

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 37 (1995)
Heft: 198

Artikel: "Die Musik soll nicht das ausdrücken, was in der Szene zu sehen ist" : Gespräch mit Peter Bogdanovich
Autor: Kremski, Peter / Bogdanovich, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866615>

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: 12.01.2026

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

Denn getraut wurden sie im Supermarkt, direkt neben *Graceland*, im Schein der schönsten Illusion. Es war schon Ernst. Aber es war auch ein Spiel. Wie ein *Country-Song*, ein Duett, eine Performance im Bluebird Café. So scheint am Ende alles offen. Miranda sitzt fröhlich zwischen James und Kyle im Auto – ein *design for living*.

Sandra Bullock als Linda Lue hat den undankbarsten Part, denn sie ist die vierte. Sie ist die eigentliche Verliererin, schön, aber nicht talentiert genug. Sie wird die Traumfabrik Nashville wieder verlassen und sich eine neue suchen. Dann gehört sie nicht mehr zur *community* der Liedermacher und nicht mehr zur Gruppe. Aus Kyle und ihr wird auch nichts, auch hier trog der Schein.

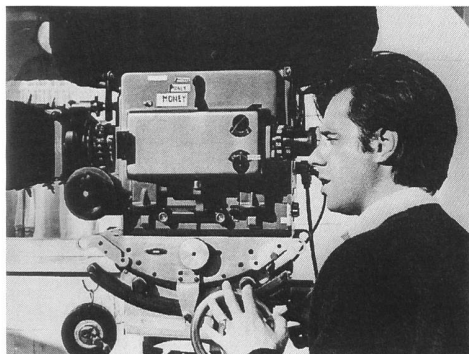
Vier Personen suchen sich selbst und spielen dabei ständig Rollen. Miranda ist die reifste Persönlichkeit, der Charakter mit der stärksten Konstanz. Sie versucht nicht nur, etwas zu werden, sondern auch etwas zu bleiben. Auf der Suche nach sich selbst droht sie eigentlich nie, sich zu verlieren. Weniger als die anderen versucht sie, eine Rolle auszufüllen, die sie selbst für sich entwirft. Eher versucht sie, sich weiterzuentwickeln.

Phoenix, Mathis, Mulroney und Bullock singen ihre Lieder selbst. Besonders Phoenix zeigt als Sänger enormes Talent, was natürlich auch in Korrespondenz mit der Handlung steht. Er singt sieben Songs, einen davon (*«Lone Star State of Mine»*) hat er auch geschrieben.

Bogdanovich gelingt es, die schönen Songs in einen Dialog mit der Handlung zu bringen. Er beschreibt eine Welt der Illusionen, ohne sie als Fabrik der Träume zu denunzieren. Er respektiert die Musik, nimmt sie ernst, entwickelt ein Gefühl für sie. Und die Charaktere porträtiert er mit grosser Sensibilität und Zuneigung. Insbesondere Samantha Mathis ist ganz wunderbar.

Die Darsteller haben unter Bogdanovichs Anleitung ihre Dialoge selber entwickelt und noch beim Drehen improvisiert. Vielleicht wirken die Charaktere deshalb so glaubwürdig, dass man meint, wirklichen Menschen zuzusehen, und man vergisst, dass es Rollen sind, die gespielt werden. Da funktioniert die Illusion ganz zauberhaft. Man nimmt sie für real.

Peter Kremiski



«Die Musik soll nicht das ausdrücken, was in der Szene zu sehen ist»

Gespräch mit Peter Bogdanovich

FILMBULLETIN *Country Music* ist in vielen Ihrer Filme ein Bestandteil des *Soundtracks*. In *THE THING CALLED LOVE* ist sie jetzt sogar Dreh- und Angelpunkt der Handlung. War Ihre Affinität zur *Country Music* der ausschlaggebende Grund für Sie, diesen Film zu machen?

