

: ARTIKEL :

Dieser Text ist die überarbeitete Version eines Textes aus:

Marcus Stiglegger (Hrsg.): Splitter im Gewebe.

Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino,

Bender Verlag: Mainz 2001

Marcus Stiglegger

Ein Auge für die Weisheit: Die filmischen Demonstrationen von Oliver Stone



Oliver Stone

„Ich denke in Begriffen von Leidenschaft und Emotion. Man sollte mich nicht nur als politisch definieren, denn das ist nur Teil meines Werkes. Es geht um die Wahrheit und die Suche nach der Wahrheit. Und die Leidenschaft, die sie erweckt.“

(Oliver Stone)

1. WAHRHEIT UND ERKENNTNIS

Oliver Stone als politisches Phänomen ist eine vertrackte Sache, da seine Position sich klaren Definitionen entzieht - sich angesichts der Ambivalenz seiner Themen vermutlich auch entziehen muß. Stone fühlt sich nicht wohl mit jenen, die in ihm einen „liberalen Linken“ sehen wollen: Im Gespräch mit dem Historiker Harry Kreisler 1997 äußerte er sich sehr konkret dazu: „Ich denke, die Erfahrung lehrt einen die Kombination aus Liberalismus und Konservatismus. Wir müssen progressiv sein und gleichzeitig die bestehenden Werte achten. Wie müssen die Vergangenheit bewahren wie wir die Zukunft entdecken müssen. Das ist eine schwierige Balance. Die Natur der Existenz. Ich glaube nicht an rechts oder links. Ich glaube nicht an liberal und konservativ. Ich glaube an beides.“

Oliver Stone versucht, durch seine Filme Verantwortung zu übernehmen, die nicht nur die USA verfehlten, ihren Kindern weiter zu geben. Er will ebenso auf die Verfehlungen amerikanischer Politik in Vietnam, Amerika, im Zweiten Weltkrieg aufmerksam machen,

wie er das für nötig hält bezüglich der politischen Verbrechen des Nationalsozialismus', Stalinismus' und des Vichy-Regimes. Sein 'Patriotismus' ist kein konservativer, bewahrender, es ist vielmehr ein utopischer Ausgangspunkt, der erst jenseits eines möglichen Neubeginns liegen kann - und zugleich der ebenso kritische wie mythenbewußte Chronismus der Lieder des archaischen Schamanen. Doch vor einem möglichen Neubeginn liegt die Reflexion der 'Schuld'. Der Effekt eines Films auf den Zustand eines sozialen Systems ist gering, das weiss Stone, und dennoch gelang es ihm, mit seinem sehr direkt politisch agitierenden Werk J.F.K., einen bewußtseinserweiternden Effekt zu erzielen: Im Zuge der Diskussionen sah sich die Regierung genötigt, einen Teil der bis dahin unter Verschluss gehaltenen Dokumente an die Öffentlichkeit frei zu geben... „Ich inszeniere Dramen, die aufregend sind und unterhaltsam, ein bisschen erzieherisch. Wenn ich die Welt ändern wollte, würde ich das nicht mit Filmen versuchen, das ist nur ein indirekter Weg. Ich würde es direkter versuchen und für ein Amt kandidieren, in die Politik gehen oder Wissenschaftler werden,“ sagte Stone 1988.

„Wenn ich eine Geschichte zu Papier bringe, setze ich voraus, daß sie gelesen wird. Es nimmt eine gewisse Zeit in Anspruch, sie zu lesen, eine vorgegebene Zeit, nahezu Realzeit. Bei Filmen hingegen gibt es etwas, das mich fasziniert: Ihr Transzendenz der Zeit. In einer Sekunde, in einem Bild kann man etwas sehen, daß man als göttlich oder genial wahrnimmt.“

(Oliver Stone, Berkeley 1997)

2. LEIDENSCHAFT UND ERWACHEN

In NATURAL BORN KILLERS erläutert Mickey (Woody Harrelson) dem Fernsehreporter Wayne Gayle (Robert Downey Jr.) gegenüber seine Weltansicht: Die gesamte Welt sei Illusion. Der Moment des Erwachens aus diesem illusionären „Schlaf“ liege im Töten, den „Murder is pure.“ In allen Menschen existierten Dämonen, die sich von deren negativen Energien ernähren, und nur Liebe kann den Dämon besiegen: „Only love kills the demon!“ - Oliver Stones Charaktere sind Wanderer auf dieser Grenze zwischen der Illusion und dem Erwachen. Sie pendeln zwischen der Leidenschaft der Liebe und den Verlockungen des inneren Dämonen, vereinigen - wie Micekeys Yin/Yang-Tattoo - Licht und Schatten in ihrem Herzen. Blut wird dabei sowohl zum Symbol von Verbundenheit und Hingabe wie auch zum brutalen Opfer an den inneren Moloch, die latente Destruktivität. Wieder und wieder wendet Stone diese Motive an, dreht und wendet sie im komplexen Geflecht seiner Montage, als könne nur so mühevoll die verborgene Wahrheit des Sujets hermeneutisch ans Licht gebracht werden.

Oliver Stones Montagestil, seine Konfrontationsästhetik und die

Suche nach kraftvollen Symbolismen, hat didaktischen Charakter, will den Zuschauer durchaus manipulieren, leiten und in seiner Meinungsbildung beeinflussen. Er handelte sich somit häufig die Kritik ein, ein schulmeisterlichen Regisseur zu sein, der stets die vereinfachende Deutlichkeit der subtilen Vieldeutigkeit vorzieht. Diese didaktische Ebene seiner Filme, die mit PLATOON ihren Anfang nimmt, wird jedoch mühelos unterwandert oder durchbrochen von ebenso komplexen wie ambivalenten Kontrapunkten, die die meisten seiner Regiearbeiten durchziehen. Ausgeprägter als viele andere zeitgenössische Hollywoodregisseure reichert er seine Filme durch die Mehrfachcodierung seiner zunächst scheinbar durchschaubaren, einfachen Fabeln an, um so eine Rezeption auf unterschiedlichsten Ebenen zu ermöglichen. THE DOORS, NIXON und HEAVEN AND EARTH funktionieren ebenso als kraftvolle individuelle Dramen wie auch als sozialpsychologische oder existenzialphilosophische Reflexionen. Lediglich die brachiale Konfrontation und Doppelung der jeweiligen Ebenen in der Montage scheint den analytische Blick zu irritieren. Was unbestreitbar bleibt, ist eine in der Tat 'bilderstürmerische' Geste, die ebenso leidenschaftlich wie verzweifelte Suche nach dem stärksten, dem effektivsten Bild; die Sehnsucht nach einer wahrhaftigen 'Filmsprache' also.

„Die „Bestie“ ist ein System, und das kreierte den Mechanismus, durch den die Opposition ausgeradiert werden kann. Die Bestie wächst und gedeiht durch Geld. Das ist die Basis unseres Landes.“

(Oliver Stone, 1997 in Berkeley)

3. VERSCHWÖRUNG

Nie wurde das von seinen Gegnern so benannte 'Paranoia-Kino' Oliver Stones offensichtlicher als in J.F.K., seiner filmischen Aufarbeitung des Kennedy-Attentats. Die hier offengelegten Strukturen und Zusammenhänge bilden jedoch tatsächlich die Basis seines Weltbildes: Machtgier und Profitsucht sind der Nährboden für eine Reihe kriegerischer Konflikte, die eine Gesellschaft in ständiger äußerer Spannung halten und letztlich von ihren Binnenproblemen ablenken. Laut Stone und dem Attentatsermittler Jim Garrison, der später von Kevin Costner durchaus idealisiert verkörpert werden sollte, hätten sich Vertreter von Kriegswirtschaft, Hochfinanz, Geheimdienst und Politik gegen den friedlich motivierten Präsidenten Kennedy verschworen, um durch seinen Tod letztlich den Vietnamkrieg, jenen antikommunistischen Stellvertreterkrieg, möglich zu machen. Aus diesem Grund hat auch Kennedys Ermordung nicht nur für Stone symbolischen Charakter: Mit diesem Präsidenten hat Amerika seine Unschuld, die es im Zweiten Weltkrieg noch verteidigen durfte, endgültig verloren. Mit dem verheerenden Einsatz in Vietnam wurden auch amerikanische

Soldaten nachweislich und aktenkundig zu Vergewaltigern und Babymördern. Stones Auseinandersetzung mit diesem „Fall from Grace“ beginnt in seinem frühen Roman „A Child’s Night Dream“, den er mit neunzehn Jahren basierend auf seiner ersten Vietnamreise verfasst hatte. Bereits in den siebziger Jahren interessierte ihn die Geschichte Ron Kovics, eines gelähmten Vietnamveteranen, in dessen enttäuschem Patriotismus sich Stone wiedererkannte. Erst 1989 sollte ihm die Verfilmung von dessen Schicksal gelingen, nachdem William Friedkin - dessen Weltsicht Stone durchaus nahesteht, der aber vergleichsweise subversiver zu Werke geht - daran gescheitert war.

Mit beständiger Programmatik entwickelte Stone die Perspektive des resignierten Idealisten und patriotischen Amerikaners fort: Immer wieder reflektierte er Schuldgefühle bezüglich des Schicksals der Indianer in Amerika in seinen Filmen, kritisierte den Krieg in Lateinamerika, immer wieder den Vietnamkrieg, bis er sich schließlich der amerikanischen Binnestruktur annahm und seine Idee der kriegstreiberisch-kapitalistischen Verschwörung daran abarbeitete: Die Wallstreet und das Footballstadion wurden zum obsessiven Kriegsschauplatz, das Scheitern des Watergate-Präsidenten Nixon geriet bei ihm zum Königsdrama Shakespearschen Ausmaßes. Als er Leben und Tod eines umstrittenen Radiomoderators in TALK RADIO verfilmte, erinnerte das Attentat am Ende nicht von Ungefähr an die tödlichen Schüsse auf den Fernsehquerulanten (Peter Finch) in Siney Lumets NETWORK (1977): Dort wurden politische Fanatiker von dessen Vorgesetzten engagiert, um seinem Treiben vor laufenden Kameras ein Ende zu setzen.

Kulminationspunkt der Stoneschen Paranoia bleibt also J.F.K., da dort die Keimzelle zur Vergiftung einer ganzen ‘Nation’ zu liegen scheint. An Ende jeder Bemühung setze man sich doch immer mit der eigenen Geschichte auseinander, meint Stone. Und seine Geschichte scheint sich in seinem Idealbild des tollkühnen Ermittlers zu spiegeln, der ein ganzes politisches System zur Anklagebank führt: „It’s up to you!“ wird er Garrison mit den Augen in die Kamera sagen lassen. Sein gesamtes Oeuvre seit SALVADOR hat diesen die Grenze der cinematografischen Distanz durchbrechenden Blick: Seine Filme sind selbstbewusst-manipulative Provokationsmaschinerien, die keinen Affekt ungenutzt lassen, den Zuschauer an den Schultern zu packen und mit all den vergessenen Wunden zu konfrontieren, die ihn ständig peinigen müßten. Was jedoch in Amerika als ‘Wake-Up-Cinema’ ernst genommen wird, setzt sich international durchaus ironischer Skepsis aus. Aber Oliver Stone ist als gebildeter Modernist stets in der Lage, seinen ‘Lehrfilmen’ einen zweiten, dritten und vierten Subtext zu unterlegen. Und somit bietet er mit J.F.K., NATURAL BORN KILLERS

und NIXON einen breit angelegten Affront gegen ein Hollywood-Kino der eindeutigen und klaren Positionen. In einer Sequenz aus NIXON wird schließlich deutlich, dass die von Stones diagnostizierte Verschwörung nichts weiter ist ein inhumanes, machtgeriges Komplott des Großkapitals gewesen sein könnte: Nixon (Anthony Hopkins) wird kurz vor dem Kennedy-Mord von texanischen Industriellen bedrängt, sich wiederum zum Wahl zu stellen. Er würde Kennedy unterliegen, wendet er ein, doch aus der bedrohlichen Reaktion der zutiefst rassistischen 'Geschäftspartner' (u.a. Larry Hagman und Dan Hedaya) lässt sich bereits das von ihnen mit geplante Attentat ablesen. Nixon ist verunsichert und geht auf Abstand zu diesen Ultrarechten, deren Jargon er sich doch immer wieder bedienen wird. - Später wird er in einer nahezu unheimlichen Szene nachts das Abraham-Lincoln-Memorial besuchen, wo er sich mit einem Mal von demonstrierenden Studenten umlagert sieht. Eine junge Frau fagt ihn herausfordernd, warum er nicht endlich den Vietnamkriege beende, wie er es lange angekündigt habe. Der Präsident zögert. „Weil Sie es nicht können,“ schließt die Studentin. „Das System ist die Bestie...“ Übereilt wird Nixon von seinem Vertrauten (James Woods) zum Auto gebracht, wo er ihm fassungslos erzählt, eine Neunzehnjährige habe ihn mit dem Schluss konfrontiert, zu dem er zwanzig Jahre Politik gebraucht hätte; seine Macht ist letztlich illusionäre und kalt lügt dieses System: „Ich, der Staat, bin das Volk.“ (Friedrich Nietzsche) Die vermutliche letzte Utopie einer funktionierenden Gemeinschaft, in der jedes Individuum mit seinem spezifischen Begabungen und Interessen seinen Platz finden kann, beschwor Stone 1999 in Form des 'Teamgeistes' im Sport - in ANY GIVEN SUNDAY. Diese bis in die letzte Sequenz durchformulierte Utopie mutet jedoch erwartungsgemäß naiv an, vor allem angesichts der vorangehenden nahezu resignativen Schwanengesänge auf den Individualismus.

