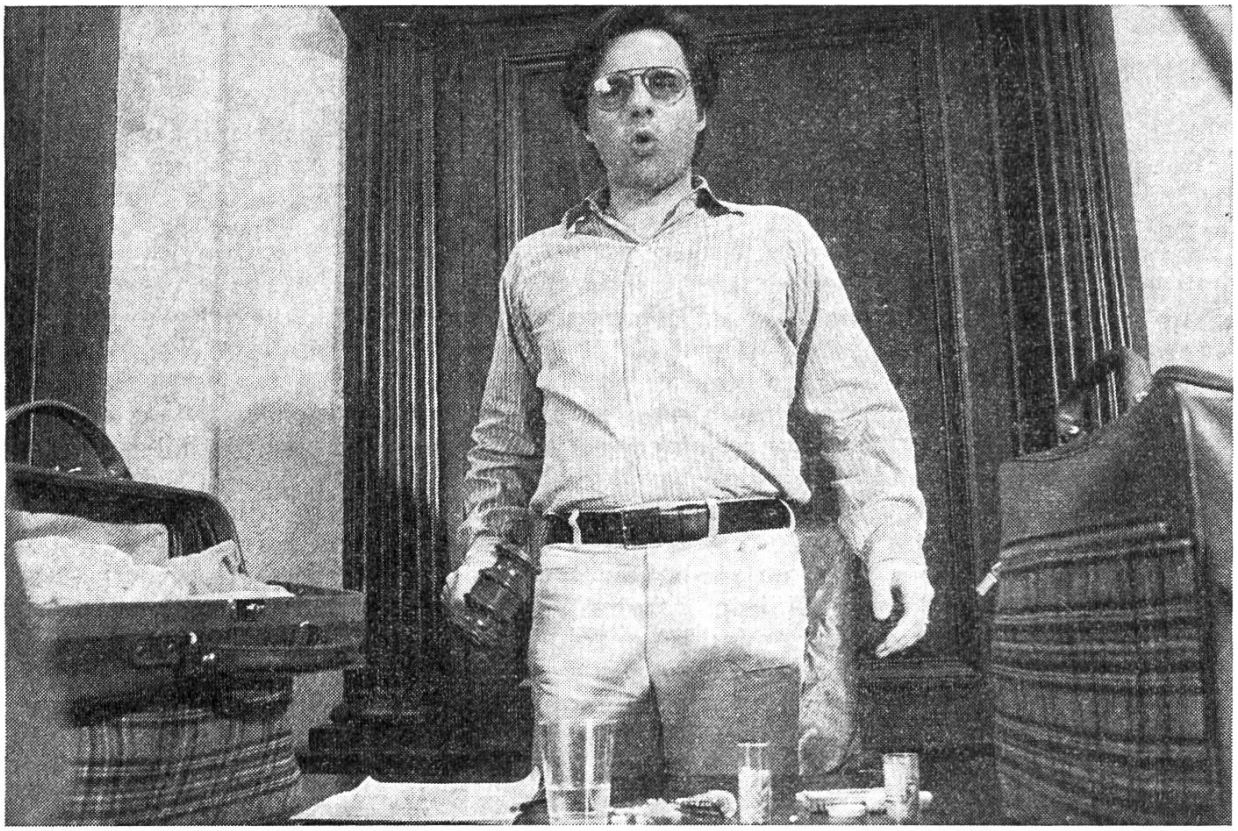
Peter Bogdanovich: Er macht Filme von der Art, wie er sie sich gerne ansah

Wenigen auf dem Kontinent dürfte Peter Bogdanovich ein Begriff sein; er ist aber nahezu ein Phänomen und vielleicht so etwas wie ein letzter Mohikaner. «What's Up, Doc?» (Fb 11/72), sein neuester Film — und gleichzeitig sein erster, der in der Schweiz zu sehen ist —, gibt Gelegenheit zu einigen Hinweisen und Anmerkungen.