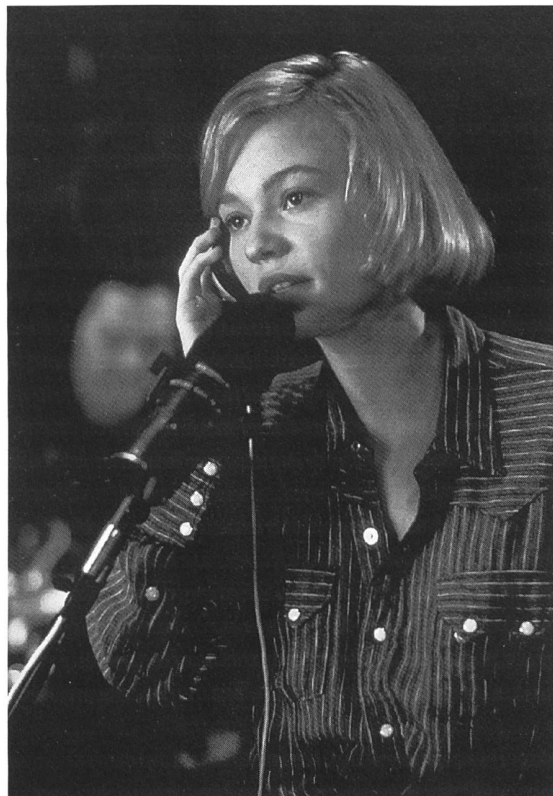
PETER BOGDANOVICH Das war eher der Grund, warum man mir diesen Stoff angeboten hat. Eben weil ich mich mit *Country Music* auskenne, sie in einigen meiner Filme verwendet habe und weil ich sie mag. Aber was mich persönlich betrifft, ist das durchaus nicht meine Art von Musik. Ich sitze normalerweise nicht

herum und höre Garth Brooks. Meine Art von Musik, das ist Louis Armstrong, Duke Ellington oder – Mozart. Als ich jung war, war das Sinatra, aber heute interessiert er mich nicht mehr so sehr. Allerdings ist es so, dass ich *Country Music* mag – aus denselben Gründen, die Dermot Mulroney in einer Szene des Films anführt: Sie ist ohne Sarkasmus und emotional geradeheraus, und sie ist nicht so clever kalkuliert wie *Pop Music*. Ich habe diese Musik zu schätzen gelernt, als ich *THE LAST PICTURE SHOW* machte. Das war 1970. Damals bin ich zum erstenmal nach Nashville gegangen. Wir wollten ur-

sprünglich einen *Country & Western*-Sänger für die Rolle haben, die schliesslich Ben Johnson gespielt hat. Ich traf mich mit den Top-Sängern jener Zeit, mit Roy Acuff, Bill Monroe, Ernest Tubb und Tex Ritter. Ich fand jedoch, dass sie nicht die richtige Besetzung waren. Bei der Gelegenheit begegnete ich zum erstenmal Hank Williams. Mir gefielen das Altmodische und die Schlichtheit seiner Lieder, die ich als sehr amerikanisch empfand. Das war so geradeheraus und *unsophisticated*. Aber aufgewachsen bin ich mit so einer Musik nicht. Meine Musik war die Pop-Musik der fünfziger Jahre: Tony



PAPER MOON



THE THING CALLED LOVE

Bennet, Dean Martin, Frank Sinatra. Und darüber hinaus hatte ich durch meine Eltern eine Beziehung zur klassischen Musik.

Was mich an *THE THING CALLED LOVE* interessierte, war gar nicht die Musik. Mich interessierten vielmehr diese vier, fünf jungen Leute, von denen die Story handelt. Junge Leute, die in der heutigen Zeit ihren Weg zu machen versuchen und dabei etwas über Liebe und Beziehungen herausfinden. Irgendwie brechen sie mir ein bisschen das Herz. Ich fühle mit ihnen. Mir gefiel die geistige Kraft, diese Lebensenergie, die das Mädchen hatte – Miranda, die von Samantha Mathis gespielt wird. Die Drehbuchautorin Carol Heikkinen ist so ähnlich. Zwar ist sie introvertierter, aber sie hat das ja geschrieben und hatte ein Gefühl dafür. Diesen jungen Leuten gehört mein Herz. Ich verstehe ihre Verwirrung, ihr Ringen um persönliche Reife – in einer Welt, die sie noch nicht ganz verstehen. River Phoenix lieferte das beste Beispiel dafür, nicht nur in dem Film, sondern auch im Leben.

FILMBULLETIN Nun gehört es zu Ihrem Stil, dass die Musik in Ihren Filmen prinzipiell immer *Source Music* ist. Sie hat also immer eine reale Quelle, kommt zum Beispiel häufig aus dem Radio. In *THE LAST PICTURE SHOW* etwa übernimmt das Autoradio die Funktion, die Musik einzuspeisen. In *THE THING CALLED LOVE* brechen Sie ganz überraschend mit diesem Prinzip. Zum Beispiel in einer zeitraffenden Sequenz, in der Miranda, die gerade zur ersten Vorstellungprobe als Sängerin nicht zugelassen worden ist, in schneller Folge an verschiedenen Orten zu sehen ist und die Zeit bis zur nächsten Vorstellungprobe zu überbrücken versucht. Über dieser Sequenz liegt ganz vordergründig ein Song von Trisha Yearwood.