„Ich fürchte mich vor etwas in mir...“

(Jonathan Frid in SEIZURE)

4. SEIZURE

Der heute weitgehend vergessene eigentliche Debütfilm Oliver Stones ist das kanadisch produzierte Horrordrama SEIZURE (1974), das in Deutschland als „Herrscherin des Bösen“ auf Video erschienen ist. Der sehr billig produzierte Film behandelt inszenatorisch eher schwerfällig und in seiner oft unfreiwillig komischen Bildsprache das Trauma des Horrorschriftstellers Edmund Blackstone (Jonathan Frid), dessen eigene Figuren inkarnieren und ihn heimsuchen: Martin Beswick als die Herrscherin des Bösen, Herve Villechaize als bössartiger Zwerg und Henry Baker als sadistischer Riese. Der Autor wird letztlich das Opfer seiner eigenen Alpträume, als diese Charaktere bei einem gemeinsamen Abend mit seinen Freunden

auftauchen, die Gemeinschaft gegen einander aufbringen und nacheinander in einem grausamen Spiel ermorden.

Man kann dem Film seinen Willen anrechnen, dem haarsträubenden Geschehen eine philosophische Reflexion über den Zusammenhang zwischen dem fiktiven Bösen und den realen Effekten, die es beschwört, abzugewinnen (der „Faust“-Effekt), doch Stones Suche nach möglichst eindringlichen Bildern verkommt hier zu einem oft peinlichen Spiel mit Archetypen und Märchenstereotypen, die in einem derart unironischen Horrorstoff merkwürdig deplaziert wirken. Wie in seinem zweiten Film, der um eine ähnliche Thematik kreist, spielt er auch hier mit den Realitätsebenen: Angedeutet durch eine Radionachricht könnte es sich bei den Eindringlingen auch um entflozene Psychopathen, die in Form einer bizarren Sekte zusammengefunden haben; die Visionen des Autors jedoch suggerieren die Erfüllung seiner Alpträume. Formal verlässt sich Stone hier vor allem auf die Kreation einer Gothic-Atmosphäre mit Lowkey-Ausleuchtung und auf grellen Effekt hin komponierter Musik, die jedoch teilweise ironisiert wird, etwa wenn sie den Wettspiel-Charakter des finalen Todesspiels mit einfachen Drumbeats betont. Auch die involvierende Handkamera wird hier eingesetzt. In der temporeich fragmentierenden Montage kompensiert Stone zudem die niedrigen Produktionswerte. SEIZURE bleibt als ebenso merkwürdiger wie unbeholfener Einstieg eines drastischen Ouvres, dessen Wurzeln hier vage durchscheinen. Stones selbst scheint diesen Film, den er mit 27 Jahren inszenierte, eher als Fingerübung in Erinnerung zu halten.

„Ich empfinde keinen meiner Filme als abgestanden außer THE HAND, weil ich da von zwei Seiten Druck bekam. Die eine wollte einen Horrorfilm, die andere einen psychologischen Thriller.“

(Oliver Stone)

5. THE HAND

Verglichen mit seinem Hauptwerk ist das Major-Company-Debüt Oliver Stones für Orion Pictures eine bizarre Enttäuschung: THE HAND (Die Hand, 1981) ist ein mit mittlerem Budget produzierter Horrorfilm, der bereits durch seine alberne Grundidee verloren hat. Erzählt wird nach dem Roman „A Lizard’s Tail“ von Marc Brandel die Geschichte des Comiczeichners Jon Lansdale (Michael Caine), der bei einem Autounfall die rechte Hand verliert und sich somit seines Berufs beraubt sieht. Ursprünglich sollte der Film ebenfalls den weit interessanteren Titel des Romans teilen, doch das Studio wollte einen reinen Genrefilm. Immerhin ist die Sequenz, in der Lansdales Tochter einen scheinbar lebenden Eidechschwanz findet, noch enthalten.

Lansdale ist - und das verbindet ihn mit den typischen Stone-Helden - ein Mann in existenzieller Krise: seine Ehe befindet sich am

Totpunkt, zu seiner Tochter findet er keinen rechten Bezug, die Ausübung seines Berufes wird unmöglich. Seine Frau sieht sich nach einem Liebhaber um und seine Comicfigur wird von dem Nachfolger wesentlich verändert. Mit seiner Hand scheint er seine Begabung und seine Potenz verloren zu haben. Der Weg ins soziale Abseits ist scheinbar vorprogrammiert. Die Chance des Films hätte nun darin gelegen, die autonom weiter lebende Hand von Lansdale als dessen „dunkle Seite“ zu etablieren, ohne sich in peinlicher Deutlichkeit zu erschöpfen. Wie die rudimentär entwickelten Kinder in *THE BROOD* (1978) von David Cronenberg wird das abgetrennte Körperteil zum Werkzeug der destruktiven Wünsche und Phantasien des Protagonisten: Sie sabotiert die Arbeit seines Nachfolgers und attackiert alle Personen, die seinem persönlichem Glück im Weg stehen. In einer amüsanten, eventuell irrealen Schwarzweißsequenz springt die Hand Oliver Stone, der einen betrunkenen Obdachlosen spielt, an den Hals und erwürgt ihn. Als würde er der Wirkung seiner Bilder hier mißtrauen, wird das Bild in der letzten Einstellung unscharf. Stone mußte bewußt gewesen sein, wie lächerlich ein wild gestikulierender Schauspieler mit einer Gummihand am Hals aussieht. Er beläßt die Sequenz somit ebenso im Irrealen wie die teilweise recht eindrucksvollen Visionen Lansdales, z.B. als dessen Duschgriff sich in eine krampfende Metallhand verwandelt. So unähnlich ist dieser Film dem Körperhorror David Cronenbergs also nicht, doch wo dessen *VIDEODROME* (1983) bewußt in die Satire umschlägt, mußte Oliver Stones Film „ernst“ bleiben: „Der Ärger war, daß das Studio mehr Hand wollte,“ sagt Stone in Norman Kagans Monografie (1995, S. 41). Der Film wird somit immer dort peinlich, wo er das Eigenleben der Hand in konkrete Effektbilder bannt, d.h., wo sich die möglicherweise eingebildete Neurose des „kastrierten“ Künstlers im phantastischen Horrorelement erschöpft und das Spannungsverhältnis zwischen Realität und Vision zerstört. Ähnlich ging es Ira Levin, als er in seinem Roman „Rosemary's Baby“ auf den letzten Seiten die knospenden Teufelshörner des Kindes beschreibt. Roman Polanski wurde in seiner Verfilmung (1968) weit weniger deutlich, womit es ihm gelang, diese eigentliche Spannung des Stoffes über das Ende hinaus zu bewahren. Im Falle von *THE HAND* verhält es sich umgekehrt: Brandels Roman materialisiert die Hand nie konkret, läßt sie zu einer Art Alibi Lonsdales vor sich selbst werden. Im Film dagegen sind nicht alle Hand-Sequenzen monochrom stilisiert: Er legt also das Eigenleben der Hand teilweise nah. Dem Zuschauer von Stones Film fällt eine Distanzierung leicht. Die Blackouts von Lonsdale werden stattdessen zunächst zur falschen Spur verklärt. Michael Caines Spiel ist auf den ersten Blick von einer ruhigen Melancholie durchzogen, hinter der jedoch eine fiebrige Wut lauert. Besonders deutlich wird das in der Sequenz, in der er mit einer

Zeichenschülerin schläft: Sie lutscht an seiner Protese und fordert ihn auf, „härter“ zu sein. Er ist ein repressiver Mann, voller Hemmungen und Selbstbetrug, in diesem Film weit intensiver dargestellt als in Brian de Palmas DRESSED TO KILL (1980), wo Caine plakativer einen schizophrenen Psychiater spielt. Auf der formalen Ebene leistet sich Stone nur in den Visionen einen Hauch von visueller Exzentrizität, dort zieht er die gängigen Register des Horrorgenres: verzerrte Point-of-View-Einstellungen, Streichercrecendo, expressive Lichtstimmungen. Bemerkenswert ist noch die Szene, wo Lonsdales Geliebte von der Hand angegriffen wird und sich Lonsdale nach einem harten Schnitt im Rückspiegel seines Autos betrachtet und das Lied „Union City Blue“ von Blondie im Radio hört. An solchen Stellen schimmert eventuell die ursprüngliche Absicht des Regisseurs durch. Außerdem verbindet er hier erstmals den Film durch zeitgenössische Musik mit dem Puls seiner Gegenwart.

„Sicherlich haben Regisseure eine Verantwortung gegenüber dem Publikum, gerade eine politische Verantwortung. Aber ich mache mir keine Illusionen über den Effekt, den wir erreichen können. Es ist wichtiger, ein Dramatiker zu sein.“

(Oliver Stone 1988)

6. SALVADOR

Der harte, oft als semidokumenarische Simulakrum inszenierte Politthriller SALVADOR ist die erste filmische Inkarnation von Oliver Stones vision du monde. Zugleich läutet er eine spezielle Arbeitsmethode ein, der der Filmemacher seine ganze Karriere hindurch weitgehend treu bleiben wird: Stone widmet seine Recherche zunächst dem Schicksal einer realen Person und beginnt kontinuierlich, das biographische Material mit weiteren historischen Ereignissen dramatisch verknüpfen, bis er eine spielfilmtaugliche Essenz gewonnen hat. So war er bereits bei seiner Arbeit an Michael Ciminos 1985 entstandenem Polizeifilm YEAR OF THE DRAGON (Im Jahr des Drachen) vorgegangen, der einerseits auf dem semidokumenarischen Roman eines Expolizisten, John Daley, basierte, der aber - daher der abweichende Name des Protagonisten im Film - zahlreiche Erfahrungen des realen Detectives Stanley White aus Los Angeles als belebendes Beiwerk benutzte. Im Falle des Mittelamerika-Thrillers SALVADOR tat sich Stone mit dem Reporter Richard Boyle zusammen, dessen biografische Details die von James Woods verkörperte Filmfigur überzeugender gestalten sollten. Boyle hatte in den frühen achtziger Jahren tatsächlich einige Zeit in El Salvador verbracht, zahlreiche der im Film vorkommenden historischen Ereignisse hatte er jedoch nicht persönlich erlebt. Stone dehnte bereits hier - wie später in J.F.K., THE DOORS und NIXON - den Begriff der Semidokumentation bis an die Grenzen eines frei

assoziierten, bildhaften Historiendramas, wie es mit Shakespeares klassischen Schauspielen verbunden wird.

Mit dem draufgängerischen und charakterlich zerrissenen Richard Boyle fand Stone auch eine erste filmische Entsprechung zu seinem eigenen Charakter. Durch eine berufliche und private Krise am absoluten Tiefpunkt tut er sich eines Tages spontan mit dem etwas exzentrischen arbeitslosen Diskjockey Dr. Rock (Jim Belushi) zusammen und fährt mit ihm nach El Salvador, um dort über die Kriegsunruhen zu berichten. Stones Sperrfeuer-Dramaturgie will es, dass sie bereits beim Grenzübertritt nur knapp einer Exekution entgehen, da sie von den willkürlich agierenden Regierungstruppen für Regimegegner gehalten werden. Stone schafft es hier mit Hilfe entfesselter Handkamera, natürlicher Beleuchtung und schnellen Schnitten eine Atmosphäre des Terrors und der Auslieferung zu beschwören, die in dieser Szene dazu dient, den Zuschauer mit den Protagonisten zusammen in eine fremde, bedrohliche Welt, ein totalitäres Terrorsystem, einzuführen. Die gegenerischen Fronten innerhalb dieses Systems bleiben dabei lange undurchschaubar, der Film wahrt auch hier den subjektiven Blick des Journalisten, der sich langsam in das System einarbeiten muss. Während sich Dr. Rock den Drogen und Frauen widmet, erlebt Boyle, wie die Militärdiktatur mit Unterstützung der amerikanischen Rechten und Ronald Reagans immer offener ihre Brutalität an der Bevölkerung auslässt. Der Film visualisiert in beispielhaften Sequenzen zahlreiche Aspekte dieser Terrorherrschaft: die Todesschwadronen, die Leichenberge am Rand der Stadt; Boyle selbst ist bei der Ermordung des liberalen Bischofs Romero anwesend, der während einer Messe erschossen wird; der Bruder seiner Freundin Maria (Elpidia Carrillo) überlebt die Folter im Gefängnis nicht; auf einem Höhepunkt skrupellosen Terrors wird eine Entwicklungshelferin zusammen mit den sie begleitenden Nonnen überfallen und vergewaltigt. Natürlich findet Boyle heraus, dass sich das Regime nur durch die Unterstützung des CIA halten kann, doch die offiziellen Vertreter der USA schweigen, während die Presse nur zynische oder verharmlosende Kommentare nach aussen dringen lässt. In einem ersten Kreuzzug für die Gerechtigkeit, der viele weitere Stone-Filme kennzeichnen wird, beschließt Boyle, die Wahrheit der Ausschreitungen zu dokumentieren und begibt sich mit dem passionierten Fotoreporter Cassidy (John Savage) nach Santa Ana, wo sie mit dem Inferno des Krieges konfrontiert werden. Auch der Kontakt mit der spärlich ausgerüsteten Befreiungsarmee lässt Boyle ernüchtern.

