Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 63 (2021)
Heft: 395

Artikel: John Landis' Griff in die Trickkiste
Autor: Hangartner, Selina
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-976706

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

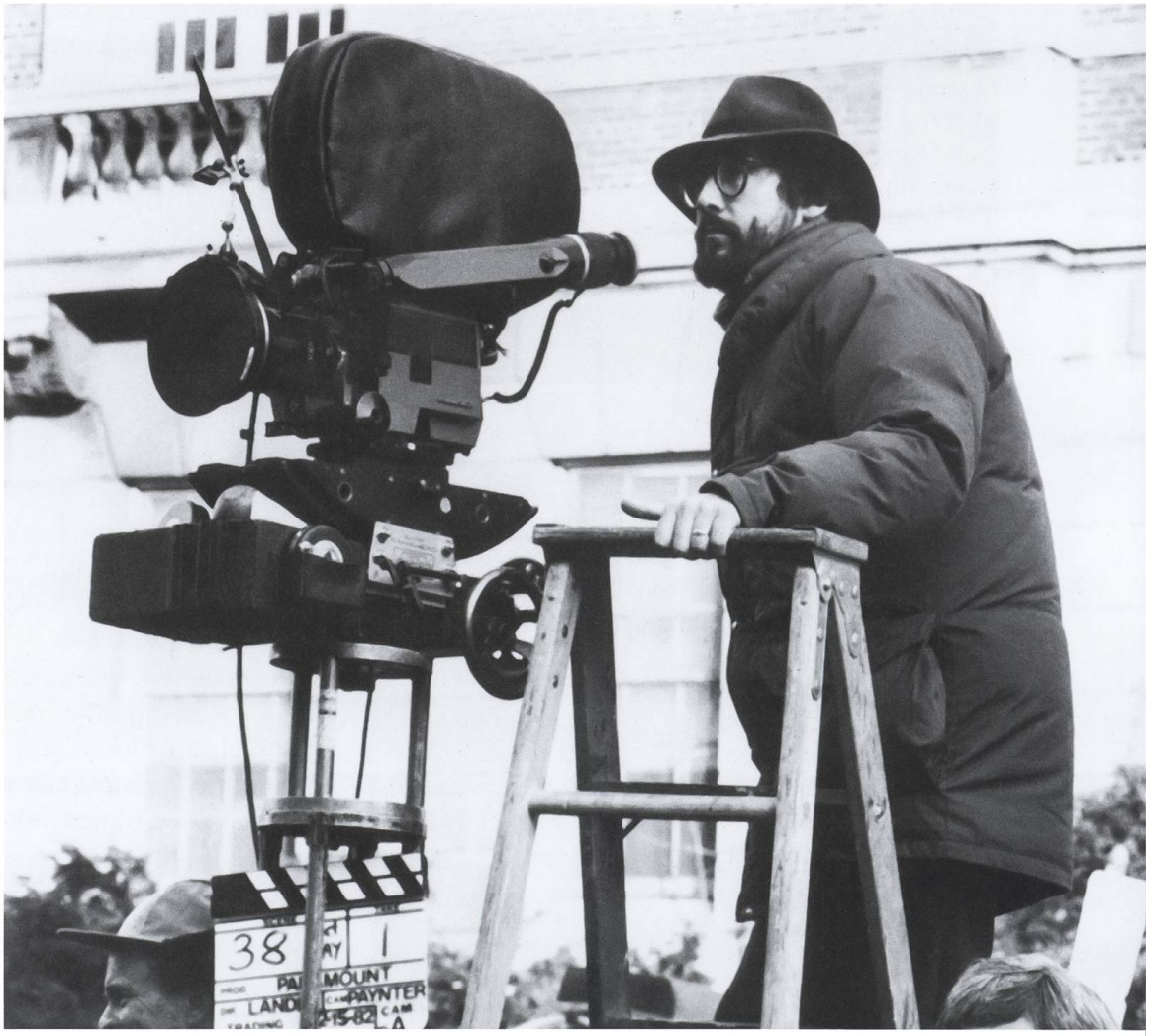
Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans 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: 08.01.2026

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

John Landis' Griff in die Trickkiste



John Landis am Set von Trading Places 1983

TEXT Selina Hangartner

Locarno holt nach, was für den Pop-Kult-Regisseur John Landis zwischen den Kategorien auf der Strecke blieb: Preise und Anerkennung für seine stilprägenden Filme. Eine Retrospektive auf sein Werk.