PETER BOGDANOVICH Das stimmt. Ich habe meine eigene Konvention gebrochen. Aber ich fand das hier irgendwie angemessen und habe es in dem Film mehrmals so gemacht. Das hat sicher damit zu tun, dass es heute Musikvideos gibt und MTV. Deshalb fand ich es hier richtig, aus dem Rahmen des Realismus ausbrechen. Allerdings wollte ich keinen *Score* im eigentlichen Sinn haben. Dagegen bin ich nach wie vor resistent. Stattdessen habe ich man-

che Songs wie einen *Score* verwendet und ganz laut in den Vordergrund verlegt, um sie dann zuletzt leiser werden und dann in der Regel doch in einem Radio oder einem Fernseher, also bei einer Quelle enden zu lassen. Ich finde, es hat seine Berechtigung, das so zu machen, weil es in der Story ja vordergründig um Songs und Songschreiber geht, auch wenn das nur scheinbar das Thema des Films ist. Ausserdem dachte ich, dass sich auf diese Weise die Geschichte schneller erzählen lässt. Man kann die Erzählung elliptisch verkürzen, und die Musik bindet die Handlungsstationen zu einer Sequenz zusammen. Zum Beispiel in der Szene, die Miranda auf Jobsuche zeigt. Das ist die Szene, die Sie angesprochen haben. Dabei versuche ich allerdings zu vermeiden, dass Musik und Handlung deckungsgleich werden. Und das hat einigen Leuten in der Musikabteilung des Film-Studios gar nicht gefallen. Wenn man also etwa Miranda auf Jobsuche sieht, will ich nicht, dass das die Musik dann auch noch erzählt. Ich will keinen Song, in dem es heisst: *«She's looking for a job»*. Stattdessen hört man: *«She's in love with the boy»*. Das hat mit dem, was man sieht, nichts zu tun, funktioniert vielmehr als eine Art Kontrapunkt. Das versuche ich in meinen Filmen immer so zu machen. Die Musik soll nicht das ausdrücken, was in der Szene zu sehen ist. Um es überspitzt zu sagen: Für eine traurige Szene nehme ich eine fröhliche Musik, und in einer fröhlichen Szene soll die Musik ruhig traurig sein. So läuft beispielsweise in der erschütternden Szene mit Cloris Leachman und Tim Bottoms am Schluss von *THE LAST PICTURE SHOW* im Radio gleichzeitig eine Komödie ab. Das war eine Idee, die ich von Orson Welles hatte. So etwas hat er in *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* gemacht, aber es wurde herausgeschnitten. Als ich ungefähr zwölf Jahre alt war, habe ich für mich selbst *Radio Shows* produziert, die ich heute noch habe. Das waren meine ersten Versuche als Autor. Hörspiele, in denen ich alle Rollen selbst gesprochen habe, auch die Frauenrollen, was mir damals stimmlich leichter fiel. Von Schallplatten habe ich Musik hinzugefügt. Und ich habe auch damals schon Musik genauso kontrapunktisch

eingesetzt. Für eine *Suspense*-Szene habe ich zum Beispiel eine Musik gewählt, die unbekümmert klingt. Ich mag es einfach nicht, wenn die Musik nur das verdoppelt, was in der Szene ohnehin schon zu sehen ist und zu *sehen* sein sollte.

FILMBULLETIN Der Song *«She's in Love with the Boy and She's Gonna Marry that Boy Some Day»* hat zwar offenbar keinen Bezug zur konkreten Szene, aber durchaus eine dramaturgische Beziehung zur Handlung. Er hat eine vorausweisende Funktion, interpretiert die gerade erfolgte Begegnung zwischen Miranda und James, aus denen tatsächlich ein Paar werden wird, und widerspricht dem ersten Augenschein, dass die beiden sich nicht leiden können.

PETER BOGDANOVICH Natürlich ist das ein Vorverweis. Wir haben den Song genommen, weil er passte. Das gilt auch für andere Songs in dem Film. Ich habe sie ausgewählt, weil sie passten. Zum Beispiel ein Song gegen Ende des Films, wenn Miranda Nashville und James verlässt. Das ist auch wieder ein Song von Trisha Yearwood: *«That Boy's Just a Walk-away Joe»*. Das hat natürlich auch einen Bezug zur Handlung.