Der Tod des Fotografen Cassidy wird schließlich zum Wendepunkt, zu einem zu diesem Zeitpunkt noch möglichen Rückzug ins Private. Cassidy wird bei dem Versuch, angreifende Tiefflieger zu fotografieren von diesen erschossen. Stone zelebriert dieses 'Opfer für die Wahrheit' auf ähnliche Weise wie später den Christustod des

Sergeanten Elias in PLATOON. Nur dass Boyle im Gegensatz zu den späteren Kreuzrittern Stones nun sein ganzes Engagement der Freundin Maria und ihrem kleinen Sohn widmet. Er versucht, die beiden mit illegalen Mitteln über die Grenze zu bringen, wo sie jedoch von den amerikanischen Grenzbeamten mangels gültiger Papiere wieder zurückgeschickt werden - in den sicheren Tod. Oliver Stones Position ist nicht die der prokommunistischen Position, das hat er selbst mehrfach betont, vielmehr geht es ihm um die Wahrung der Menschenrecht, die in El Salvador unter Mitwirkung der amerikanischen Regierung zusammengebombt werden. Auch die zweifelhafte Einwandererpolitik der USA wird hier hinterfragt. SALVADOR wurde oft kritisiert für seine vage politische Position, doch Stone wehrte sich: Sein Filme sei keine Film gegen Amerika, SALVADOR sei ein Film für die Humanität und für die Gerechtigkeit. Wie später im größeren Rahmen erlaubt er sich dabei nicht nur Brüche mit historischen Dokumenten, sondern zielt mit seiner Inszenierung letztlich immer auf den größtmöglichen emotionalen Effekt. Das klassische, 'kathartische' Drama bleibt ihm der einzige Weg, ein so unfassbares Phänomen wie die Leiden eines Volkes unter der militärischen Willkürherrschaft zu vermitteln. Und - Klug berechnet - bleibt bei SALVADOR die Katharsis, die 'Erlösung von dem Bösen', noch aus: Boyles Sieg ist ein bescheidener, von verheerenden Opfern getrübt. Was er letztlich retten kann ist der Fotofilm, für den Cassidy sein Leben gelassen hat. Ändern wird sich jedoch nichts.

„Ich meine, jeder, der sein Leben gelebt hat, endet dabei, sich mit seiner Geschichte auseinanderzusetzen. Und manchmal trifft diese persönliche Geschichte mit großen Ereignissen zusammen. [...] Als ich zur Infanterie ging, sah ich das Leben förmlich zerfetzt vor meinen Augen.“

(Oliver Stone, Berkeley 1997)

7. PLATOON

Zum ersten Mal hatte sich Oliver Stone in seinem Roman „A Child's Night Dream“ mit einer Vietnam-Erfahrung auseinander gesetzt. Er war als Neunzehnjähriger gerade aus Vietnam zurückgekehrt, wo er als freiwilliger Helfer unterrichtet hatte. In diesem Roman jedoch, der erst 1998 veröffentlicht wurde, fließen fiktive und autobiografische Elemente ineinander. Der Junge in dem Buch trägt mit „William“ und „Oliver“ beide Vornamen des Autors und hat seine Colleagueausbildung abgebrochen, um als Soldat nach Vietnam zu gehen. Dort erlebt er das Töten des Feindes in einer Art Rauschzustand, besucht Bordelle und kehrt als Matrose nach Amerika zurück. Seine zweite Reise führt ihn nach Mexiko, wo er seine Erlebnisse aufzuschreiben beginnt. Tatsächlich war Stone bei seiner ersten Vietnamreise also kein Soldat, dieser Teil des Buches

ist weitgehend fiktiv. Das Buch entstand jedoch tatsächlich in einem „billigen Hotel in Mexiko.“ Danach kehrte er zum wiederholten Mal nach Vietnam zurück und erlebt die Ereignisse, die zuvor nur in seiner Fantasie stattgefunden hatten: „Dass ich später wirklich an die Front gegangen bin, verwundet wurde und Vietcongs getötet habe, macht die Sache komplizierter.“ Den Akt des Tötens beschwor der junge, unerfahrene Autor als einen umfassenden, überwältigenden, quasi-sexuellen Akt, die später erlebte Wirklichkeit des Krieges jedoch beschreibt er im Zwiespalt: „Es war kein gutes Gefühl. Oder doch, vielleicht doch. Eine Initiation. Ein Herdenverhalten. Ich konnte als Soldat töten und damit fertig werden. Da war eine gewisse Zufriedenheit, es richtig gemacht zu haben. Im Leben war es anders als im Buch - einen Mann zu sehen, den man selbst getötet hat. Oft haben wir ja nur blind in den Dschungel gefeuert. Es hatte was mit Darwin zu tun, ein evolutionäres Ding: akzeptiert werden von den anderen Affen...“ Was im Roman die übermächtige Mutterfigur ist, die nahezu inzestuösen Charakter bekommt, wird in Oliver Stones erstem Vietnamfilm PLATOON (1985) schließlich die Grossmutter sein, an die der Rekrut Chris Taylor (Charlie Sheen) regelmässig Briefe schreibt. In seinem naiven, halbintellektuellen Idealismus liefert sich der unerfahrene junge Mann einer ähnlichen Sozialisation aus, die nach Klaus Theweleits Definition den „soldatischen Mann“ mit ausmacht: Bevor er sexuelle Erfahrungen sammeln konnte, begibt er sich in eine reine Männergesellschaft, die neben alltäglichem Gehorsam nur das Töten und die Flucht in den Drogenrausch kennt. Das Ritual der „Pot-Köpfe“ um den fast 'heilig' charakterisierten Sergeant Elias (Willem Dafoe), der später in Christuspose sterben wird, ist in diesem Kontext Ausdruck pazifistischer Gewaltverweigerung wie auch eine innere Flucht vor der alltäglichen Grausamkeit des Kriegsgeschehens. Die Soldaten des Vietcong werden hier im Stil klassischer Kriegsfilm zu einer gesichtslosen Feindesmasse reduziert und verschmelzen mit der lebensbedrohlichen 'grünen Hölle' des Dschungels, aus der sie auftauchen wie Raubtiere. Fatal an der Konstruktion ist somit, dass der Film die prinzipielle Unschuld der jungen amerikanischen Invasoren suggeriert, die in der Begegnung mit dem 'mythischen Krieg an sich' und Aggressoren aus den eigenen Reihen (Tom Berenger) einem 'Zwang zum Bösen' erliegen. Gäbe es hier nicht den Bezug zum My Lai-Massaker, wäre dieses Modell zum Heldenmythos geronnen. PLATOON ist der Rückfall von APOCALYPSE NOW in die Stereotypen des Western.

Mit PLATOON begann dennoch die feindliche Rezeption des Filmemachers in konservativen politischen Kreisen, die den intellektuellen Regisseur als 'Nestbeschmutzer' verurteilten. Als dieser Film in die Kinos kam, wurde Stone mit dem Vorwurf

konfrontiert, laut der staatlichen Unterlagen sei er nie in Vietnam gewesen. „Ich war natürlich in Vietnam unter meinem Geburtsnamen William Oliver Stone, aber den hatten sie nicht. Man kann sehen, dass diese Leute bereits daran arbeiten, die Macht des Zeugen zu zerstören,“ sagte Oliver Stone später dazu und schließt den Bogen zu der in J.F.K., THE DOORS und NIXON kapitalistisch-monopolisierten Diktatur der Macht. Der Vietnam-Komplex sei für ihn letztlich wie „ein Keim, aus dem jetzt ein Baum wächst. Das gilt nicht nur für mein eigenes Leben, sondern für das Bewußtsein unserer Nation,“ resümierte er 1994.

„Es gibt keine physische Gewalt in der Wall Street. Aber Spannung und mentale Gewalt gehören dort zur Tagesordnung.“

(Oliver Stone)

8. WALL STREET

Nach dem überwältigenden Erfolg des Vietnamfilms begab sich Oliver Stone auf Sicherheitskurs. Mit WALL STREET ersann er eine Fabel von Faustischer Dimension, in dem er den täglichen Börsenkrieg in den Büros der Wall Street dramatisierte. Erzählt wird die Geschichte von dem schlauen, jungen und in Ansätzen skrupellosen Bud Fox (Charlie Sheen), der nicht wie sein Vater (Martin Sheen) als Flugzeugingenieur enden will, sondern nach den höheren Broker-Weihen strebt. Seine Arbeit in einem Aktienbüro bietet ihm nicht die wahren Aufstiegschancen, also wendet er sich immer wieder an den Börsen-„König“ Gekko (Michael Douglas). Eines Tages lädt ihn Gekko tatsächlich vor. In dem Willen, einen brillianten Tip anzubieten, verkauft Bud eine interne Firmeninformation seines Vaters. Gekko ist begeistert und scheint Bud fördern zu wollen. Neben Aufträge „beschafft“ er ihm auch eine schöne Geliebte (Daryl Hannah). Buds Aufstieg funktioniert reibungslos, doch unmerklich gleitet der Newcomer in den Bereich der Wirtschaftspionage. Nachdem Gekko die Flugfirma von Buds Vater ruiniert hat, wendet Bud sein Wissen gegen den ehemaligen Lehrer, doch die Polizei ist bereits auf seiner Spur. Gekko muß büßen, aber Bud wird ins Gefängnis gehen. Sein Pakt mit dem Teufel trägt Früchte.

„Meine Filme, die in der Regel auf wahren Begebenheiten basieren, handeln von Menschen, die in der Krise stecken und sich in Extremsituationen ihren eigenen Weg bahnen müssen.“

(Oliver Stone, 1994)

9. TALK RADIO

In einem kleinen, mit geringem Budget inszenierten Zwischenspiel, widmete sich Stone erstmals der Form des Kammerspiels. In TALK RADIO wird der Radiomoderator Barry Champlain (Eric Bogosian,

der auch das zugrundeliegende Bühnenstück verfasste) in einer kleinen Radiostation zum Star, als er in seinen „Konfrontations-Sendungen“ mit Hilfe origineller medialer Tricks und Montagen den latenten, alltäglichen Faschismus des mittelständischen amerikanischen Bürgertums entlarvt. Da er sich mit ätzender Ironie und Respektlosigkeiten gegen alles und jeden wendet, muss er sich bald gegen gefährliche Gegner behaupten. In seiner eigenen Sendung fällt er schließlich den Schüssen eines Attentäters zum Opfer. Barry selbst wird bei seinem zynische Kreuzzug zum Spiegel der Schattenseiten dieser Gesellschaft, unter der er leidet. Immer weiter begibt er sich in die Isolation, bis er schließlich niemanden mehr auf seiner Seite hat. Sein Kreuzzug wird im mythischen Martyrium besiegelt, einem religiösen Modell, dessen sich Stone auch später in J.F.K. und THE DOORS bedient.