In den ersten Minuten von Innocent Blood entfaltet sich eine Szene, wie wir sie aus Gangsterfilmen schon bestens kennen: Drei Männer in Anzügen und mit überzogenem «Italian American in Brooklyn»-Akzent treffen sich in einem kleinen Restaurant um die Ecke, sichtlich nervös. Sie diskutieren, bald finden wir uns an einem verlassenen Ort wieder – auch das kennen wir vom Genre – und der Ton wird schärfer. Ein Mann wird «verhört», bedroht. Nach getaner Arbeit und wieder auf offener Strasse, trifft der Mafioso Tony (Chazz Palminteri) auf die wunderschöne Marie (Anne Parillaud), der er mit zweifelhaften Absichten offeriert, sie nach Hause zu fahren. Im Auto des Gangsters, der nur Frank-Sinatra-CDs im Handschuhfach hat – ein Purist –, kommt es zum ersehnten Kuss.

Das, was nun folgt, könnte wahnsinnig verwirrend sein, hätten uns nicht die kurze Rahmenhandlung, der Titel, das Poster und der Trailer des Films bereits darauf aufmerksam gemacht, dass wir es hier nicht mit einem Gangster-, sondern mit einem Vampirfilm zu tun haben: Maries Augen blitzen auf, mit spitzen Zähnen versetzt sie Tonys Hals einen Biss, der auf brutalste Weise und im Detail gezeigt grosse Teile seiner Haut rausreisst – natürlich zu schunkelnden Big-Band-Klängen. Im Verlauf des Films geht Marie, eine moderne Vampirin, die sich an den Moralkodex hält, nur «böse» Menschen zu beissen, und darum im Dunstkreis dieser grossstädtischen Mafiosi zu finden ist, immer mehr Gangstern «under their skin», wie es Sinatra so schön singt. Mit dieser eigenwilligen Mischung an Genres, dieser Hybridität von brutal und komisch, von Erwartetem und Unerwartetem, könnte Innocent Blood von 1992 gleich als Sinnbild für das Werk des US-amerikanischen Regisseurs John Landis zu stehen kommen: Seine Filme finden sich immer wieder zwischen den Kategorien, überraschen und erfreuen dort mit unverhofften Wendungen.

Das Verweilen zwischen den Kategorien, es wird Landis' Werk immer wieder attestiert. Ein Blick in seine beliebtesten Filme zeigt, weshalb: An American Werewolf in London (1981) ist brutal, klar, aber gerade in seiner Brutalität, in seiner Gestaltung von Verwesung zum Beispiel, auch wahnsinnig komisch. Trading Places, eine Komödie von 1983 mit den Comedy-Legenden Dan Aykroyd und Eddie Murphy (zwei Stammdarsteller Landis'), ist zwar lustig, gleichzeitig aber auch eine böse Kapitalismuskritik. Und wer an The Blues Brothers mit der Erwartung herangeht, eine schwungvoll erzählte, schmerzlose Musikkomödie mit energiegeladenen Einlagen von Aykroyd und John Belushi zu sehen, wird von den schmutzigen Szenerien in Chicago wohl überrascht. Vielleicht meinte Landis auch darum, wegen seiner Undefinierbarkeit, in einem Interview mit der «Directors Guild of America», der Vereinigung amerikanischer Regisseur*innen, dass er nach wie vor nur Mist von den Studios und Agent*innen vorgeschlagen kriege. Man könne ihn nicht richtig einordnen, und darum sei er für Hollywood stets der Mann fürs Unbedarfte geblieben – das sei sein Ruf, nach wie vor. Gleichzeitig wird der Regisseur von einem Publikum, das dem «Kult» des Kinos huldigt, wegen der genau gleichen Qualitä-

ten schon länger abgefeiert. Retrospektiven auf sein Werk, wie sie das diesjährige Locarno im Zuge der Preisverleihung liefert, veranlassen nun aber auch jenseits der Kultnische dazu, seine Filme erneut zu betrachten.