FILMBULLETIN Wobei in der Szene, die mit diesem Song beginnt, aber schon wieder die Struktur dem ersten Augenschein widerspricht und andeutet, dass Miranda James nicht endgültig verlassen wird und die beiden sich nicht wirklich trennen werden. In einer Parallelmontage sieht man, dass Miranda wegfährt und James ganz woanders allein im Studio sitzt. Aber die Musik, ein anderes Lied – es ist James' Song *«Until Now»* – verbindet beide über die Distanz hinweg, kittet den Bruch, vermittelt das Gefühl einer Zusammengehörigkeit. Man sieht, dass James und Miranda sich trennen, dass sie ihn verlässt, aber die Musik sagt etwas anderes. Sein Song begleitet sie, durch seine Musik ist James bei ihr.

PETER BOGDANOVICH Das war nicht von vornherein so geplant, sondern entstand erst bei der Montage. Aus dem Material ergab sich eine gewisse Zwangsläufigkeit in der Handlungsentwicklung. Ich wollte das aber nicht so konventionell realisieren, sondern durch solche Strukturen interessanter machen. Ich hatte auch irgendwann eine Idee für den

Schluss des Films, die wir aber nicht umgesetzt haben, was ich sehr bedaure. Aber jetzt ist es zu spät.

FILMBULLETIN Wenn Kyle, der später mit James um Miranda rivalisieren wird, bei der ersten Vorstellungsprobe im Bluebird Café, an der auch James und Miranda teilnehmen, seinen Song *«I Can't Understand»* vorträgt, sitzen James und Miranda unter den Zuhörern, aber weit voneinander entfernt. Es ist die Szene des Films, in der zum erstenmal alle drei zusammentreffen; James und Miranda sind sich schon vorher begegnet. In dieser Szene ist noch Distanz zwischen den dreien. Aber die Montage macht schon hier deutlich, wer zunächst einmal das Paar werden wird, auch wenn eine mögliche Dreiecksbeziehung ebenfalls im Raum steht. Dabei spielt auch die Musik wieder eine Rolle. Während Kyle singt, werden James und Miranda in einer Folge von mehreren Einstellungen gegeneinander geschnitten. Dadurch, dass die Einstellungen schrittweise grösser werden, hat man den Eindruck, dass James und Miranda sich einander näher kommen. Aber das passiert erst einmal nur in der Montage.

PETER BOGDANOVICH Ja, sie blicken sich sogar an. Das ist in gewisser Hinsicht Ironie. Denn sie werden sich ineinander verlieben. Solche Momente, in denen die Musik eine reflektive Funktion übernimmt, gibt es häufig in dem Film. Dazu gehört auch, dass Miranda am Schluss des Films wieder auf den Song zurückkommt, den Kyle am Anfang gesungen hat. Es gibt schöne Wechselbezüge zwischen der Musik und der Handlung. Das Skript war ziemlich gut, wenn man bedenkt, dass wir es eigentlich erst während der Dreharbeiten entwickelt haben. Nur die Konstruktion der Handlung lag vor, die Dialoge standen noch nicht fest.

FILMBULLETIN Haben die Songs eine Grundlage geliefert, um die Handlung zu strukturieren?

PETER BOGDANOVICH Nein. Genau das war ja eins der grössten Probleme bei diesem Film, dass wir diese verdammten Songs bis kurz vor Schluss nicht hatten. Fast die ganzen Gesangsszenen wurden zuletzt gedreht, einfach weil wir die Songs noch nicht hatten. Wir hatten keine Ahnung, wie die Songs aussehen würden. Nur einen oder zwei

hatten wir schon. Eben Kyles Song «*I Can't Understand*» zum Beispiel. Den mussten wir schon früh haben, weil ihn Miranda in einer der Anfangsszenen des Films, in der Parkplatz-Szene, die noch in Nashville gedreht werden musste, zitieren sollte. Einige der späteren Szenen haben wir in Los Angeles im Studio gedreht. Dafür konnten wir uns dann mit der Musik noch Zeit lassen. Nehmen Sie zum Beispiel Mirandas Song am Ende des Films, den Song, mit dem sie ihren Durchbruch hat – ihr grosser Auftritt, der Höhepunkt des Films. Wir wussten nicht, was zum Teufel das für ein Song sein würde. Wir haben danach gesucht und uns viele angehört. Und sie gefielen uns alle nicht. Einige mochten auch den Song nicht, für den wir uns dann entschieden haben. Es war sehr schwer, ein Lied zu finden, das am Schluss funktioniert. Es musste ein Lied sein, das das Publikum irgendwie in Bann zieht. Dieses übliche «*I love you, I lost you*» war nicht genug. «*Big Dream*», das Lied, für das wir uns am Ende entschieden haben, ist umstritten. So umstritten, dass nie jemand es erwähnt. Das ist schon geradezu bemerkenswert. Dieses Lied, in dem Miranda singt «*Maybe God's a Woman, too*» – keiner erwähnt es! Es ist wohl so, dass Leute ganz bewegt aus dem Kino kommen wegen dieses Lieds. Aber in den Kritiken taucht es nie auf, und keiner spricht darüber. Dabei habe ich beobachtet, dass Leute bei dieser Szene sogar geweint haben. Warum keiner darüber spricht, ich weiss es nicht.