Die Figur des Barry Champlain setzt zudem auf anderer Ebene die hedonistische Abenteuerlust der Protagonisten aus SALVADOR und WALL STREET fort, deren betont nicht-moralische Position bald zwischen alle Fronten gerät. So ist das Konzept des „Talk Radios“, des Moderator-Hörer-Dialogs, für Champlain auch nur ein weiteres Schlachtfeld seines Lebens, auf er dem in der Distanz und Anonymität isolierter Stimmen täglich seine Massaker veranstaltet. Er beleidigt seine Anrufer, führt ihre Argumente ad absurdum, stellt sie hemmungslos bloß oder gibt sie der Lächerlichkeit preis. In scheinbar willensloser Schmerzlust offenbaren sie ihm dennoch ihre Liebe oder zahlen mit gleicher Münze zurück: Neonazis verkünden dem jüdischen Moderator Champlain gegenüber ihren Antisemitismus, ein Fixer berichtet von seiner scheinbar gerade verstorbenen Freundin und ein Vergewaltiger giert stöhnend nach neuen Opfern. Barry wird zum Mann, den man 'liebt zu hassen': Seine Gegner schütten ihm ihre Drinks ins Gesicht oder schicken ihm eine tote Ratte, eingewickelt in eine Hakenkreuzfahne.

Während die Hörer-Quoten seiner Sendung beständig steigen, läutet Champlain langsam den eigenen Untergang ein. Die Barriere des Mikrophons wird durchbrochen, als ein Gegner verkündet: „Ich weiss, wie du aussiehst, ich weiss, wo du wohnst...“

Wie viele Stone-Protagonisten, hat Champlain seine Ehe zu Grabe getragen. Er nutzt statt dessen seine Produzentin Laura (Leslie Hope) als regelmäßigen One-Night-Stand. Nach eigenem Belieben kehrt er dieses Verhältnis gelegentlich um, verleugnet mal die eine, mal die andere Frau. Einen Höhepunkt des Zynismus' erreicht er, als er seine Exfrau (Ellen Greene), die ihm erneut ihre Liebe gesteht, im Rahmen seine Sendung zurückweist, indem er sie mit den Worten abfertigt: „Es gibt nichts Langweiligeres als Menschen, die dich lieben.“ War der legendäre Moderator „Wolfman Jack“, der in George Lucas' AMERICAN GRAFFITI (1972) zu Ehren kam, noch der rührende Loner im fahlen Licht des nächtlichen Studios, ist Barry

Champlain nur noch ein egomanischer Rest seiner eignen Ambitionen, der im Gewebe aus Hass und Hilflosigkeit schwebt, das ihn über die Lautsprecher umgarnt. Der erste Hörer, der diese Distanz überwindet, wird zugleich sein Exekutor sein...

Wie die meisten seiner Filme beruft sich auch TALK RADIO bzw. dessen theatrale Vorlage auf ein reales Ereignis, die Ermordung des Talkmasters Alan Berg durch Neonazis im Jahre 1984. Stones angestammter Kameramann Robert Richardson verwandelt dieses zunehmend klaustrophobische Kammerspiel in ein ebenso subtiles wie dramatisches Geflecht von Nähe und Distanz, von Gleiten und Unruhe, immer im Puls mit der psychischen Verfassung eines abgründigen Zynikers auf seiner Reise entlang des existenziellen Abgrundes.

„Ich betrachte mich als jemanden, der die Historie nimmt und ihr eine bestimmte Form verleiht, wie es Shakespeare mit Henry V. machte.“

(Oliver Stone, 1991)

10. BORN ON THE FOURTH OF JULY

Der desillusionierte Patriot und querschnittgelähmte Vietnamveteran Ron Kovic, der mit seiner wütenden Autobiografie zur einer Ikone der Friedensbewegung der siebziger Jahre wurde, hat einiges mit Oliver Stones gemeinsam. Beide meldeten sie sich freiwillig zum Militärdienst für ihr Land, erfüllt von Idealismus und dem naiven Glauben an die Rechtmäßigkeit eines Krieges, der zum Alptraum werden sollte. Wie Stone kehrte er voll von Wut und Hass auf das eigene Land zurück, wandte sich gegen das System der verharmlosenden Bigotterie und rechnete mit Politik und Elterngeneration gleichermaßen ab.

BORN ON THE FOURTH OF JULY beginnt in Kovics Kindheit, zeigt in drückenden Ornagetönen das unbeschwerte Kriegsspiel übermütiger amerikanischer Mittelschichtenjungen. Bei der Parade zum 4. Juli sitzt er stolz auf den Schultern des Vaters und bewundert die vorbeiziehenden Uniformierten, die erhobenen Hauptes und in die Ferne gerichteten Blickes die Trommel schlagen, gefolgt von den vorkrüppelten und gelähmten Veteranen, die dennoch stoisch Haltung bewahren. Die Mutter (Caroline Kava) schimpft über die Kommunisten - durchaus im Konsens der Zeit, während der kleine Ron sich vielmehr für das kleine Mädchen interessiert, das ihm einen ersten unschuldigen Kuss geben wird. Die Kovics träumen den amerikanischen Traum der Nachkriegszeit; „Ich habe geträumt, dass du vor einer großen Menschenmenge eine Rede halten wirst,“ erzählt die Mutter eines Morgens ihrem Sohn gegenüber, „und du hast sehr kluge Wort gesagt.“ Welche Worte das sein würden, wird sie später nicht wahrhaben wollen.

Ron Kovic soll zum Spiegel des amerikanischen

Mittelschichtentraumes heranwachsen. Er wird ein sportlicher, attraktiver Teenager, trägt sich bald mit Verlobungsplänen und schwört auf Gott - und Vaterland. Im sportlichen Wettstreit erweist er sich als ambitioniert und fair. Der Rekrutierungsvortrag eines Marines (Tom Berenger in einer emblematischen Rolle) soll jedoch Kovics Leben verändern: Er meldet sich zum Kriegsdienst nach Vietnam, um Amerika „vor den Kommunisten zu beschützen.“ Die Mutter begrüßt diese Entscheidung und sieht bereits einen zukünftigen Kriegshelden in ihrem Sohn, schließlich kommen nur 'Auserwählte' zu den Marines. Stone wird die traumgleiche, entrückte Monochromatik seiner Bilder beibehalten, selbst in den grasbewachsenen Hügeln Vietnams, über denen die Sonne brütet, doch was zuvor die falsche Geborgenheit einer Postkartenlandschaft vermittelte, schlägt unvermittelt in ein hysterisches Inferno um. In dumpfem Surroundton schlagen rundum die Granaten ein, die Handkamera wirft sich mit den jungen Soldaten ins Gras, verliert scheinbar die Orientierung, um mit jedem Orientierungsblick die Gefahr vermittelt, potentielles Opfer der lauernernden Heckenschützen zu werden. Das glatte Gesicht des jungen Kovic wird beständig zu jener Grimasse, die das Antlitz des Krieges gewöhnlich erzeugt. Delirierend wandelt er zwischen ausblutenden Kameraden und abgeschlachteten 'Feinden'. In einer weiteren Schlüsselszene schießt er blindwütig auf einen offenbar angreifenden Soldaten, den er im Gegenlicht kaum zu identifizieren vermag. Sein Trauma wird sein, vermutlich den eigenen Kameraden getötet zu haben. Doch diese Erkenntnis trifft ihn erst später - nach den verheerenden Kugeln des Vietkong, die ihn für sein Leben zeichnen. BORN ON THE FOURTH OF JULY bündelt in knapp fünfzehn Minuten den gesamten Horror des Vietnamkrieges, den PLATOON noch zu einem Heldenepos verklärte. Ron Kovics Reise nach 'Walhalla' endet in stummem, lastendem Rot, in der Apathie des Komas. Der Nihilismus, der PLATOON erst zu jener Anklage geformt hätte, die er so gerne sein wollte, wird hier zunächst zum Prinzip des Films.

Die Vorstadtwelt des jungen Ron Kovic ist der Traum einer weiß, halbgebildeten 'Reinheit', eine rassistische Utopie, die mit dem Einschlag der Kugeln in sein Rückenmark zerplatzt. Er erwacht in einem improvisierten Lazarett in der New Yorker Bronx, inmitten seiner Leidensgenossen, anderer Kriegskrüppel, blind, verstümmelt, gelähmt. Das Lazarett als Vorhof zum Martyrium, zur privaten Hölle der amerikanischen Hoffnung: tags die Schreie der Verwundeten, nachts das verhaltene Stöhnen der masturbierenden Patienten, die im Gegensatz zu Kovic das Glück hatten, ihren Unterleib noch zu spüren.

In einem letzten Aufflackern seines amerikanischen Optimismus' versucht der Einundzwanzigjährige verzweifelt, wieder Gehen zu lernen, doch die vermeintlichen Fortschritte erweisen sich als

trauriger Selbstbetrug. Kovic wird den Rest seines jungen Lebens gelähmt bleiben. Der Mann wird seinen Weg nicht gehen können, sein Wille bleibt zwischen dem Gestänge eines Rollstuhls gefangen. Mit konsequenter Beharrlichkeit verfolgt der Film seinen Weg zurück in die suburbane Welt seiner Eltern, die den „Kriegshelden“ herzlich empfangen. Nun ist er selbst der Teilnehmer einer Parade, doch die Euphorie des Publikums hat sich gewandelt: Aus der blitzenden Limousine winkt Kovic mit seinen weißen Handschuhen nun den ersten Kriegsgegner, lässig gekleideten aber ungleich aggressiven Hippies, die in dem Veteranen das sehen, was er selbst in seinen Träumen erkennen wird - einen Mörder. War Kovic einst die Inkarnation der weißen Allmachtsphantasie, wird er zusehends zu deren finsterem Schatten. Von seiner Umwelt nicht mehr Ernst genommen, durch seine mangelnde Sexualität frustriert, steuert der Film auf einen vorprogrammierten Konflikt zu: die Lösung vom bigotten, christlichen Elternhaus. In einem verzweiferten Akt hemmungsloser Hysterie schreit er seine Qual hinaus: „Penis! Penis! Penis“ Die Reaktion seiner Mutter bleibt der banale Verdrängungsschluss: „Sag nie wieder dieses Wort in meinem Haus!“

Nach mehreren Stufen der gnadenlosen Initiation bleibt Ron Kovic nur noch ein letzter Versuch, wieder vollständig und 'eins mit sich' zu werden: Er verlässt das Elternhaus, verbittert, nahezu dem Alkohol verfallen. Seine frühere Freundin Donna, die bei den Kriegsgegnern ist, nimmt ihn mit zu einer Demonstration gegen den Krieg. Das Land jedoch hat sich merklich geteilt. Der Spiegel des amerikanischen Traumes ist getrübt. Die einstige Hoffnung der Eltern hat sich zur Fratze verzerrt. Die Kinder haben sich gegen die Eltern und ihre angefaulten Werte erhoben und werden von der Staatsmacht mit Schlagstöcken in ihre Grenzen verwiesen. In einem Akt der Wut zieht sich der desillusionierte Veteran nach Mexiko zurück, nicht erst seit Sam Peckinpahs Spätwestern der endgültige Zufluchtsort der Desperados, der Ausgestoßenen, die den Weg der aufrechten Frontiersuche für sich beendet haben. In den staubigen Wüsten und verlassenen Geisterstädten des mexikanischen Grenzlandes endet der Traum vom Weg zum Erfolg. Hier gibt es keine Vorstädte mit weißen Gartenzäunen und saftigem Rasen, in den sich die kriegsspielenden Kinder werfen können, der sie sicher auffängt. Stones Mexiko ist der Ort eines Verharrens vor dem sicheren Ende, wo sich Veteranen, Zuhälter und Prostituierte zu einem freudlosen Fest am Rande des Abgrundes treffen, wo Ron Kovic zusammen mit seinem Leidenspartner Charlie (Willem Dafoe ebenfalls in einem emblematischen Auftritt) Mescal und unfehlbare sexuelle Verlockungen konsumiert. Wie in SALVADOR nimmt BORN ON THE FOURTH OF JULY hier den Gestus eines Road Movies an, dessen Protagonisten in ihrer vorgeblichen Suche nach Freiheit

letztlich eine Flucht vor den Gespenstern ihrer Vergangenheit antreten, denen sie in der staubdurchwehten Einöde erst recht begegnen müssen. Kovic und Charlies beginnen in einer eindrucksvollen Sequenz, sich gegenseitig zu attackieren. Sich ohnehin mißtrauisch beobachtend werfen sich die Veteranen zunächst Verrat ihrer Ideale vor, um sich in zynische Selbstkasteiung hineinzusteigern. Er habe Babies ermordet, schneidet Charlies verzweifelt auf, wogegen Kovic nur halten kann, dass er den eigenen Kameraden auf dem Gewissen habe. In einem letzten Aufbäumen landen die beiden Kriegskrüppel im Staub, kriechen aufeinander zu und liefern das groteske Zerrbild einer Schlägerei.

