

Gabriele Weyand: Der Visionär. Francis Ford Coppola und seine Filme

St. Augustin: Gardez! Verlag 2000 (Filmstudien, hg. von Thomas Koebner, Bd. 16), 306 S. mit Abb., ISBN 3-89796-033-8, DM 59,90

Nach einer kurzen Einführung (eine Fragestellung ist nicht enthalten) werden in der vorliegenden Werkmonografie chronologisch zwanzig Spielfilme behandelt – von *Dementia 13* (1962) bis *The Rainmaker* (1997) –, die unter der Regie Coppolas entstanden. Die Vorgehensweise ist bei jeder der Untersuchungen die Gleiche: Auf einleitende Bemerkungen und eine Inhaltsangabe des jeweiligen Films folgt eine immanente Bestandsaufnahme ausgewählter filmstruktureller Merkmale inklusive einer (biografischen) Filminterpretation. Daran schließt sich jeweils eine knappe Darstellung mehrerer Urteile der professionellen Filmkritik an.

Zu den wichtigsten Filmen Coppolas gehört *The Godfather* (1971). Bei der Analyse des dramaturgischen Aufbaus macht Weyand auf die Variation der Schnittfrequenz aufmerksam (S.65f.), ohne ihre Aussagen („langsam“, „ungeheuer schnell“, „immer schneller“, „außergewöhnlich langsam“ usw.) zu quantifizieren. Aufschlüsse über den genauen Verlauf der Formalspannung in den betreffenden Sequenzen lassen die Angaben Weyands nicht zu. Anlässlich eines konkreten Vergleichs mit der literarischen Vorlage paraphrasiert Weyand nur Ergebnisse aus der Sekundärliteratur (S.68), ohne die Primärquelle von 1969 oder gar Seitenzahlen anzugeben, die an der Stelle im Sinne einer transparenten Analyse hilfreich wären. Hat denn die Autorin selbst Mario Puzos 446seitigen Roman (in der Mandarin pbk. ed.) überhaupt herangezogen? In *The Godfather* sind nicht nur die „Gangstertematik“ und die „Familienthematik“ (S.66) von Bedeutung, sondern – übergeordnet – der Mythos der Mafia oder, wie John Cawelti es einst ausdrückte, „the new [cultural] mythology of crime“. Was impliziert „Mafia“

in diesem Sinne? Wie deutlich ist die Rolle des Mythischen im Filmgeschehen? Was heißt es, wenn „Mafia“ außer als reale Organisation (Weyand: „böses kapitalistisches Unternehmen“, S.95f.) auch als mentales Phänomen aufgefasst wird? Die Autorin hätte Fragen wie diese zum Anlass nehmen können, die unbestreitbare Anziehungskraft des Sujets für Leser und Kinobesucher kritisch zu betrachten. Man wird der hochgradig ambivalenten Thematik kaum gerecht, wenn man dem Film pauschal einen „hohen Unterhaltungswert“ zuschreibt (S.73). Anstatt die mafiose Ethik auf inhärenten Primitivismus und atavistische Merkmale abzuklopfen, wird am Schluss der Ausführungen die Meinung eines Feuilletonisten zu den negativen Auswirkungen einer „Romantisierung der Mafia“ (S.74) unkommentiert wiedergegeben.

Über sein phantasmagorisches Opus über den Vietnamkrieg, *Apocalypse Now* (1976), äußerte Coppola auf dem Filmfestival von Cannes 1979 vor der Presse: „My film is not about Vietnam. It is Vietnam. It's what it was really like.“ Seine eigene Frau gab später kund, er sei bei den Dreharbeiten vielleicht bis an die Grenze seiner geistigen Gesundheit vorgedrungen. Es versteht sich von selbst, dass sich die Autorin Coppolas eigenwilliger Adaption von Joseph Conrads *Heart of Darkness* vergleichsweise ausführlich widmet. Bei der formal-inhaltlichen Bestandsaufnahme hat offensichtlich *The New Hollywood: What the Movies Did with the New Freedoms of the Seventies* (1991) von James Bernardoni Pate gestanden. Hier einige Beispiele: Bernardoni: „During the panning movement, a close-up of the anguished face of Captain Willard (Martin Sheen) appears at the left of the frame; the face is upside down“ (S.63). – Weyand: „Wenn die Kamera entlang des brennenden Dschungels nach rechts schwenkt, erscheint ein close-up des konsternierten Willard im linken Bildkader. Die Abbildung Willards ist falschherum [...]“ (S.106). Oder an anderer Stelle Bernardoni: „[...] in the background, the ritualistic slaughter of the cow continues; and The Doors' 'The End', first heard at the beginning of the film, comes on the soundtrack. There is a cut, and Willard is seen moving through a black emptiness that is broken [...]“ (S.81). – Weyand: „[...] und im rechten Bildausschnitt sieht man im Hintergrund, wie eine Kuh für eine Opferschlachtung vorbereitet wird. Der The Doors-Song *The End*, der schon am Anfang des Filmes zu hören war, kommt auf der Tonspur hinzu und schließt damit die Klammer. Man sieht Willard, wie er durch absorbierende Schwärze [...] huscht“ (S.112). Im Kapitel über *Apocalypse Now* findet sich bei Weyand nicht ein einziger Verweis auf die detaillierte Filmbeschreibung von James Bernardoni, was angesichts des wissenschaftlichen Anspruchs der vorliegenden Arbeit (Dissertation) seltsam erscheint.