FILMBULLETIN Einige der Songs wurden also direkt für den Film geschrieben?

PETER BOGDANOVICH Alle Songs, die von den Darstellern gesungen werden, sind Originalkompositionen, die speziell für den Film entstanden. Und auch einige der Songs, die im *Soundtrack* zu hören sind, wurden für den Film geschrieben. Es gibt ungefähr fünfzig Songs in dem Film, oder noch mehr, unglaublich viele, wir haben sie einmal gezählt.

FILMBULLETIN Gibt es unter den Songs einen, der eine zentrale Bedeutung hat?

PETER BOGDANOVICH «*Big Dream*», der letzte Song, den Miranda im Film schreibt, ist wahrscheinlich der bedeutsamste im Gesamtzusammenhang der Handlung. Es ist ein unge-

wöhnliches Lied. Manche Leute wissen nicht so recht, was sie damit anfangen sollen, zeigen sich aber dennoch davon berührt. Bisher ist es mir noch nicht so richtig gelungen, zu analysieren, woher diese Rührung kommt. Sowohl Männer als auch Frauen reagieren so, aber ich glaube aus verschiedenen Gründen. Frauen vielleicht, weil das Lied etwas ausdrückt, was sie selber gerne sagen würden. Und Männer, weil sie spüren, dass an dem, was das Lied ausdrückt, etwas Wahres dran sein könnte; aber sie haben Angst, das zuzugeben. Es ist kein grosser Song, aber er hat etwas Besonderes und funktioniert im Rahmen der Filmhandlung. Da der Film die Geschichte Mirandas erzählt, ist dieses Lied auch der Höhepunkt, was die Ebene der Songs angeht.

Auch «*Standing on a Rock*», der erste Song im Film, ist wichtig. Es ist ein Song, den River Phoenix singt. Er umreisst den Charakter, den River spielt, ziemlich deutlich: River steht an einem Ort, der nicht so ganz sicher ist.

Nicht zu vergessen: «*Blame it on Your Heart*», der Song, den River Phoenix und Samantha Mathis zusammen auf dem Tanzboden singen. Das ist ein Lied, das nicht für den Film geschrieben, sondern von River gefunden worden ist. Es gab einen furchtbaren Kampf um die Verwendungsrechte. Aber es ist ein sehr guter Song über das Verhältnis von Männern und Frauen, über den Kampf der Geschlechter. Das ist ein Schlüssel-Song im Film. Es geht um «*double-dealing*», «*cheating*», «*loving hard*». Das Lied lässt sich auf beide Geschlechter beziehen. Aber River sagt in der Szene, er habe es für eine Frau geschrieben, eine Frau müsse es singen. Aber was soll's, dann singt er es selber. Es gibt genug Frauen, die durch Liebesbeziehungen kaputt gemacht werden. Männer natürlich auch. Also lässt sich das Lied auf beide Geschlechter anwenden.

FILMBULLETIN Einmal improvisieren James und Miranda zusammen einen Song: «*Ol' John and Jimmy*». Gemeint sind John Wayne und James Stewart, die man dabei zusammen mit Vera Miles in einer Szene aus John Fords *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* auf der Leinwand eines Autokinos sieht. In erster Linie ist das wahrscheinlich als eine

Verbeugung vor dem *klassischen Hollywood* und als Hommage an einen Ihrer Lieblingsregisseure gedacht – so wie seinerzeit in *THE LAST PICTURE SHOW* die Szene aus dem Hawks-Film *RED RIVER*, die auf der Leinwand eines Kleinstadt-Kinos zu sehen ist. Merkwürdig ist dann aber, dass man aus dem Ford-Film nur einen ganz kurzen Clip zu sehen bekommt, dann wird zu Phoenix und Mathis geschnitten. Es gibt keinen Rücksprung mehr auf die Leinwand-Szene, sondern man sieht in einer langen, ungeschnittenen Einstellung, wie Phoenix und Mathis ihr Lied singen. Der Zuschauer bleibt bei ihnen. Ihr Lied wird zur Hauptsache.