In einem Vorgriff auf seine NIXON-Thematik zeigt Stones bereits hier in dynamischen Masseninszenierungen, wie eine republikanische Regierung agiert, der die Argumente ausgegangen sind: Sie führen das Regime mit dem Knüppel. Erstmals spricht Stone den Medien hier eine konstruktive Funktion zu. Sie machen den offen gegen Nixon demonstrierenden Vietnamveteranen Ron Kovic im August 1972 zu einem national bekannten Führer der Protestbewegung. Blieb der antimilitaristische Gestus in PLATOON noch weitgehend behauptet, beschließt Stone mit diesem Stoff mit der Ausformulierung eines Erkenntnisprozesses - vom aggressiven Patriotismus zum Pazifismus. In Ron Kovics Leben findet er das Potential einer dramatischen Geschichtsbewältigung, die einerseits vor der spekulativen Ausbeutung individueller Schicksale nicht zurückschreckt und andererseits einen Gegenmythos zum Amerika der unmittelbaren Gegenwart entwirft, das in seiner Konsequenz kritischer kaum sein könnte. Oliver Stones Amerika ist Utopie und Antiutopie zugleich.

„Ich habe niemals geplant, mit J.F.K. eine Charakterstudie Jim Garrisons herzustellen. Ich benutze ihn nur...“

(Oliver Stone, 1997 in Berkeley)

11. JFK

Für den russischen Filmmacher und -theoretiker Sergej Eisenstein war die Montage der Schlüssel zum Filmmachen. Seine filmischer Herangehensweise beschränkte sich natürlich nicht auf die Postproduktion des filmischen Entstehungsprozesses, doch verstand er die bei den Dreharbeit gewonnen Einstellungen lediglich als sinntragende Einheiten, analog zur Sprache, die es nun wie Wort in einem Satz zur arrangieren galt. Die Montage ist nach Eisenstein also das Bauprinzip eines Films. Mit ihrer oft harten Konfrontation zunächst zusammenhangloser Elemente erzielt der montierte Film zunächst eine starke sinnliche Wirkung, einen Affekt, in zweiter Ebene erreicht jedoch eine geschickte Montage die Stimulation eines

Denkprozesses, der aus dem assoziativen Spiel der kombinierten Elemente hervorgeht. Programmatisch wird Eisensteins Montage­theorie mit dem Begriff des „Attraktionsmontage“, die auf eine besonders weitgehende, assoziative Wirkung der montierten Einstellungen abzielt. Genau hier setzte auch die Kritik an Eisensteins Methode; er produziere nichts als manipulative Propaganda, ein Vorwurf, der mit Sicherheit nicht unbeabsichtigt war, schließlich kann man seine Filme der zwanziger Jahre durchaus als sozialistische Propagandafilme betrachten.

Oliver Stone ist ein intellektueller Filmmacher, dessen erste Bemühungen um Ausdruck in Form der Literatur stattfanden, und dessen Einflüsse neben den Filmen von Alain Resnais und Jean-Luc Godard ebenfalls literarische sind: Marcel Proust, James Joyce, Louis-Ferdinand Céline, allesamt moderne Autoren, deren Texte nach komplexen Verschachtelungs- und Fragmentierungsprinzipien komponiert sind. Mit seinem mythischen Politdrama J.F.K. (1991) wurde die Montage zum Hauptmerkmal von Oliver Stones Stil. Erst mit diesem ebenso komplexen wie überdeutlichen filmischen Kaleidoskop der sechziger Jahre hatte der 'Stone-Style' ein unverkennbares Gesicht bekommen. Das beginnt mit der Vorspannsequenz, in der er - man möchte es der Intention nach fast 'klassisch' nennen - Ort, Zeit und Personen etabliert. Doch er will mehr: Er möchte den Zuschauer emotional in das politische Klima der sechziger Jahre einbetten. Die historischen Rahmenbedingungen werden rekapituliert, John F. Kennedy als Politiker und Privatperson porträtiert: In sekundenlangen Dokumentarbruchstücken erscheint er als Kind, Student, Senator, Familienvater und Präsident. Eine Offstimme im Stile einer Wochenschau beschreibt ihn zudem als den „Hoffnungsträger seiner Generation“. Kontrastiv zu den Bildern privaten Glücks scheinen immer wieder der Rüstungswettlauf des Kalten Krieges, die Kubakrise und der Krieg in Vietnam durch. Kennedy erscheint als der Prophet einer friedlicheren Welt, sein Tod als die Absage an alle humanen Werte, als Schritt in den Abgrund des „nicht gewinnbaren“ Vietnamkrieges. In der Kombination historischen Archivmaterials und erläuternden Kommentars bekommt der Vorspann dieses Films den Charakter eines objektiven Rückblicks, zu bekannt sind viele der Einstellungen, zu vertraut das Lächeln des Präsidenten. Dennoch folgt diese 'erinnernde Montage' dem Konzept einer präzisen Dramaturgie: Sie etabliert das Opfer als einen Sympathie- und Hoffnungsträger und schafft noch einmal die emotionale Disposition für den emotionalen Schock durch das Attentat, zumal für ein nichtamerikanisches Publikum, das mit den Zusammenhängen kaum noch vertraut sein dürfte. Wut, Trauer und Verzweiflung soll der Nachhall der Schüsse zurücklassen, die Gefühle, die Jim Garrison (Kevin Costner) zu seinem obsessiven Kreuzzug für eine Korrektur der Ungerechtigkeit

und gegen die Verschwörung der kriegstreibenden Elemente der Gesellschaft motivierten.

Bereits in das letzte Viertel des Vorspanns fügt Stone die Einstellung einer verwundeten Frau ein, die mit dem Satz „Sie werden Kennedy töten!“ ihre Helfer um Verständnis anfleht. Wie Eisensteins Attraktionsmontage dramatisiert er die letzten Sekunden bis zu den fatalen Schüssen mit rhythmischen Schnitten auf eine Uhr und erweckt die Wirkung eines vorbestimmten Countdowns. In derartig hohem Tempo montiert er authentische Nachrichtenbilder, Abraham Zapruders Privataufnahmen und nachträglich inszenierte Passagen zu einem überwältigenden und spannenden Szenario, das eine Differenzierung von Geschichte und deren Interpretation unmöglich macht. In einem emotionalen Rausch wird der Zuschauer völlig umgarnt von Oliver Stones Idee wie es gewesen sein könnte am 22.11.1963, eine Vorstellung, die er über zwei Stunden später in der Gerichtsverhandlung exzessiv rekapitulieren wird. Geschickt verwendet er schwarzweißes Filmmaterial überall dort, wo ihm eben aus historischen Gründen kein anderes zur Verfügung stand bzw. dort, wo nachgestellte Zeugenaussagen lediglich spekulativen Charakter besitzen. Er parallelisiert also Spekulation und Dokumentation zu einem manipulativen Konstrukt, dem sich durchaus der Vorwurf einer paranoiden Propaganda machen ließe. Die Verschwörung, die sowohl der historische Garrison, als auch dessen idealisiertes Heldenbild im Film diagnostizieren, nahm ihren Anfang im Report der Warren Kommission des FBI, die nach zehnmonatiger Recherche Lee Harvey Oswald (im Film Gary Oldman) als Einzeltäter für die Ermordung verantwortlich machte. Garrison zweifelte an diesem Urteil und rekonstruierte das Attentat selbst, wobei deutlich wird, dass der Präsident von mehreren Schüssen im Kreuzfeuer getroffen worden war. Kennedys politisches Wirken provozierte die Tat: Er war gegen die amerikanischen Interventionen in Vietnam und Kuba, wollte den Kalten Krieg beenden und zeigte sich angeblich nachgiebig gegenüber Russland. Garrisons Theorie zufolge hätten sich politisch unzufriedene Mitglieder des Pentagons und Industrielle organisiert und mit Hilfe des nachfolgenden Präsidenten Lyndon B. Johnson die Tat geplant. Oswald habe als Strohmann fungiert, den man der Öffentlichkeit opferte. Jim Garrison gerät im Kontext des Films zur Messianischen Figuren, die sich bemüht, Amerika eine verlorene Unschuld zurückzugeben. Mit seinen Getreuen trifft er sich jeden Sonntag, bis in der letzten Sitzung vor dem Prozess gegen Clay Shaw (Tommy Lee Jones) ein Judas aus eigenen Reihen gegen die Gruppe antritt. Garrison manövriert sich zusehends in die Einsamkeit des letzten aufrechten Kämpfers für die Gerechtigkeit, der sogar seine eigene Familie vernachlässigt. Der historische Garrison entsprach diesem Bild scheinbar kaum.

J.F.K. ist Oliver Stones programmatisches Manifest einer vom Niedergang bedrohten Gesellschaft, die Opfer des Betruges durch ihr eigenes demokratisches System wurde. Stone selbst stellte den fertigen Film, zumal seinen später erweiterten Director's Cut, als „historisches Werk“ neben den Report der Warren Kommission. Mit JFKs Tod habe Amerikas „Fall from Grace“ direkt in die Hölle Vietnames, wie er sie selbst als einst patriotischer Idealist kennengelernt hatte, geführt.

„Wir hatten den besten Rock'n'Roll und die besten Filme. Und was hat das geändert?“

(Oliver Stone 1994)

12. THE DOORS

Im Los Angeles des Jahres 1965 gründete der frustrierte Filmstudent Jim Morrison zusammen mit den Musikern John Densmore, Ray Manzarek und Robbie Krieger die Rockband The Doors, inspiriert durch Aldous Huxleys Werk „The Doors of Perception“, das eine Zeile des Dichters William Blake zitiert: „The doors of perception were cleansed - everything would appear to man as it is, infinite.“ Mit dieser Band und seiner langjährigen Lebensgefährtin Pamela Courson würde Morrison die Randbereiche von Musik und Poesie erforschen, getrieben von dem Ehrgeiz, die Grenzen der Realität zu erproben, „lediglich, um zu sehen, was geschehen würde“. Der Band gelingt innerhalb weniger Jahre ein erfolgreicher Aufstieg: von den Clubs in Hollywood bis nach New York, in das Reich Andy Warhols. Morrisons provokantes und betont hedonistisches Verhalten führte zu zahlreichen Konfrontationen mit dem Gesetz. Nach einer Verhaftung während eines Auftritts wird er 1969 wegen „obszönen Verhaltens“ zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt. Schon zwei Jahre später stirbt er in seinem selbstgewählten Exil, einem Pariser Hotelzimmer an einem Kreislaufzusammenbruch.

Die Doors können heute als Symbol ihrer Zeit betrachtet werden. Ihre Musik war ambivalent: rau und lyrisch, aggressiv und sensibel. Ganz fixiert auf Morrisons eitle, charismatische Persönlichkeit verliehen die Liveshows der Band ein unvergeßliches Gesicht, das Oliver Stone mit detailversessener Akribie rekonstruierte. Val Kilmer gelingt es, viel von Jim Morrisons energetischer und nahezu gefährlicher Bühnenpräsenz auf die Leinwand zu transportieren. THE DOORS ist einer der Filme, in dem Stone seinem auch in JFK. und NATURAL BORN KILLERS angewandten „entfesselten Stil“ freien Lauf läßt: Die Montage läßt Orts- und Zeitbegriffe splitttern, schafft drastische Konfrontationen und scheut an keiner Stelle von Symbolismen und überdeutlichen Illustrationen zurück. So wird Morrisons Weg begleitet von schamanischen Schutztieren und einem indianischen Medizinmann, den der Sänger als Kind einst sterben sah. Stone deutet hier eine

Seelenwanderung an: Morrison gerät zu einem modernen Schamanen auf der Bühne, für den das Bad in der Masse zur Trancevision wird. Schon sehr früh parallelisiert Stone den Hang zu Massendomination mit faschistischer Agitation - eine von vielen Gleichungen, die in diesem überwältigenden Film für sich stehen bleiben, zu keinem Ende geführt werden.

Stone hatte bereits zu Lebzeiten Jim Morrisons versucht, dessen Karriere zu verfilmen, fand jedoch keinerlei Zuspruch. War es damals die aktuelle Faszination, die ihn getrieben haben mag, war es 1991 die Distanz, die die Aufarbeitung dieses genuin amerikanischen Rockmythos' reizvoll erscheinen ließen. Viele Zeitgenossen des Musikers nahmen an der Produktion teil, darunter auch John Densmore, Robby Krieger, der Produzent Paul A. Rothchild, Billy Idol, selbst ein Rockidol, sowie die Filmemacher Agnes Varda und Jacques Demy. Dennoch war die Reaktion auf das fertige Werk desaströs: Kritisiert wurde hauptsächlich Stones extensives Interesse für die „dunkle Seite“ des Phänomens: Drogenkonsum, Promiskuität, Exzeß jeder Art, letztlich die Selbsterstörung. Zudem hatte sich der Regisseur zahlreiche Freiheiten herausgenommen, die den Film eher in den Bereich der Rock'n'Roll-Fantasy verlagern: Jim Morrison verließ die UCLA-Filmschule nicht, sondern graduierte zusammen mit seinem Keyboarder Manzarek; das Lied „Light My Fire“ wurde nie als Werbe-Jingle verkauft; zudem ist es nicht verbürgt, das die Band Peyote in der Wüste zu sich nahm.