«Wer sagte, dass Hollywood tot ist? Zugegeben, es scheint, dass keine jungen, amerikanischen Regisseure mit der Vitalität und dem Talent da sind (wie etwa in Frankreich), um die grosse Tradition der noch verbliebenen Meister weiterzuführen, aber sicherlich ist ‚tot' immer noch eine sehr voreilige Bezeichnung», so schloss Bogdanovich anfangs 1965 einen seiner Berichte [1] aus Hollywood. Einen Bericht übrigens, den er einleitete: «In Hollywood zu leben bedeutet (letztlich) vollständig von den Regisseuren und ihrem Werk verschlungen zu werden.» Eine Behauptung, die natürlich nur unter der Voraussetzung zutrifft, dass man Filmkritiker ist und erst noch Filmkritiker mit der jugendlichen Begeisterung eines Bogdanovichs. 1940 geboren, machte er, knapp 22jährig, bereits ein umfassendes Interview mit Howard Hawks — ein Interview, das zumindest anzeigt, dass er die vierzig, zwischen 1926 und 1962 entstandenenen Hawks-Filme alle gesehen hatte. Als Filmkritiker schrieb er Beiträge für die verschiedensten Zeitungen und Zeitschriften, unter anderem für die «New York Times», «Cahiers du Cinema» und «Film Culture»; unter seinen Büchern sind die bekanntesten die Monographien über John Ford und Fritz Lang. Über Ford drehte er 1971 auch einen 95minütigen Dokumentarfilm, der Interviews mit John Wayne, James Stewart, Henry Fonda und Ford enthält. (Einen Film übrigens, den Ford später so kommentierte: «A good job on a dull subject».) Bogdanovich hat auch wesentlich dazu beigetragen, dass die Gesamtwerke von Hawks und Ford heute höher eingeschätzt werden.
«Leute, die Regie führen wollen (und wer wollte das nicht?), haben in Hollywood eine leichtere Zeit als je zuvor» [2]. Peter Bogdanovich jedenfalls — vielleicht von den Cahiers-Kritikern, welche die Nouvelle-Vague einleiteten, inspiriert — wollte. Der Produzent und Regisseur Roger Corman trat an ihn heran mit dem Auftrag, ein Drehbuch zu verfassen, welches «ein Teil ‚Brücke am Kwai' und ein Teil ‚Lawrence of Arabia' aber für ‚peanuts'» sein sollte. Es wurde geschrieben, aber nie gedreht; stattdessen wurde Bogdanovich angefragt, das Buch zu «The Wild Angels» (Roger Corman, 1966) fast vollständig umzuschreiben, und schlussendlich entstanden sogar etwa zehn Minuten des Films unter seiner Regie. «Ganz schön gute Sequenzen waren das», meint er heute. «Ich schätze, dass mir Corman deshalb die Chance gab, meinen eigenen Film zu machen.» Bogdanovich hatte dabei allerdings drei Bedingungen einzuhalten: 1. musste er den berühmt-berüchtigten Horrorfilm-Darsteller Boris Karloff genau zwei Tage bei seinem Film beschäftigen, weil Karloff dem Produzenten Corman genau diese Zeit von einem früheren Vertrag her noch schuldete: 2. hatte er Fremdmaterial in seinen Film einzubeziehen, nämlich Aufnahmen, die für den Horrorfilm «The Terror» gedreht, aber nicht verwendet worden waren; 3. sollte der Film in weniger als einer Woche abgedreht werden (tatsächlich hat es dann etwa zwei Wochen gedauert). «Targets» (1968) — so der Titel des Films — muss als Thriller charakterisiert werden (die Bezeichnungen Kriminal- oder Horrorfilm träfen ebensowenig zu wie bei Hitchcock's «Die Vögel» oder «Marnie»). Bogdanovichs «The Last Picture Show» würde ich dem Genre Western zuordnen und «What's Up, Doc?» ist als Filmkomödie zu bezeichnen.