Die TV-Generation

Landis wurde in Chicago geboren, wenig später siedelte seine Familie nach Los Angeles über, wo es für den jungen Filminteressierten dann beinahe selbstverständlich war, selbst Regisseur zu werden. Seine biografischen Eckdaten machen Landis auch zu einem jüngeren Vertreter einer Generation von Filmemacher*innen, zu der Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, George Lucas, Steven Spielberg etc. gehören, die in den Vierzigern oder – wie Landis – 1950 geboren sind und deren Kindheit durch und durch vom neuen Lieblingsmedium amerikanischer Familien, vom Fernsehen, geprägt war. Es ist darum kein Wunder, dass die Filme dieser Generation, die ab den Siebzigern die Leinwände bespielte, selbst durch diese Medienbiografien geprägt sind und immer die gesamte Film- und Fernsehgeschichte im Rückspiegel zu haben scheinen: Star Wars etwa, das oft wie eine Westernserie «in space» anmutet, oder GoodFellas – ein Film nicht so sehr über Gangster, sondern über Gangsterfilme, über Image, Männerbilder und Machogehabe –, oder Indiana Jones, E.T., ja, auch The Godfather: Alle sind sie in erster Linie Liebesbriefe an die Populärkultur, Ergebnisse einer von Unterhaltung durchsetzten Sozialisierung, noch bevor sie eigenständige Werke sind.

Dazu passt, dass auch Landis' allererste Regiearbeit in Spielfilmlänge, Schlock von 1973, eine Hommage an die Monsterfilme der Fünfzigerjahre ist, worin ein absichtlich schlecht kostümierter Affenmensch in Südkalifornien des Nachts durch die Fenster junger Frauen steigt. Und es verwundert auch nicht, dass sich die Figuren in Innocent Blood im Film selbst immer wieder verschiedene Dracula-Iterationen der Filmgeschichte im Fernsehen ansehen: Während im Vordergrund der Mafiaboss – nach einem Biss in den Hals von den Toten zurückgekehrt – Unfug treibt, ist auf einem kleinen Bildschirm im Hintergrund Bela Lugosi zu sehen, der gut 60 Jahre zuvor in Dracula (Tod Browning) das Vorbild für die Szene ablieferte. Dass solche Idole eben wirkmächtig bleiben, ist für Regisseure wie Landis, der in erster Linie ein Filmliebhaber ist, eine Selbstverständlichkeit.

Der Gimmick

Dabei ist es kein grosses Mysterium, weshalb seine Filme dann lange doch nicht allzu oft in einem Atemzug mit jenen von Coppola oder Spielberg genannt wurden: Landis gehört nämlich ohne Frage zu den Mutigsten seiner Generation. Er ist kein Purist, das sieht man seinen Werken an, auffällig ist nur schon die heterogene Herkunft der Stoffe, die er verfilmt. Für Twilight Zone: The Movie von 1983 nahm sich Landis eine beliebte Episode der Fünfzigerjahre-Sci-Fi-Serie The Twilight Zone (1959–1964) zum Vorbild (tragischerweise kam es beim Dreh des Films zum Unfall und Tod dreier Darsteller*innen, dann zur Gerichtsverhandlung für Landis und sein Team – und zum Freispruch). Noch davor kam National Lampoon's Animal House über eine ausser Kontrolle geratene Studentenverbindung «Delta Tau Chi», deren Eskapaden darin gipfeln, dass ein Pferd im Büro des Dekans steht. Auch dieser Film fusst nicht auf einem klassischen Drehbuch oder einem Roman. Das «National Lampoon» war ein amerikanisches Satiremagazin, das ab 1978 aus seinen komischen Geschichten auch Filme produzierte. Für Animal House verwendete Landis aber nicht nur diese wenig klassische Vorlage, sondern castete mit John Belushi auch keinen klassischen Film-, sondern einen Fernsehstar, der ab 1975 mit der Live-Satire-Sketch-Sendung Saturday Night Live (SNL) bekannt wurde. Eigentlich hätten mit Chevy Chase, Bill Murray und Aykroyd gleich drei damalige SNL-Stars eine Rolle erhalten sollen, doch die sollen nicht am Projekt interessiert gewesen sein.