Stones Film ist somit weniger ein Denkmal für einen Musiker, seine Generation oder seine Musik; es ist ein Film über den Rock'n'Roll-Mythos, die audiovisuelle Adaption einer modernen Legende, die in aller Direktheit fast mutwillig eine Brücke schlägt zu indianischem Schamanismus, Reinkarnation, mittelalterlicher Musik und dem modischen Satanismus der späten Sechziger Jahre. THE DOORS ist ein zwiespältiger, selbstgefälliger Film, der mehr über die Sixties-Rezeption der neunziger Jahre aussagt, als über die Ära, die er illustriert - und der dennoch den Mythos bewahrt.

„HEAVEN AND EARTH ist einer meiner wichtigsten Filme. Ich weine jedesmal, wenn ihn sehe.“

(Oliver Stone)

13. HEAVEN AND EARTH

HEAVEN AND EARTH ist der aufwendige Endpunkt von Oliver Stones Vietnamtrilogie. Mit PLATOON hatte er versucht, einen bedeutenden Teil seiner eigenen Vergangenheit aufzuarbeiten. Er zeigte, wie die romantischen, patriotischen Illusionen eines Freiwilligen zerstört wurden. In BORN ON THE FOURTH OF JULY ging es um die seelischen Zerstörungen, die das Kriegserlebnis an einem Individuum anrichtet, das als Invalide aus dem Krieg zurückkehrt.

In HEAVEN AND EARTH kehrte er zum eigentlichen Ausgangspunkt seiner Kreativität zurück: Vietnam als Trauma. „Diesmal habe ich den Blickwinkel einer Frau gewählt, einer Frau, die - versteckt - auf dem Boden lag, während wir in ihr Dorf einmarschierten.“ (Oliver Stone in Cinema, Februar 1994, S. 35) Nach der Perspektive des Täters selbst sowie des Täters, der zum Opfer wird, widmet er sich hier ganz der Sicht vietnamesischer Reisbauern, für die der Krieg zum verzehrenden Martyrium wird. Die junge Vietnamesin Le Ly (Hiep Thi Le) erlebt Terror und Folter durch eigene Partisanen, den Vietkong, und die Demütigung als Prostituierte durch die amerikanischen Invasoren. Vom Land kommt die zunächst nach Saigon, um dort mit ihrem amerikanischen Ehemann Steve Butler (Tommy Lee Jones) nach Amerika überzusiedeln. Die Erzählung des Films folgt hier weitgehend den Memoiren der Vietnamesin Le Ly Hayslip, die in zwei Büchern veröffentlicht wurden. Die ersten Bilder des Films schaffen bereits eine emotionale Basis, auf der das stark affektiv ausgerichtete Gerüst dieses Films fußt: In elgischen horizontalen Schwenks werden wir mit einem nahezu idyllischen Land konfrontiert, Vietnam. Die Reisbauern bringen in saftig grünen, fruchtbaren Feldern ihre Ernte ein, malerische Wolken lassen den Himmel in mystischem Licht erstrahlen. Es ist die Zeit nach dem Einmarsch der Franzosen: Das Mädchen Le Ly kann bei ihren Eltern eine kurze, unbeschwerte Kindheit verbringen. Stone scheut nicht vor der verklärten Perspektive dieser Kindheitserinnerung zurück, um den Bruch ungleich stärker zur Geltung zu bringen: Mit dem Einmarsch der amerikanischen Soldaten scheinen Himmel und Hölle die Plätze zu tauschen. In die Ruhe des friedlichen Landes lässt Stone die knatternden Rotoren der Kampfhubschrauber eindringen. Der Zuschauer soll die Invasion aus der Sicht des Opfers erleben, dicht ins Gras gekauert, angsterfüllt. Hier beginnt der persönliche Exorzismus eines 'schuldigen' Regisseurs, der ehemals selbst in jenen Maschinen saß, die die Hölle brachten. Waren die vietnamesischen Soldaten in PLATOON noch anonyme Aggressoren, degradiert er hier die Amerikaner zu undeutlichen, bedrohlichen Schatten. Vom Makel der politischen Neutralität 'behaftet' gerät Le Ly zwischen die Fronten. Vom Vietcong als Verräterin verurteilt, wird sie von früheren Bekannten - jetzt erklärte Feinde - brutal vergewaltigt. Wieder nimmt die Kamera die 'Untersicht' des Opfers ein, simuliert die Montage des Zurzschlusses der gestressten Gedanken.

Auch die Amerikaner nehmen Le Ly gefangen und foltern sie, da sie dort wiederum als Kollaborateurin des Vietcong angesehen wird. Sie strandet schließlich in Da Nang, wo sie als Schwarzmarktverkäuferin und Prostituierte für amerikanische G.I.s ihren Lebensunterhalt bestreitet. Nur einem Mann gelingt es durch charmante Beharrlichkeit, die Mauer des Misstrauens zu durchbrechen: dem

amerikanischen Sergeanten Steve Butler, der Le Ly mit seinen utopischen Schilderungen eines paradiesischen Amerikas verzaubert. Doch wieder entpuppt sich der versprochene 'Himmel', das Land der unbegrenzten Möglichkeiten, als 'Hölle'. Sowohl der Vietnamverteran als auch die asiatische Einwanderin können ihre schwache Position in der amerikanischen Gesellschaft nur schwer behaupten. Amerikanischer Konsumwahn und schwach kaschierte Intoleranz dominieren eine dekadente und hemmungslos materialistische Gesellschaft. Die Untersicht des amerikanischen Traums, unlegt von dem süßlichen Popsong „Sugar“ der Archies. Le Ly überwindet die anfängliche Überwältigung schnell und geht auf Distanz. Sie entfremdet sich von ihrem Ehemann, der zudem von Kriegserinnerung geplagt wird. Der Film deutet an, dass er Mittäter eines Kriegsverbrechens gewesen ist, über das er beharrlich schweigt. Mit dem Ende des Films ist das Schicksal einer weiteren Kriegsgeneration besiegelt. Le Ly steht vor der Leiche des ehemaligen Invasoren.

Was als ebenso philosophisch wie psychologisch differenziertes Charakterporträt einer adoleszenten Frau in existenziellen Situationen beginnt, entwickelt sich gegen Ende hin zum Veteranen-Melodram, dessen durchschaubare filmische Mechanismen eine Distanzierung zum zunächst zermürenden Thema ermöglichen. Stone nähert sich hier den Hollywoodstereotypen Steven Spielbergs, der seit THE COLOR PURPLE (1985) stets bereit ist, eine existenziell nahezu unerträgliche Situation melodramatischen Erwartungshaltungen zu opfern und so starken Stoffen eine verwässerte Beliebtheit zuzuführen. Trotz der etwas 'behaupteten' Ambivalenz der Veteranenfigur, die Jones in gewohnter Greisgrämigkeit verkörpern darf, ist die Intensität von Stones erstem weiblichen Protagonisten jedoch nicht zu unterschätzen. Le Ly ist die erste Stone-Frau, die in einem existenzialistischen Akt ihr eigenes Leben in die Hand nimmt und nach Jahren des opfertypischen Verharrens der gescheiterten amerikanischen Utopie die Macht des Individualismus' entgegensetzt.

„Ich denke, NATURAL BORN KILLERS ist eine Art Swiftsche Satire. Es war ein sehr geteilter Film, und ich denke, ein sehr mißverständener. Aber es gab eine große Anhängerschaft für diesen Film, und es gibt sie noch, von jungen Leuten. Es ist ein sehr radikaler Film, der - so denke ich - eine neue Grammatik eingeführt hat.“

(Oliver Stone)

14. NATURAL BORN KILLERS

Stilistisch gesehen ist NATURAL BORN KILLERS der Höhepunkt von Oliver Stones Oeuvre. Der Schlüssel zum Skandal dieser Mediensatire liegt weniger in der Darstellung von Gewaltakten,

obwohl diese vor allem in der Gefängnissequenz ein verheerendes Ausmaß annehmen, sondern tatsächlich in der tiefgehenden Desorientierung, die der Film beim Zuschauer anrichtet. Stone mobilisiert sämtliche audiovisuellen Möglichkeiten, die ihm zur Verfügung stehen, um sein Killerpärchen-Roadmovie systematisch in eine zermürbende Manipulationsmaschinerie zu verwandeln. Dabei geht er sogar die Gefahr ein, zu einem derart ästhetisierten Kunstprodukt zu werden, vor dem diese Mediensatire eigentlich warnen will.

Nach einem ursprünglich weit konventionelleren Drehbuch von Quentin Tarantino erzählt der Film die Geschichte des äußerst gewalttätigen Pärchens Mickey (Woody Harrelson) und Mallory (Juliette Lewis), die auf ihrem Weg per Auto durch Amerika zahlreiche Leichen hinterlassen. Verfolgt werden sie von dem psychopathischen Polizisten Scagnetti (Tom Sizemore), der die beiden insgeheim bewundert und Mallory sexuell begehrt, und dem True-Crime-Reporter Wayne Gale (Robert Downey Jr.), der schnell Medienstars aus ihnen macht. Mit der Festnahme Mickeys und Mallorys in einem Einkaufszentrum beginnt das zweite Kapitel des Films: Gale will Mickey im Gefängnis exklusiv über seine destruktive Weltansicht interviewen, doch diesem gelingt es schnell, einen blutigen Gefängnisaufstand zu entfesseln, durch den das Pärchen mit dem Reporter als Geisel fliehen kann. Gale wird ihr letztes Opfer, bevor sie - wie die letzten Bilder des Films nahelegen - ihr zweifelhaftes Glück in einer White-Trash-Ehe finden.

Oliver Stones Stil, ein multimedialer Overkill, prägte sich in THE DOORS und JFK aus, sorgte in NATURAL BORN KILLERS zur Auflösung verlässlicher Referenzen und klarer Bedeutung und kann in dem Unterhaltungsfilm U-TURN bereits als Masche bezeichnet werden. Waren die auf den ersten Blick verwirrenden Motivketten aus THE DOORS letztlich schlüssig und schufen oft allzu deutliche allegorische Verbindungen, spielt Stone hier bewußt mit einer Zersetzung und Zersplitterung des Leitmotivs. Bedeutung wird konstituiert, variiert und schließlich in ihr Gegenteil verkehrt, um dem Zuschauer die Verlässlichkeit längst abgenutzter Bilder zu entziehen. Erst in U-TURN kehrt diese direkte Konnotation der Motive wieder ein.

Um zu zeigen, wie Stone arbeitet, bietet sich das Motiv der Schlange an, das sich vor allem durch die erste Hälfte des Films zieht. Bereits in der dritten Einstellung des Vorspanns wird dieses Tier in einer schwarzweißen Nahaufnahme etabliert, deutlich verbunden mit Begriffen von Wildheit und Gefahr. Die Schlange wird dann zum Teil von Mickeys Vorgeschichte: Nicht nur ein Wirbelsturm, sondern auch eine Klapperschlange, die das Polizeipferd erschreckt, verhilft ihm zur Flucht. Hier kommt der Schlange die Funktion eines schamanischen Schutztieres zu, ein deutlicher Verweis auf THE

DOORS. Als Mickey und Mallory ihr heidnisches Hochzeitsritual feiern, verbindet sich ihr Blut in einer surrealen Zeichentrickeinblendung ebenfalls in Form von Schlangen, die sich ineinander winden. Auch der Ehering zeigt Schlangeform, ebenso wie die Gummi-Imitationen auf der Ablage vor der Windschutzscheibe. Das Tier wird zum Symbol der Beziehung. Mit dem Besuch des indianischen Medizinmannes vollzieht sich eine Wendung im Schicksal des Paares. Gemessen an Stones deutlichen schamanistischen Bezügen und seiner Wertschätzung für Naturreligionen muß die Indianersequenz als Schlüssel zur Moralität des Films betrachtet werden. Mickey und Mallory werden aufgrund ihrer problematischen Vorgeschichte als Soziopathen präsentiert, deren Gewalt sich zunächst an Mallorys Eltern entzündet und in der Folge an meist sexistischen, tumben und korrupten Vertretern des White Trash abreagiert wird. Vor allem die anfängliche Diner-Sequenz suggeriert das spielerische Verhalten als eine unschuldige, unreflektierte Form der Destruktivität. Deshalb kann und muß man dieser in vielerlei Hinsicht subjektiven Sequenz einen gewaltverherrlichenden Charakter zusprechen. Stone arbeitet bewußt mit dieser euphorisierenden Form der medialen Gewalt, um seine späteren Momente - namentlich die Indianer-Sequenz - kontrapunktisch dazu aufzubauen. In der Hütte des Medizinmannes findet sich ebenfalls eine Schlange, die ihn veranlaßt, seinem Sohn eine kurze Fabel zu erzählen: Eine Frau nimmt eine kranke Schlange bei sich auf, pflegt und füttert sie. Als das Tier gesundet ist, beißt es die Frau, die verwundert nach dem Grund fragt, den schließlich habe sie sie gepflegt. „Frau,“ sagt die Schlange, „du wußtest, daß ich eine Schlange bin.“ Verwirrt durch einen Alptraum erschießt Mickey bei Nacht den Gestgeber. Er und Mallory sind zu der bedrohlichen Schlange aus der Fabel geworden, was ihm Mallory auch vorwirft: „Er hat uns gefüttert und in seine Hütte gelassen.“ Aus dem Symbol für die Beziehung ist die Identität des Paares geworden. Mickey und Mallory haben erst jetzt ihre eigentliche Unschuld verloren: Sie haben das Heilige getötet. Doch aus der Schlangen-Identität wird umgehend eine weitere Täuschung. Auf dem Weg zum Auto werden beide von Schlangen gebissen, die die gesamte Wiese bedecken. Die Suche nach dem Gegengift in einem neohellen Drugstore wird das Schicksal des Paares besiegeln. Hier endet die Verwendung des vielfach variierten Schlangensmotivs. Mit der konzeptuellen Veränderung des Films vom Roadmovie zum Gefängnisdrama verschwindet dieses vermeintliche Motiv partnerschaftlicher Gebundenheit.