Filme eines Kritikers, der immerzu über Film reflektiert

«Ich will Filme machen von der Art, wie ich sie zu lieben pflegte» — da steckt der ganze Bogdanovich. Er sagt nicht, wie es etwa einer seiner europäischen Kollegen



Peter Bogdanovich inszeniert «What's Up, Doc? — hier einen kleinen Tribut an die «Marx Brothers» mit einer Anspielung auf die Auktionsszene in «The Coconuts» (1932).

formulieren könnte: Filme, wie ich sie mir vorstelle — sondern: Filme von der Art, wie ich sie zu lieben pflegte. Was für Filme dies sind, zeigt sein kritisches Werk. Die Filmzeitschrift «Sight and Sound» fragte Filmkritiker nach den zehn besten Filmen der 75jährigen Filmgeschichte; Bogdanovich (als einziger unter 81 Befragten) nennt keinen einzigen europäischen Film, keinen, der nicht in Hollywood produziert wurde. («Keine ausbalancierte Ansicht — nun, ich bin Amerikaner, und es ist unsere eigene Filmtradition, mit der ich wirklich vertraut bin.») Deutlicher wird es, wenn man seine Filme betrachtet: In jedem seiner Filme gibt es eine Leinwand und darauf ist der Film im Film zu sehen — aber dies ist nur äusseres Zeichen, die Oberfläche. Zahlreich sind die Anspielungen und Verweise auf andere Filme, zahlreich die Tribute, die er seinen Vorbildern zollt; es sind Filme eines Kritikers, der immerzu über Film reflektiert, wenn er filmt. «The Last Picture Show», bewusst in schwarz/weiss gedreht, weist jene Grob-Körnigkeit auf, welche Filme der fünfziger Jahre (die Zeit, in der er spielt) aufwiesen. Die Entwicklung der Beziehung Barbra Streisands zu Ryan O'Neal in «What's Up, Doc?» ist im wesentlichen die Entwicklung der Beziehung zwischen Rita Hayworth und Cary Grant in «Only Angles Have Wings», 1939 (auch: Angie Dickinson und John Wayne in «Rio Bravo», 1958). Dass dies kaum Zufall ist, soll ein Ausschnitt aus Bogdanovichs Hawks-Interview [3] belegen: «In ‚Only Angles Have Wings' haben Sie zum erstenmal das Thema für Ihre Liebes-Geschichte entwickelt; Varianten davon finden sich dann auch in ‚To Have And Have Not' (...) Sie bevorzugen eine Beziehung, in welcher die Frau den aktiven Partner spielt.» Hawks: «(...) ich verwende das Motiv immer wieder, weil es die Leute amüsiert (...) und auf die Frage, wie oft ich dies denn noch machen werde, antworte ich: gerade so oft, wie die Leute darüber lachen werden.» Und, so muss sich Bogdanovich gedacht haben, als er sich aufmachte, eine Filmkomödie