Mit einem erweiterten SNL-Cast arbeitete Landis dann aber zwei Jahre später bei der Produktion von The Blues Brothers. Noch mehr als das: Der ganze Film basiert auf einem Sketch, der samstagabends bei SNL im Fernsehen ausgestrahlt wurde. Bevor sie zu den Blues Brothers im Film wurden, waren Belushi und Aykroyd nämlich dort in ihre Rollen geschlüpft, das erste Mal in einer Einlage in einer Sendung vom Januar 1976, wobei der Witz dieser kurzen Sketches – wenig pointiert – war, dass die beiden Komiker, mit ihren nun legendären Anzügen und stierem Ausdruck zwei heruntergekommenen Auftragskillern gleichend, auftraten und überraschend ehrlichen Blues spielten. Dass Belushi und Aykroyd auch tatsächlich talentierte Musiker waren, beflügelte ihre Idee und trug sie übers Fernsehformat hinaus: 1978 veröffentlichten sie nicht nur ihr erstes eigenes Album, «Briefcase Full of Blues», sondern spielten an einem Konzert in San Francisco auch als Vorband für The Grateful Dead. 1980 folgte dann die Kooperation mit Landis für The Blues Brothers, der episodenhaft den beiden Bandmitgliedern eine Backstory andichtet, die zugleich einen guten Vorwand liefert, die Jazz- und Blues-Legenden (Cab Calloway, Ray Charles, Aretha Franklin) in Chicago zu besuchen und in zum Teil absurden Settings (James Brown wird kurzerhand zum Prediger einer Kirche) beim Musizieren zu begleiten.

Eng verbunden mit SNL blieb Landis auch für seinen grossartigen iThree Amigos! von 1986, für den er mit Steve Martin, Chevy Chase und Martin Short erneut drei grosse Stars der Fernsehsendung einsetzte. Genau wie Trading Places gehört diese Westernkomödie in den USA (auch dank zahlreichen Wiederholungen im Fernsehen) bis heute in die Filmbiografie gleich mehrerer Generationen – sie ist unbestrittener Klassiker unter den Blödel-Filmen.

Natürlich, solche Konstellationen – heterogene Ursprünge, Fernsehstars, Sketch-Comedy – bringen stets auch etwas Gimmick- oder Gag-Haftes mit sich, und das ist es, was eine (so natürlich gar nicht existierende und immer imaginierte) «Film-Elite» dem Regisseur ankreiden könnte. Geht man Landis' Filmografie durch, zeichnen sich tatsächlich viele seiner Werke durch Versuchsanordnungen aus: An American Werewolf in London etwa ist an sich ein grossartiger Film, arrangiert seine Narration aber definitiv um eine Transformationsszene herum, für die Landis seinen Freund und grossartigen Special-Effects-Künstler Rick Baker engagierte. In dieser Szene verwandelt sich Hauptfigur David (David Naughton) auf spektakuläre Weise beinahe drei Minuten lang in den titelgebenden Werwolf. Die Art der Transformation, die die Figur schreiend vor Schmerzen durchsteht, und die ironische Kombination mit den schwungvollen Klängen von Tim Bartons «Bad Moon Rising» machen die Szene derart unvergesslich, dass Baker 1981, im allerersten Jahr, in dem diese Kategorie existierte, den Oscar für die besten Special Effects gewann.