„Mit einem großen Namen, der Nixon spielt, trifft eine Ikone auf die andere, das ist somit ein Problem der Glaubwürdigkeit. [...] Anthony Hopkins wuchs arm auf wie Nixon und kämpfte mit seinen eigenen Dämonen, also machte er dessen Reise zu seiner eigenen.“

15. NIXON

Oliver Stone hat immer wieder betont, wie sehr er sich während der Recherche zu seiner politischen Biografie NIXON (1995) mit dem berüchtigten Staatsmann identifiziere. Dieser Mann, der die Schattenseite der amerikanischen Gesellschaft verkörperte, sei ihm in all seinen Obsessionen, seinen Komplexen und seinem fehlgeleiteten Glauben an das 'Gute' gleichermaßen zuwider wie ähnlich. Anders als J.F.K., der nur indirekt von seinem titelgebenden Vorbild berichtet, stellt NIXON in der Tat eine Biografie dar, die in komplex montierten Assoziationsketten von der Kindheit bis zum Tod reicht. Dabei verhehlt Stone diesmal auch nicht die Subjektivität seiner Erzählhaltung: Er macht angesichts der dramatisierten Struktur und der zahlreichen offensichtlich fiktiven, konstruierten Szenen den Film deutlich als Shakespearsches 'Königsdrama' kenntlich. Der von Anthony Hopkins aufzehrend dargestellte Politiker reibt sich zusehends zwischen den selbstgeschaffenen Fronten auf. Seine Vergangenheit wird ihn immer wieder einholen, sei es die ärmliche Kindheit auf einer Zitronenfarm, seine mittelmäßige Hochschulkarriere oder seine Beteiligung bei McCarthys 'Hexenjagd'. Immer wieder scheint er zwischen Selbstzweifeln und Machtgier zu pendeln, bis er um sich herum ein derart komplexes System von Unsicherheit, Denunziation und Mißtrauen schafft, dass er sogar zu seiner Frau (Joan Allen) und seinen Vertrauensleuten auf Distanz gehen muss.

NIXON beginnt mit dem latenten Untergang des Präsidenten in Werk und Ausführung: Unter Anführung des zwielichtigen Howard Hunt (Ed Harris) brechen einige Beauftragte der Regierung in das Wahlbüro der Demokraten ein. Sie werden gefasst und bringen damit eine Lawine ins Rollen: Hunt hatte mit Nixon bereits während eines geheimen Kuba-Komplots zusammengearbeitet und hat ihn letztlich in der Hand. Seinen politischen Tod ahnend, hört sich der panische Präsident einige der geheimen Tonbandaufzeichnungen aus seinen Regierungssitzungen an, mit deren Hilfe sich seine Verwicklung in korrupte Regierungsgeschäfte mühelos beweisen lässt. Hopkins spielt hier die Neurosen eines hetzten Charakters in allen Facetten aus: über seiner Oberlippe schimmern Schweißtropfen, der Kopf ist immer leicht zwischen die Schultern zurückgezogen, seinen zitternden Händen entgleiten die Dinge... In einer späteren Sequenz wird er achtzehn Minuten aus einem der Bänder löschen, eine Tatsache, die bei deren gerichtlicher Auswertung zusätzlich belastend wirkt.

Mit seiner psychoanalytisch verschachtelten Dramaturgie sucht Stones Film in Nixons Vergangenheit die Saat der Korruption, aber auch die Basis jenes verzehrenden Ehrgeizes, der ihn manisch treibt.

Er zeigt den strafenden Vater, einen konservativen Arbeiter, er zeigt die Mutter (Mary Steenburgen), die auch in späteren Vision auftaucht, und bereits von dem Jungen Richard als „Heilige“ verehrt wird. In einer Schlüsselsequenz, in der Nixon die Schlüsselfunktion des Todes in seinem Wirken vor Augen tritt, erinnert er sich an seinen tuberkulosekranken Bruder, dessen qualvoller Tod sein Jurastudium finanziell möglich machte, ein ewig lastender Schuldkomplex auch diese Tatsache. Die meist in der amerikanischen Depressionszeit der dreißiger Jahre spielenden Szenen wurden von Kameramann Robert Richardson in einem grobkörnigen, leicht flackernden Schwarzweiß gedreht, das sorgfältig die Atmosphäre jener zeitgenössischen Filme rekonstruiert. Dieser inhaltlich durchaus begründete Manierismus dürfte Oliver Stone besonderes Vergnügen bereitet haben, bedenkt man seine deutliche Nähe zu einem anderen genuin amerikanischen Regisseur, John Ford. Auch auf die sechziger Jahre richtet er einen dem entsprechenden Dokumentarmaterial abgeleiteten Blick: kräftige, gesättigte Farbflächen ergänzen sich mit der akribischen Ausstattung zu einem überzeugenden Simulakrum. NIXON gelingt in dieser Atmosphäre sogar das Wagnis, bekannte Gesichter in ebenso bekannten Rollen auftreten zu lassen. Ikonen spielen Ikonen: der Shakespeare-Darsteller Hopkins den Präsidenten, Ed Harris den Verschwörer, James Woods den radikalen Handlanger Haldeman, Larry Hagman einen texanischen Rassisten und Bob Hoskins den affektierten homosexuellen J. Edgar Hoover. Einige der Figuren sind in diesem Kontext dennoch überzeichnet, etwa der von Paul Sorvino gespielte Henry Kissinger, der in seiner undurchschaubaren Position zwischen den Fronten agiert und in einer finalen Sequenz folgsam mit Nixon zum gemeinsamen Gebet niederknien muss. - Seine aus J.F.K. bekannten manipulativen Montagen und Attraktionsmontagen setzt Stone auch hier ein, wenn auch weit sparsamer. Wenn der Vietnamkonflikt auf höchster Regierungsebene verbaelt ausdebattiert wird, schneidet er dazu Dokumentarbilder schwer verletzter Soldaten und Zivilisten, wenn gegen die demonstrierenden „Gammler“ gehezt wird, sieht man bereits die Opfer der Polizeischlagstöcke fallen. Er versucht also eine Balance zwischen den Papiertätern und den realen Opfern herzustellen. Als sich Nixon zu der Bemerkung hinreißen lässt, zur Not würde er den Vietnamkrieg auch mit der Atombombe beenden, fällt sein Blick unwillkürlich auf das blutige Steak auf seinem Teller. Nixon, wie ihn Stones Film darstellt, ist in gewisser Weise der Schatten von John F. Kennedy. Er stammt aus einfachen Verhältnissen, hatte es nie leicht mit seiner Karriere, konnte nie der geliebte Privatmann werden, dessen Familie zur amerikanischen Vorzeige-Ikone avancierte. In der vorletzten Sequenz schreitet Nixon auf dem Weg zu seiner Rücktrittsansprache durch das Weiße

Haus. Als er eine Gemälde John F. Kennedys passiert, bringt Stone mit einem einzigen Ausspruch den politischen Komplex seines Werkes auf den Punkt: „Wenn die Amerikaner Kennedy anblicken, sehen sie, was sie sein möchten, wenn sie mich anblicken, sehen sie, was sie sind...“

„[In U-TURN] sagt Jon Voight, wir sind alle Tiere, die innen leben. Daher kommen all diese Bilder, um das zu unterstreichen. Man sieht ausgestopfte Köpfe, Klapperschlangen. Man hört die Tiere auch. Sehr elementare Leidenschaften brechen in diesem Film durch und die Parallele ist die Welt der Tiere.“

(Oliver Stone)

16. U-TURN

Nach zwei sehr gewichtigen Werken war der Road-Movie-Thriller U-TURN bewusst als selbstironische und -referentielle Fingerübung angelegt. Um sich von einer inhaltlichen Gewichtung von vorneherein zu verabschieden, nahm es Stone hier sogar in Kauf, die Handlung von John Dahls RED ROCK WEST (1995) zu plagiierten, verlegte statt dessen sein geballte Kraft in Spiel und Stil. Bereits in der Vorspannsequenz setzt er auf die Medienkompetenz des Zuschauers, verbindet Elemente des Road Movies und des Westerns sorglos mit Motiven aus den ROADRUNNER- und TOM AND JERRY-Cartoons. Der für NATURAL BORN KILLERS entwickelten Clipästhetik folgend, wechselt er Farbe und Schwarzweiss, baut irritierende Jumpcuts ein und verlässt immer wieder die personale Perspektive des Protagonisten (Sean Penn), um die Aufmerksamkeit auf verfaulendes Roadkill zu verlagern. In zeitlicher Verfremdung lässt er die Wolken in Zeitraffer über den strahlend blauen Himmel ziehen. Ennio Morricones Filmmusik darf er mit dem Ende der Vorspannsequenz einsetzen - der klassische Komponist variiert hier seine Italowestern-Motive -, zuvor mischt Stone wild und chaotisch verschiedenste Musikstile zusammen, motiviert durch die launige Radiomanipulation des Fahrers, wobei wie in NATURAL BORN KILLERS und THE DOORS monströs verfremdete Naturgeräusche eingebaut werden, z.B. das Rasseln einer Klapperschlange. Auch über den Fahrer erzählt dieser multimediale Overkill Wesentliches: Seine Hand ist mit einem blutigen Verband umwickelt, er schluckt Schmerztabletten direkt aus der Dose, seine Wahrnehmung erweist sich in stark verzerrten subjektiven Einstellungen als gestört. Es handelt sich um einen verzweiferten Mann auf der Flucht. Der pendelnde Schlüsselanhänger mit einer metallenen Karo-Ass-Karte weist ihn als Spieler aus, der sich vermutlich mit Spielschulden abgesetzt hat. Als ein Polizeiwagen vorbeirast, erschrickt er: Er befindet sich wie der klassische Film-Noir-Held zwischen allen Fronten, Trieb und Motivation seines Handelns ist Angst ums nackte Überleben. Mit dem Beginn von

Morricones Western-Thema kommt er mit dampfendem Kühler an einer Weggabelung an. Ein „U-Turn“ sei hier „erlaubt“, doch unserem Helden ist dieser Schritt zur Umkehr nicht mehr möglich. Er sucht die nächste Autowerkstatt auf.

Die grotesken Elemente kommen hier, in der filmischen Topographie und personellen Charakterisierung des kleinen Wüstenstädtchens, erstrecht zum Tragen. Der Automechaniker ist ein hinterhältiger Freak mit Badekappe, der den über alles geliebten roten Mustang des Protagonisten mit pragmatischer Verachtung misshandelt. Auf der Hauptstrasse sitzt ein bildener Indianer (Jon Voight) vor seinem toten Hund. Er sei in Vietnam erblindet. Hier zeigt unser Spieler Herz: Er holt dem Bettler eine Cola. Der Indianer erweist sich als der Allwissende „Seher“ des Ortes, eine der zahlreichen Schamanenfiguren aus Oliver Stones Oeuvre. Wissenden Lächelns begleitet er den schleichenden Untergang der weissen Eindringlinge. Auch das Mädchen (Jennifer Lopez), Sean Penns augenblicklicher Love-Interest, ist Indianerin. In ihrem leuchten orangen Kleid und mit ihrem gepflegten Körper sticht sie aus der spärlichen Bevölkerung des Geisterstädtchens heraus. Sie zeigt sich dem spontanen Kavalier erstaunlich offen, lässt ihm jedoch keine Illusion: Er ist der Eindringling in einem autarken System, in dem alles und jeder seinen Platz und seine Funktion hat, das ein Aussenstehender nicht einmal ansatzweise durchschauen kann. Penns Figur reibt sich zwischen den Fronten dieses Systems auf, den die Leute sind ihm immer einen Schritt voraus. Jeder hier geht seinen abstrusen Tätigkeiten nach, ist jeweils anderen Mitbürgern verpflichtet oder ausgeliefert. So lebt die junge Frau in inzestuöser Abhängigkeit von ihrem gewalttätigen Vater (Nick Nolte), ködert jedoch unaufhörlich auch den korrupten Sheriff (Powers Boothe), alles Faktoren, die dem Eindringling zum mörderischen Verhängnis werden sollen...