PETER BOGDANOVICH Es sollte hier nicht wirklich um den *John-Ford*-Film gehen. Deshalb sieht man von dem Film nicht mehr als nötig. Der einzige Zusammenhang, den es gibt, ist, dass es auch dort um zwei Männer und eine Frau geht. Das ist natürlich der Grund, warum ich gerade diesen Ford-Film ausgewählt habe. Ein zweiter Grund ist, dass *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* genau wie *THE THING CALLED LOVE* ein Paramount-Film ist, so dass wir keine Verwendungsrechte für Clips zu zahlen brauchten.

Die Handlung von *THE THING CALLED LOVE* dreht sich um zwei Männer und eine Frau. Das ist – Kyle sagt es im Film – die älteste Geschichte der Welt. Das geht auch aus einem Buch von Robert Graves hervor, aus seiner Mythologie-Interpretation «*The White Goddess*». Die älteste Geschichte: das sind zwei Männer, die um eine Frau kämpfen.

FILMBULLETIN Das ist auch die Konstellation in *THE LAST PICTURE SHOW*, die in *THE THING CALLED LOVE* variiert wird.

PETER BOGDANOVICH Ja, sicher. Das ist ganz einfach die Liebesgeschichte mit der grössten Resonanz beim Publikum. Jeder versteht diese Situation. Es ist der älteste Mythos überhaupt. Ich mag die Szene in *THE THING CALLED LOVE*, in der River Phoenix darauf anspielt und sagt: «Es ist nicht unsere Schuld. Das ist eben so. Zwei Kerle und eine Frau.» Und Dermot Mulroney sagt: «Die älteste Geschichte der Welt.» In dieser kleinen Szene gehen wir ganz gross auf die Gesichter wie sonst nirgendwo im Film. Das sind die grössten *Close-ups* im ganzen Film.

Diese beiden Männer sind Freunde. Sie haben miteinander gekämpft und kommen danach wieder zusammen. Sie verstehen, dass das eine traditionelle Situation ist.

FILMBULLETIN Miranda ist in dieser Konstellation der stärkste Charakter. Sie interessieren sich in Ihren Filmen immer sehr für die Charaktere und die Beziehungen zwischen ihnen, gerade auch für die Beziehungen zwischen Männern und Frauen. Dabei erscheinen die Frauen in Ihren Filmen immer als lebensstüchtiger, tatkräftiger, zupackender als die Männer. Das gilt für Cybill Shepherd in *THE LAST PICTURE SHOW* und Daisy Miller genauso wie für Barbra Streisand in *WHAT'S UP, DOC?* und sogar schon für die kleine Tatum O'Neal in *PAPER MOON*. Miranda in *THE THING CALLED LOVE* steht in dieser Tradition selbstbewusster Frauenfiguren.

PETER BOGDANOVICH Das sind die Charaktere, die ich bevorzuge. Ich mag starke Frauen im Kino wie im Leben, auch wenn das manchmal nicht ganz einfach ist. Was man üblicherweise in Filmen sieht, sind unterwürfige Frauen. Aber ich glaube nicht, dass Frauen so sind. Diese klischeehafte Darstellung von Frauen im Kino, gerade in letzter Zeit, ist unrealistisch und bloss eine Männerphantasie. Männer hätten es vielleicht gerne, wenn Frauen still und unterwürfig wären. Aber aus meiner eigenen Erfahrung weiss ich, dass selbst Frauen, die so wirken, nicht so sind. Sie halten sich nur zurück und braten dir eins über, wenn du gerade nicht damit rechnest.

FILMBULLETIN Sind diese starken, aktiven Frauenfiguren in Ihren Filmen auch ein Einfluss von *Howard Hawks*?