zu drehen, weshalb sollten sich die Leute nicht auch amüsieren, wenn ich's tue. Eindeutig auf Jerry Lewis (insbesondere seinen «Der Tölpel vom Dienst») verweist die verrückte, mit Knalleffekten überbordende, aber nichtsdestoweniger mit der Präzision eines Uhrwerkes inszenierte Verfolgungsjagd quer durch San Franzisco, die ihr Ende auf «Mack Senett's-Schiffssteg» findet.
«Ich will Filme machen von der Art, wie ich sie zu lieben pflegte», besagt aber ebenso deutlich, dass Bogdanovich seine eigenen, ganz persönlichen Filme machen will. Dies mag höhnisch klingen, sobald man dem Anspruch die Produktionsbedingungen von «Targets» entgegenstellt — wenigstens solange, bis man den Film gesehen hat: Den «unmöglichen» Bedingungen zum Trotz ist ein geschlossenes (und persönliches) Werk entstanden. Zwei voneinander unabhängige Geschichten — ein Filmstar (Boris Karloff) nimmt seinen Rücktritt, ein frustrierter Bürger setzt zum geplanten Amoklauf an — wurden geschickt miteinander verwoben; die beiden Handlungsstränge werden aber erst in der Schlusssequenz miteinander verknüpft — gerade dies wird genutzt, die Spannung zu erhöhen, zusätzliche Spannung zu schaffen: Der nicht-wissende Zuschauer wird durch die Gestaltung der Übergänge absichtlich immer wieder dazu verleitet, das genaue Gegenteil zu vermuten (auch Hitchcock bediente sich dieser «Technik der Irreführung» immer wieder, man denke nur an den Polizisten mit der Sonnenbrille, der in «Psycho» so aufdringlich ins Bild gerückt wird, als er Janet Leigh mit dem Inhalt des ausgeraubten Tresors im Wagen vorbeifahren sieht — ohne dass etwas geschieht). Eine Premiere in einem ausverkauften Auto-Kino gibt den Hintergrund ab für die Schlusssequenz: Vor der Leinwand Zuschauer in ihren Blechbüchsen, die sich eingefunden haben, um sich an Horror zu ergötzen; hinter der Leinwand ein Verrückter, der hier einen zweiten Stützpunkt gefunden hat, nachdem er von seinem ersten — eine Tankanlage, von der aus er die auf der Autobahn vorbeifahrenden Wagen beschossen hat — fliehen musste. Durch ein Loch in der Leinwand eröffnet er das Feuer: Die Horrorszene auf der Leinwand mischt sich mit der Horrorszene vor der Leinwand. Als sich der Verrückte wiederum aus dem Staube machen will, sieht er sich, auf dem Weg zurück zu seinem Wagen, plötzlich eingeklemmt: Von vorn nähert sich ihm der bei der Premiere anwesende Karloff und von hinten (auf der Leinwand) nähert sich ihm ebenfalls Karloff — das ist zuviel für ihn, ohne Gegenwehr ergibt er sich. Allein die Anlage dieser Sequenz mag zeigen, wie es Bogdanovich gelungen ist, die Auflage (Material aus einem andern Film zu verwenden) in eine, sich aus dem Inhalt ergebende, Notwendigkeit umzuwandeln; die Ausführung spricht eine noch deutlichere Sprache. Eine Anspielung auf die eigene Person findet in einer Nebenrolle Gestalt: Ein junger Drehbuchautor und Regisseur (von Bogdanovich selbst gespielt — «aber nur, weil der vorgesehene Darsteller noch immer fehlte, als wir nicht mehr länger warten konnten») sieht sich durch den Rücktritt des Stars, dem er eine Rolle auf den Leib geschrieben hat, um seine erste Chance betrogen. Aber nicht nur in diesem Sinn sind Bogdanovichs Filme als persönliche Werke zu sehen.

Ist Bogdanovich ein Filmautor?

Ein Blick auf seine Lieblings-Regisseure (Vorbilder?) mag da mehr Aufschluss geben. Gerade Hawks und Ford gehören mit zur langen Reihe der Regisseure, die sich nie von den Zwängen und Auflagen befreien konnten, welche für Hollywood und seine kommerzielle Struktur so typisch sind. Von Ford etwa gibt es folgende Aussage: «Man ficht einen ununterbrochenen Kampf aus, etwas Neues zu machen. Zuerst wollen sie, dass man seinen letzten Film wiederholt ... Dann wollen sie, dass man, was immer es war, fortsetzt, was im letzten Film erfolgreich war. (...) Ein andermal wollen sie, dass man etwas herausboxt, das ein anderes Studio längst verbraucht und seinen Profit damit eingestrichen hat» [4]. Sie haben beide (beinahe) in jedem gängigen Genre gearbeitet und werden dennoch als kreative Filmemacher anerkannt, als Autoren (des Kinos) bezeichnet. Dabei ist der Begriff des Autors allerdings etwa so zu sehen, wie ihn auch Bogdanovich versteht und wie ihn V. F.