Renaissance

Landis hat weitere Filme gedreht, die man in diesen Gimmick-Katalog aufnehmen könnte: Für Into the Night von 1985 castete er einen jungen Jeff Goldblum, der seinen endgültigen Durchbruch als Hauptdarsteller erst ein Jahr darauf mit David Cronenbergs The Fly haben sollte und hier – noch zu nüchtern gespielt – als der vom Leben enttäuschte Ed Okin unfreiwillig an der Seite der Juwelendiebin Diana (Michelle Pfeiffer) durch eine verhängnisvolle Nacht stolpert (eine Idee, die Martin Scorsese lustigerweise im genau gleichen Jahr mit After Hours verfolgte). Die Geschichte ist relativ simpel und überraschend verworren zugleich, denn die zahlreichen Akteur*innen, die um den eigentlich oft erzählten Edelstein-Plot herum auftreten, verkomplizieren diesen und lassen in manchen Szenen das eigentliche Geschehen aus den Augen verlieren. Wüsste man nicht, wer diese Persönlichkeiten sind, die hier Landis' Hollywood besiedeln (denn dort spielt der Film), könnte man Into the Night glatt für eine misslungene Actionkomödie mit wenig *drive* halten. Doch der Film ist eigentlich eine Hommage Landis', nicht nur an seine Heimat, sondern auch an seinen Berufsstand. Denn die Busboys, Kellnerinnen, Drogendealer und Pagen werden gespielt von befreundeten Regisseur*innen, etwa vom alternden Jack Arnold (Creature from the Black Lagoon), von David Cronenberg, Jonathan Demme (The Silence of the Lambs) oder Amy Heckerling (Fast Times at Ridgemont High, Clueless), und selbst Muppets-Erfinder Jim Henson gibt sich die Ehre. Landis scheint sich geradezu daran zu ergötzen, seine Filme mit Witzen und Running Gags zu füllen. Zum Beispiel versteckt er in jedem irgendwo die Aussage «See you next Wednesday», ein Verweis auf Stanley Kubricks 2001: A Space Odyssey. Dazu gehört auch eine gehörige Portion Selbstironie: In Innocent Blood schauen sich die Figuren nicht nur Dracula an, sondern auch Landis' ersten Film Schlock, und das mit kritisch hochgezogenen Augenbrauen.

Es ist diese Qualität seiner Filme, sein eigenwilliger Humor, die ihn schon seit Jahrzehnten zum Liebling spassfreudiger Zuschauer*innen macht und nun, in einer neuen Dekade, die verliebter denn je in die Vergangenheit zu sein scheint, ein Mainstream-Publikum mit viel Nostalgie auch seine weniger bekannten Filme neu entdecken lässt. Hinzu kommt, dass Landis mit seinem Mut, Kategorien zu verwischen und Auslassungen des Kinos auszufüllen, oft *avant la lettre* neue Trends absteckte. Animal House gilt, zusammen mit einem anderen frühen Film, The Kentucky Fried Movie (1977), als Vorläufer der *Gross-out-Movies*, die sich eines Humors bedienen, bei dem wilde und wüste Partys und studentische Alkoholexzesse mit anschliessenden physischen Aussetzern gezeigt werden und an Details nicht gespart wird. Die Transformationsszene in An American Werewolf in London war dafür so zentral, weil hier nicht mehr, wie in den klassischen Monsterfilmen, jemand verschwindet und in ein Monster verwandelt wieder erscheint; im Gegenteil ist der Übertritt das Spektakel, und das würde ein Regisseur à la Landis für sein Publikum nie aussparen wollen. Sein Humor und sein Mut, mal Nische, mal Mainstream zu sein – das gibt Landis' Kino regelrechte Formkraft. ▮

John Landis wird an der 74. Ausgabe des Locarno Film Festival am Freitagabend, 13. August, auf der Piazza Grande mit dem Pardo d'onore Manor gewürdigt. Am gleichen Abend wird National Lampoon's Animal House auf der Piazza Grande gezeigt. Trading Places und Innocent Blood sind ebenfalls Teil des Festivalprogramms.