Stone bemühte sich, aus U-TURN ein deutlich mehrfachcodierten Film nach Art der Coen-Brüder zu drehen: einen ironisch-brutalen Thriller, der ebenso als Komödie wie auch als Gangsterdrama, Erotikthriller oder Neuzeitwestern funktioniert, ohne die Freude am postklassischen Spiel auszuklammern. U-TURN ist angesichts seines spielerischen Elements in der Tat der erste Stone-Film, der mit dem Attribut „postmodern“ belegt werden könnte. Da es Stones jedoch ungeachtet aller Lornie bis dahin todernst war, fragt sich wiederum, ob die metareferentielle Hülle hier nicht täuscht. Wieder ist der Schamane Schlüssel zum Verständnis dieses vermeintlichen Unterhaltungscocktails: U-TURN ist die bitterste Entlarvung einer von Intrigen, sozialen Masken und Gewaltlust geprägten Gesellschaft, die selbst den entlegensten ländlichen Winkel zu einer Hölle auf Erden wandeln kann. Wie in NATURAL BORN KILLERS, dessen Anfangssequenz in den Sinn kommt, bleibt dem Betrachter

nur noch übrig, den latenten Untergang dieser maskierten Raubtiere zu beobachten - und dabei wie einst Odin das Augenlicht für die Weisheit einzusetzen.

„Football ist nach wie vor ein heidnischer Ritus, er dient Männern und auch Frauen dazu, in einem rituellen Spiel ihre Dämonen auszutreiben.“

(Oliver Stone 1999)

17. ANY GIVEN SUNDAY

Oliver Stones Filme vermitteln Fragmente einer vom amerikanischen Pioniergeist durchdrungenen sozialen Utopie. Was zunächst wie eine hemmungslose Verherrlichung des Individualismus anmutet, der an einer ignoranten und feindlichen Gesellschaft zugrunde gehen muss (TALK RADIO, THE DOORS, J.F.K.), wird schließlich hier, in dem Sportlerdrama ANY GIVEN SUNDAY (Jeden verdammten Sonntag, 1999) zuende gedacht: In dem perfekten System von Stones amerikanischer Utopie arbeitet ein jedes Individuum zunächst an der Perfektionierung seiner ureigenen Talente, um dann seinen funktionierenden Platz im Organismus der Gesellschaft finden zu können. Die Gemeinschaft funktioniert als „Team“, wie es der Trainer (Al Pacino) beschwört, ohne das Individuum, die einzelnen, spezialisierten Spieler, zu zermalmen. „Teamgeist“ ersetzt den totalitären Universalismus faschistischer oder sozialistischer Gesellschaftsmodelle. Dass Stone wie viele verwandte intellektuelle Künstler von einer schleichenden, latenten Diktatur der Vertreter des Kapitalismus' ausgeht, ist der eigentliche Konflikt dieses Dramas, der die verzehrende Krise des Trainers einleitet. Er sieht die traditionellen Werte des „Teamgeistes“ und der Loyalität verfallen. Wie einer desillusionierter und dennoch stolzer Samurai liefert er sich nach dem Tod des Teamchefs dessen skrupelloser Tochter (Cameron Diaz) aus, die für die Diktatur des Kapitals steht und in ihrer Wertelosigkeit sogar Vertreter des eigenen Standes (Charlton Heston) vergrault. Diese Hinwendung zur amerikanischen Utopie als eigentlicher Basis dieses Films macht ANY GIVEN SUNDAY zugleich zu Stones schwächstem Werk. Der Film steht in bemerkenswerter Weise in Bezug zu Michael Manns zeitgleich entstandenem Journalistendrama THE INSIDER (The Insider, 1999): In beiden Filmen spielt Al Pacino einen letzten aufrechten Kämpfer für Gerechtigkeit und Wahrhaftigkeit, beide Filme enden zudem im finalen Triumph des unbeugsamen Individuums über das korrupte System, dessen Behäbigkeit der Schnelligkeit und Intelligenz des Individuums unterliegt. Sowohl Stone als auch Mann hatten bis dahin ambivalente Charaktere in den Mittelpunkt ihrer Arbeit gestellt, deren Wahrheitssuche durchaus aufrichtig gemeint sein mag, die aber stets an ihrer skrupellosen Egozentrik scheitern mussten. So

mag die Profession der Mann-Figuren durchaus krimineller (THIEF; 1981) oder ideologisch fehlgeleiteter (THE KEEP, 1983) Natur sein, in den Augen dieser Protagonisten behält die Mission zumindest subjektiv an Wert. Stone liess seine Antihelden zudem gegen ein System antreten, dessen Verworfenheit sie letztlich mit ihrem eigenen Untergang bestätigten (TALK RADIO, WALL STREET, THE DOORS usw.). ANY GIVEN SUNDAY jedoch relativiert die begrenzte Macht des korrupten Systems („An jedem verdammten Sonntag kannst Du entweder gewinnen oder verlieren...“), indem er dem Individuum - sofern es im Sinne der Gemeinschaft denkt und handelt - die Mittel der Manipulation und des 'Spiels' zurückgibt. Der ungebrochen idealistische Trainer schlägt die Teamchefin schließlich mit ihren eigenen Mitteln, indem er den Verein mit dem besten Spieler verlässt.

„Ich hoffe, ja ich glaube, daß die Menschen in ihrem kollektiven Unterbewußtsein, von dem Jung sprach, die Momente spüren, die wir alle aus der Geschichte kennen. Wir fühlen, was richtig ist. [...] Die kollektive unterbewußte Erinnerung der gesamten menschlichen Rasse. In der Angst selbst, dem Konzept von Angst, das wir alle durchleben, wenn wir beängstigenden Objekten begegnen.“
(Oliver Stone, Berkeley 1997)

18. SCHAMANE

Oliver Stone spricht von Filmen als der Begegnung mit dem „dream life“, oder dem „collective dream life“. Für ihn ist die Inszenierung und die Rezeption von Filmen im besten Falle ein ritueller, heiliger Akt. Er erstrebt die Initiation des Zuschauers, ein Bewußtwerden verdrängter, latenter Potentiale. Dem Regisseur kommt hier - eine sehr einsame Position in der Filmlandschaft - die Funktion des Schamanen zu, der als bewußtseinsfördernde Kraft in seinen Filmen immer wieder auftaucht. Er wollte mit seiner Kunst ein „spirituelles Element des amerikanischen Lebens restaurieren“ (Berkeley 1995). Der Schamane, wie ihn die Ethnologie definiert, ist zugleich Heiler und Chronist seiner Gesellschaft: Er ist „eine kultische Person, die durch ekstatische Techniken mit transzendenten Wesen in Verbindung treten kann,“ so Walter Hirschberg. In seinen meist ekstatischen, manchmal drogenbeeinflussten schamanistischen Sitzungen kommunizierte er mit der Welt der Ahnen, er begibt sich in die Vorgeschichte seiner Gesellschaft, um den Weg zur Heilung und Erkenntnis zu erfahren. Diese Reisen sind von Schrecken und Entbehrung geprägt, der Schamane verliert jedoch nie sein konstruktives Ziel aus den Augen. Zugleich lebt und vermittelt er so die Mythen seiner Gesellschaft, in denen kulturelle Identität und Historie gleichermaßen verschlüsselt liegen. „Der Schamane ist ein Mittler zwischen seiner Gruppe und den übermenschlichen Mächten. Die Mittlerfunktion übt er mit Hilfe der Ekstase aus, welche ihn

befähigt, mit den Geistern zu verkehren, um seine Gruppe anhand bestimmter Formen und Riten dienstbar zu sein,“ so formulierte es Mircea Eliade 1956 in „Schamanismus und archaische Ekstasetechnik“. - Chronist und Heiler, Prophet und Weiser; Figuren aus den Filmen von Oliver Stone, einem Filmemacher, der selbst immer wieder in Geschichte und Mythologie dieses Landes Amerika eintaucht, um verzweifelt einen Weg aus dem latent drohenden Dilemma zu finden; im Versuch, eine Welt am apokalyptische Rand zum Bewusstsein ihres eigenen Untergangs zu bringen, einen U-Turn, die konstruktive Umkehr in ein besseres Leben, anzudeuten.

Oliver Stones letzte gültige Maxime, deren Essenz sein gesamtes Werk durchdringt, ist die höchste denkbare Wertschätzung des Lebens: „Lebt Euer Leben bis an die Grenzen. Tut so, als sei jeder der letzte Tag. Treibt alles auf die Spitze und genießt es, wenn ihr es tut.“

FILMOGRAFIE

Regie und Drehbuch:

1970 LAST YEAR IN VIETNAM (Kurzfilm, 8 Minuten)
1970 STREET SCENES (Kurzfilm)
1971 MAD MAN OF MARTINIQUE (Kurzfilm, 20 Minuten)
1972 MICHAEL AND MARIE (Studentenfilm)
1974 SEIZURE / Herrscherin des Bösen
1981 THE HAND / Die Hand
1986 SALVADOR / Salvador
1986 PLATOON / Platoon
1987 WALL STREET / Wall Street
1988 TALK RADIO / Talk Radio
1989 BORN ON THE FOURTH OF JULY / Geboren am 4. Juli
1991 JFK / John F. Kennedy - Tatort Dallas
1991 THE DOORS / Die Doors
1993 HEAVEN AND EARTH / Zwischen Himmel und Hölle
1994 NATURAL BORN KILLERS / Natural Born Killers
1995 NIXON / Nixon
1997 U-TURN / U-Turn - Kein Weg führt zurück!
1999 ANY GIVEN SUNDAY / An jedem verdammten Sonntag

Nur Drehbücher:

1978 MIDNIGHT EXPRESS / Zwölf Uhr nachts, R: Alan Parker
1981 CONAN THE BARBARIAN / Conan der Barbar, R: John Millus
1983 SCARFACE / Al Pacino - Scarface, R: Brian de Palma
1985 YEAR OF THE DRAGON / Im Jahr des Drachen / Chinatown Mafia / Manhattan Massaker, R: Michael Cimino
1986 EIGHT MILLION WAYS TO DIE / Acht Millionen Wege zu sterben, R: Hal Ashby
1996 EVITA / Evita, R: Alan Parker

Nur Produktion:

1973 SUGAR COOKIES / Sugar Cookies, R: Theodore Gershuny
1990 REVERSAL OF FORTUNE / Die Affäre der Sunny von B., R: Barbet Schroeder
1990 BLUE STEEL / Blue Steel, R: Kathryn Bigelow

1991 IRON MAZE / Iron Maze - Im Netz der Leidenschaft, R: Hiroaki Joshida
1992 ZEBRAHEAD / Zebrahead, R: Anthony Drazan
1992 SOUTH CENTRAL / Souht Central - In den Strassen von L.A., R: Steve
Anderson
1992 BEYOND J.F.K.: THE QUESTION OF CONSPIRACY, R: Barbara Koplle, Danny
Schechter
1993 WILD PALMS / Wild Palms (TV-Serie), R: Kathryn Bigelow, Peter Hewitt, Phil
Joanou, Kieth Gordon
1993 THE JOY LUCK CLUB / Töchter des Himmels, R: Wayne Wang
1994 THE NEW AGE / The New Age, R: Michael Tolkin
1995 KILLER: A JOURNAL OF MURDER / Killer - Tagebuch eines Serienmörders, R:
Tim Metcalfe
1995 INDICTMENT: THE MCMARTIN TRIAL / Unter Anklage: Der Fall McMartin (TV),
R: Mick Jackson
1996 FREEWAY / Freeway, R: Matthew Bright
1996 THE PEOPLE VS. LARRY FLYNT / Larry Flynt, R: Milos Forman
1998 ASSASSINATED: THE LAST DAYS OF KENNEDY AND KING (TV), R: Vince
DiPersio
1998 SAVIOR / Savior - Soldat der Hölle, R: Peter Antonijevic
1999 CHAINS / JOHNNY SPAIN, R: Paula Walker
1999 THE ART OF WAR, R: Christian Duguay
1999 THE CORRUPTOR / Corruptor, R: James Foley

Marcus Stiglegger

[ZURÜCK](#)

[NACH OBEN](#)

[ARTIKEL DRUCKEN](#)