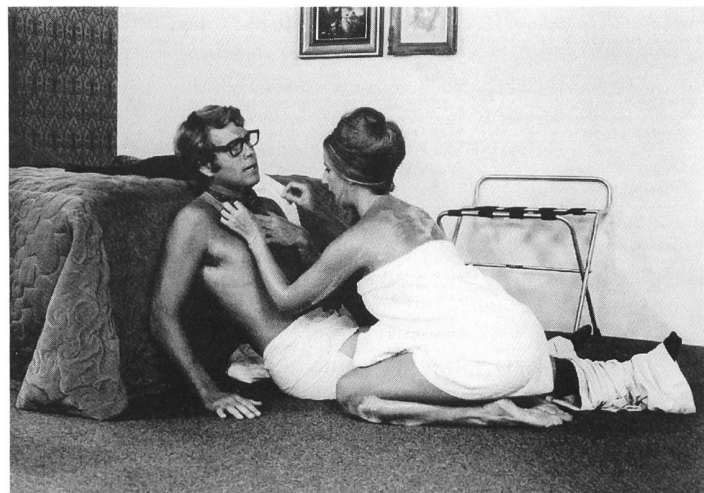
PETER BOGDANOVICH Wer weiss, vielleicht hat Hawks die gleichen Erfahrungen im Leben gemacht. Ich habe einmal zu Hawks gesagt, mir sei aufgefallen, dass in seinen Filmen nie die Männer die Initiative ergreifen. Es geht immer von den Frauen aus. Und Hawks sagte: «Na klar. Kennst du etwas, das alberner ist als ein Mann, der die Initiative ergreift?» Das stimmt. Ein Mann, der auf eine Frau zugeht, wirkt immer irgendwie peinlich. Frauen merken sowieso, was los ist. Umgekehrt ist es interessanter. Deshalb mag ich starke Frauen im Kino.



*THE LAST
PICTURE SHOW*

*WHAT'S UP
DOC?*

*Peter Bogdanovich
und Barbra
Streisand bei Dreh-
arbeiten zu
WHAT'S UP DOC*



FILMBULLETIN Auch der Charakter, den River Phoenix spielt, wirkt wie eine *Hawks*-Figur: souverän in der professionellen Arbeit, aber unbeholfen im Umgang mit Frauen.

PETER BOGDANOVICH Ja, das ist etwas, was ich tatsächlich sehr häufig beobachtet habe: dass Männer in ihrem Handwerk und in ihrer Kunst sehr reif sein können, aber in ihrem Gefühlsleben gehemmt oder zurückgeblieben sind und mit Frauen oder überhaupt mit anderen Menschen nicht umgehen können. Das weiss ich von mir selbst. In meinen jüngeren Jahren war ich in meiner kreativen Arbeit wesentlich reifer, als ich es im Leben war. Ich wusste genau, wie sich die Charaktere in einer fiktiven Szene zu verhalten hatten. Dafür hatte ich instinktiv das richtige Gespür – als Regisseur oder als Schauspieler. In Filmszenen wusste ich besser, was richtig war, als in Situationen des Lebens. In meinem eigenen Leben habe ich häufig falsche Entscheidungen getroffen. Das trifft auch auf River Phoenix zu, nicht nur auf den Charakter, den er spielt, sondern auf ihn selbst. Er war einer der talentiertesten Menschen, mit denen ich je gearbeitet habe. In seiner Arbeit war er geradezu brilliant. Als Künstler besass er eine unglaubliche Reife, die er in seinem Leben nicht ansatzweise hatte. Da war er eben ein *kid* und verhielt sich seinem Alter entsprechend. Er war ja noch sehr jung, erst dreiundzwanzig. Als Künstler wirkte er wie fünfzig, so smart, intuitiv und kompromisslos, wie er in seiner Arbeit war. Halbe Sachen, irgend etwas Zweitklassiges hätte er nicht akzeptiert. Der Tod von River Phoenix bedeutet einen tragischen Verlust auf allen Ebenen. Er war auch ein guter Freund geworden.

Das Gespräch
mit Peter Bogdanovich
führte Peter Kremiski

Die wichtigsten Daten
zu THE THING CALLED
LOVE:

Regie: Peter Bogdanovich; Buch: Carol Heikkinen; Kamera: Peter James; Schnitt: Terry Stokes; Produktionsdesign: Michael Seymour; Art Director: Thomas D. Wilkins; Kostüme: Rita Riggs; Ton: James Edward Webb jr.; Lieder: «Until Now», gesungen von River Phoenix, «Standing on a Rock», gesungen von River Phoenix, «She's in Love with the Boy», gesungen von Trisha Yearwood, «Heaven Knocked on My Door», geschrieben und gesungen von Sandra Bullock, «I Can't Understand», gesungen von Dermot Mulroney, von Samantha Mathis, von Trisha Yearwood, «Big Bar Hair», gesungen von Samantha Mathis,