Zu Recht wird die Bedeutung intertextueller und kultureller Bezüge hervorgehoben (S.113). Coppola greift mit *Apocalypse Now* literarische, kunstgeschichtliche und filmische Quellen auf. Was die Autorin zum Zeitpunkt der Manuskripterstellung noch nicht wissen konnte: Die finale Konfrontation zwischen Willard und Kurtz ist 21 Jahre später als Filmzitat inzwischen selbst

Bestandteil einer Traumsequenz in der Episode *Restless* aus der amerikanischen Kult-Fernsehserie *Buffy the Vampire Slayer* (4. Staffel): Xander Harris als Mitglied der „Scooby Gang“ schlüpft für wenige Minuten in die Rolle des Captain Willard und trifft auf einen ehemaligen Schergen des Bösen, Principal Snyder, der wiederum eine nahezu perfekte Reinkarnation Colonel Walter E. Kurtz‘ darstellt. – Weyand bringt bei der Erarbeitung der Bezugsrealität ihre eigene Meinung deutlich zum Ausdruck. Sie geißelt die „kapitalistischen Exzesse“ des amerikanischen Vietnam-Einsatzes (S.117). Bei Coppola selbst diagnostiziert sie „einen Anflug von Größenwahn“ (S.119) und belegt dies mit oben genanntem Zitat. Weyand versäumt es, *Apocalypse Now* explizit mit einer filmischen Ästhetisierung des Thanatos-Prinzips in Verbindung zu bringen (vgl. aber den Querverweis auf S.148). Die schwierige Vereinbarkeit von semantischem Gehalt des Filmtitels und der Manifestation der Filmrealität (des Filmendes = Apokalypse?) wird auch nicht problematisiert. Weyand begnügt sich mit der simplen Erkenntnis, der Filmtitel deute auf die Offenbarung des Johannes hin (S.113). Die Analyse mündet in die Darlegung einer Reihe plausibler Lesarten des Films.

Im Mai 1985 wurde in den USA Coppolas TV-Verfilmung der berühmten Washington-Irving-Erzählung *Rip Van Winkle* mit Harry Dean Stanton und Talia Shire in den Hauptrollen gesendet. Weyand führt den Stoff fälschlicherweise auf die ebenfalls in Irvings *Sketch-Book of Geoffrey Crayon, Gent.* (1819/20) enthaltene Kurzerzählung „The Legend of Sleepy Hollow“ zurück (S.162). Beide Geschichten basieren auf Motiven deutscher Volkssagen, sind ansonsten aber unterschiedlich. Somit bleibt es (für die Autorin und für die wissbegierige Leserschaft) ein Geheimnis, welche filmische Entsprechung die Bedeutungsebenen der zugrunde liegenden Kurzprosa haben (z. B. Fiktionalisierung der Regression). Es hätte keine Mühe bereitet herauszufinden, was es mit Irvings „Rip Van Winkle – A Posthumous Writing of Diedrich Knickerbocker“ wirklich auf sich hat. Auch Coppolas *Captain Eo* (1986) wird von Weyand in gerade einmal zwei Sätzen abgehandelt. Dabei vergisst sie anzugeben, was die Attraktion des Films ausmachte: Kameramann Vittorio Storaro hat den Kurzfilm im 70mm-3D-Format fotografiert. Die dreidimensionalen Effekte lockten zumindest noch vor zehn Jahren die Menschen scharenweise in ausgewählte Kinos wie im Epcot Center bei Orlando. Wohl niemand, der die ausgefeilten Trickaufnahmen selbst erlebt hat, würde es unterlassen, auf diese in einer Werkmonografie über Coppola hinzuweisen. – Interessierten Cineasten ist in dieser Hinsicht mit der Filmografie in Michael Schumachers *Francis Ford Coppola: A Filmmaker's Life* (1999) besser gedient.

Sieht man einmal ab von unzulässigen Verallgemeinerungen („das typische Happy End [beim Gerichtsfilm]“, S.238), sprachlichen Schnitzern (z. B. „*star-sprangled banner*“, S.166), störenden Pleonasmen („*high-angle shot* aus der Vogelperspektive“, S.65), terminologischer Konfusion (auf S.182 werden „Ideologie“ und „American dream“ gleichgesetzt) und dem fehlenden Filmtitelregister, handelt

es sich um ein informatives Buch über einen außergewöhnlichen Regisseur. Es gelingt der Autorin, die Schaffenskraft Coppolas auf den Punkt zu bringen und dabei dem Leser Einsichten in filmische Argumentationsstrukturen zu vermitteln. Das gute Zusammenspiel von genauer Filmbeschreibung, schlüssiger Interpretation und – wo angemessen – unverblümter Kritik ist nicht alltäglich in der deutschsprachigen Filmliteratur. Auch die zahlreichen ideologiekritischen Auslassungen Weyands (z. B. bei *Gardens of Stone*, 1987) und die ziemlich konsequente Bezugnahme auf die amerikanische Kulturgeschichte machen das Buch lesenswert. Durch die übersichtliche Gliederung, die flüssige Schreibe und die fast durchgängige Übersetzung fremdsprachiger Zitate im Haupttext könnte sich das Buch einem breiteren Leserkreis erschließen. Für die wissenschaftliche Nutzbarkeit ergeben sich aus obigen Gründen Einschränkungen.

Matthias Kuzina (Fallingbostal)