Perkins beschreibt: «Ob die Darsteller sich bewegen oder stillstehen, einander ansehen oder voneinander wegschauen, ob sie nahe beisammen oder weit voneinander entfernt sind, mit Selbstvertrauen sprechen oder zögernd — diese und ein ganzer Schwarm von anderen, ebenso detaillierten Entscheidungen sind in jedem Augenblick zu treffen. Details dieser Art werden zu einem sehr geringen Teil vom Drehbuch (und seinem Autor) her bestimmt. Sie fallen in den Aufgabenbereich des Regisseurs und sind, in ihrer Summe, weitgehend für die Haltung des Zuschauers gegenüber den Darstellern und ihren Handlungen verantwortlich und ebenso für den Effekt und die Stimmung einer Szene. Der Regisseur wird zum Autor des Films, sobald er seinen eigenen Weg findet, diese Details sowohl bedeutsam als auch glaubwürdig zu gestalten» [5]. Und in diesem Sinn sind Bogdanovichs Filme eindeutig Autorenfilme (auch wenn er sich noch durch weitere Filme als Autor zu bestätigen hat); dies schwingt mit in seinem «Filme von der Art machen...» und es schliesst den Bogen zu Bogdanovich als Kritiker, der mit Analysen vom Gesamtwerk einiger Regisseure dazu beigetragen hat, sie auch als Autoren durchzusetzen. Nun wird auch verständlich, dass sich Bogdanovich nicht durch Bedingungen und Auflagen schrecken lässt, dass es ihn im Gegenteil geradezu reizen muss, die Herausforderungen anzunehmen. (Dass seine bisherigen drei Spielfilme drei verschiedenen Genres zuzurechnen sind, mag nur ein weiterer Hinweis dafür sein.)
«But if it is art, it wasn't me trying for it», lautet Bogdanovichs Kommentar zu seinen Filmen — aber das sagt er nur so. Wenn er von sich und seinen Filmen spricht, zieht er mit einem Augenzwinkern eine Show ab — er muss der beste Party-Gast sein, den man sich denken kann —: Er erzählt immer Anekdoten, kleine Geschichten von wahren Begebenheiten, die besser unterhalten als die Vorträge eines gewiegten Witzeerzählers. Und wenn es einmal wirklich unumgänglich ist, eine Frage direkt, mit nackten Tatsachen zu beantworten, dann entschuldigt er sich: «Tut mir ja selber leid, dass ich dazu keine bessere Geschichte habe.»

Walter Vian

[1] Movie No 12
[2] Movie No 16 (meine Hervorhebung)
[3] Program for the Howard Hawks Season, Museum of Modern Art, New York, 1962
[4] zitiert nach Movie No 12
[5] Film as Film, Penguin Books

Amerikas Amokläufer

Zu einigen neuen US-Filmen über Gewalt

Zu einem Zeitpunkt, da die Darstellung von Gewalt in Film und Fernsehen von verschiedensten Gremien analysiert und reglementiert werden soll, da der reale Terror die Phantasie der Filme längst überrundet hat und den sanften Kitsch wieder wünschenswert und verkaufsfähig erscheinen lässt, sorgen einige amerikanische Regisseure für neuen Diskussionsstoff: Gewalt und Gewalttätigkeit sind die zentralen Themen von Don Siegels «Dirty Harry» (Fb 6/72), William Friedkins «French Connection» (Fb 4/72), Sam Peckinpahs «Straw Dogs» (Fb 5/72) und Stanley Kubricks «A Clockwork Orange» (Fb 9/72).
Betrachtet man die Story dieser Filme und ihre dramaturgische Aufbereitung, so fällt zunächst auf, wie zielstrebig sich alle vier Regisseure um eine klare Stellungnahme zu ihrem Thema herumdrücken. Bezeichnend ist der offene Schluss dieser Filme: Siegel lässt seinen Helden die Polizeimarke wegwerfen, endet also mit einem Western-Ritual; was aus Harry Callahan nun wird, ob er aus seinen Erfahrungen irgendwelche Konsequenzen zu ziehen vermag, bleibt ungewiss. Friedkin bricht seinen Film mitten im Show-Down ab, ein Nachspann berichtet, wie folgenlos die gezeigten Ereignisse blieben. Mathematiker David in «Wer Gewalt sät» sitzt im Auto und weiss nicht mehr, wohin er nun soll. Alex, Kubricks Protagonist, ist am Ende wieder am ursprünglichen Ausgangspunkt angelangt, bereit zu neuen