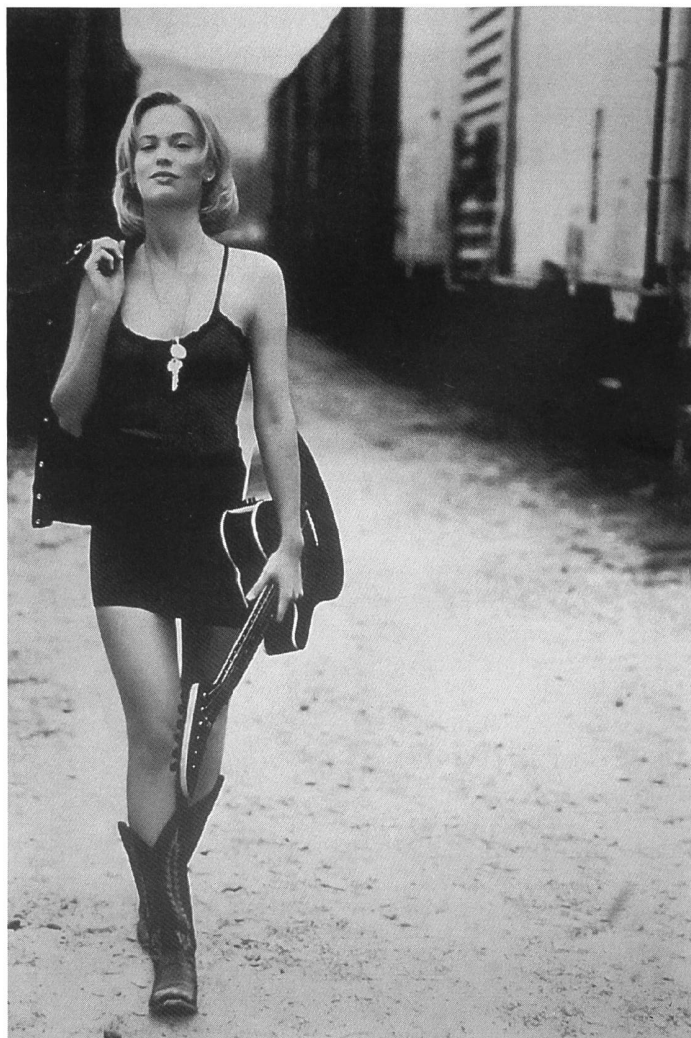
«Blame It on Your Heart», gesungen von River Phoenix, von River Phoenix & Samantha Mathis, von Deborah Allen, «Big Bad Love», gesungen von Katy Moffat & Jimmie Dale Gilmore, «Lone Star State of Mine», geschrieben und gesungen von River Phoenix, «Ol' John and Jimmy», gesungen von River Phoenix & Samantha Mathis, «Looking for a Thing Called Love», gesungen von Dennis Robbins, «Lost Highway», gesungen von River Phoenix, «Hey, Porter», gesungen von Dermot Mulroney, «Blue Rose Is», gesungen von Pam Tillis & Kevin Welch, «A Thing Called Love», gesungen von Johnny Cash, «A Fool Such As I», gesungen von Colleen Camp, «Can't Help Falling in Love», gesungen von Elvis

Presley, «Make the World Go Away», gesungen von Elvis Presley, «Ain't No Train Outta Nashville», gesungen von Dermot Mulroney, «Take My Love», geschrieben und gesungen von Anna Thea Bogdanovich, «Love Is», gesungen von River Phoenix, «Streets of Love», gesungen von Dermot Mulroney, von Kevin Welch, «Crazy», gesungen von Samantha Mathis, «Walkaway Joe», gesungen von Trisha Yearwood, «Big Dream», gesungen von Samantha Mathis.

Darsteller (Rolle): River Phoenix (James Wright), Samantha Mathis (Miranda Presley), Dermot Mulroney (Kyle Davidson), Sandra Bullock (Linda Lue Linden), K. T. Oslin (Lucy), Anthony Clark (Billy), Webb Wilder (Ned), Earl Poole Ball

(Floyd), Zoe Cassavetes, Lenae King (Bluebird-Kellnerinnen), Anna Thea Bogdanovich (Bewerberin im Bluebird), Deborah Allen, Jimmie Dale Gilmore, Katy Moffat, Jo-El Sonnier, Pam Tillis, Kevin Welch, Trisha Yearwood (sie selbst), Wayne Grace (R. C.), Nicole Mercurio (Mary), Starletta Dubois (Selma), Larry Black (Taxifahrer), O'Neal Compton (singender Polizist).

Produktion:
Paramount; Produzent:
John Davis; Co-Produzent:
Darlene K. Chan; ausführender
Produzent: George
Folsey jr.; USA 1993.
35mm, Farbe, Dauer:
116 Min. CH-Verleih:
Stamm Film, Zürich;
D-Verleih: Amazonas,
Berlin.



THE THING CALLED LOVE