

Geier: Wissen Sie: Dickleibige Übersichten sind passé. Die Menschen brauchen etwas, das sie nicht nur informiert, sondern auch in Bewegung setzt. Ich möchte mit wenigen, aber maßgeblichen Originalaussagen die russische Literaturgeschichte nachzeichnen. Sie ist nämlich ganz einfach. Der Stammvater war Puschkin – er ist universal. Bei ihm wird jede Position durch eine Gegenposition aufgehoben, wie bei Shakespeare. Ob Sie Marxistin, Buddhistin oder orthodoxe Christin sind, Sie können immer mit Puschkin argumentieren. Erst nach ihm teilt sich die Traditionslinie.

SPIEGEL: Inwiefern?

Geier: Einerseits gab es Dichter, die glaubten: Kunst hat zu dienen. Gogol hat damit begonnen, Tolstoi war der erste Radikale. Ein Glück, daß er nicht so schlecht schreiben konnte, wie er wollte. Er hielt ja sogar Shakespeare für einen Krebschaden der Weltentwicklung! Lesen Sie mal, wie Tolstoi im Alter „König Lear“ nacherzählt hat – Sie lachen sich krank.

SPIEGEL: Der Tolstoi der Gegenwart ist für Sie dann vermutlich Solschenizyn?

Geier: Genau. Bis heute behauptet sich in Rußland die Vorstellung, daß Literatur und Kunst nur Vehikel sein sollten – ob für das Christentum, die Weltrevolution oder anderes. Dafür interessiere ich mich nicht. Ich übersetze Solschenizyn nicht mehr, Tolstoi auch nicht. Mir sind Autoren wichtig, für die Literatur und Kunst souveräne Größen sind. Im 20. Jahrhundert schätze ich vor allem Andrej Sinjowski – das ist ein fabelhafter Schriftsteller . . .

SPIEGEL: . . . der es aber schwer hatte, sich gegen das Regime zu behaupten. Könnte jetzt, nach der Öffnung zum Westen, für seinesgleichen, für Satiriker und Verfechter der Phantasie, eine neue Freiheit anbrechen?

Geier: Hoffentlich. Früher bekam man Papier und Schreibmaterial nur, wenn man im Schriftstellerverband war. Und wer über einen Mann schrieb, der sich aus Liebeskummer umbrachte, hatte keine Chance, es zu veröffentlichen. Heute geht alles. Für Rußland ist diese Vielfalt großartig, auch wenn im Ausland nicht alle alles zu lesen brauchen.

SPIEGEL: Was sollen denn Deutsche lesen?

Geier: Natürlich Dostojewski. Ich erzähle Ihnen noch eine Geschichte: Kürzlich war ich zu Gast in einem Vorort von Stuttgart. Dort treffen sich seit vielen Jahren ein paar Leute einmal im Monat und reden über Literatur, wie zu Jean Pauls Zeiten. Bis Mitternacht hab' ich mit ihnen gesprochen. Und was lesen sie? Dostojewski. Ich finde, das ist ein gutes Zeichen für Deutschland.

SPIEGEL: Frau Geier, wir danken Ihnen für dieses Gespräch.

Film

Die Gewalt des Geldes

In seinem Mafia-Film „Casino“ läßt Martin Scorsese die goldene Ära der Siebziger von Las Vegas auferstehen.

Noch ehe Martin Scorseses Las-Vegas-Film „Casino“ in die deutschen Kinos kommt, eilt ihm der Ruf voraus, er zeige Gewaltausbrüche von kaum erträglicher Brutalität und Bestialität. In Schweden durfte der Film nur anlaufen, nachdem einige Minuten her-

noch nicht verloren hatten. Ein Las Vegas der bunten Tuxedos von Gangstern und grellen Paillettenkleidern der Halbweltedamen.

Das damalige Las Vegas lag wie eine Verheißung, wie ein falscher Diamant in dem heißen dunklen Sand, der sich unter dem Stadtpflaster buchstäblich durch die Schuhsohlen senkt. Es war eine künstlich angestrahlte, vollklimatisierte Lasterhöhle, ein ruppiges Monte Carlo des demokratischen Massengeschmacks, von proletarischen Mafiosi ständig in hektischer Bewegung gehalten.

Dieses Las Vegas ist längst passé. Die Stadt mitten in der Wüste gleicht heute eher einem Freizeitpark und einem in Hotelkomplexe aufgeteilten Disneyland, in dem für die ganze Familie, für den Massentourismus aus Groß und Klein, Las Vegas gespielt wird – eher als virtual reality.

Das große US-Kino war immer auch Geschichtsschreibung. Geschichtsschrei-



„Casino“-Darsteller Stone, De Niro: Amour fou ohne Liebe

ausgeschnitten worden waren, die schlimmsten Minuten, für den Film wichtige Minuten.

Dieser Ruf tut einem Film unrecht, der mit fast dokumentarischer Treue und Akribie und dennoch in grandioser filmischer Überhöhung das Las Vegas der Mafia auf dem Höhepunkt seiner Geschichte zeigt: in der Glitzer- und Prunkzeit der Siebziger, als in prunkvoll-kitschigen Hotels und Casino-Palästen an Slot-machines („Einarmigen Banditen“), an Roulette-Tischen, beim Black Jack und Bakkarat das Geld aus den Taschen biederer Bürger und verwegener Glücksritter in die Tresore der Mafia floß.

Ein Las Vegas der großen Shows, mit einem Room Service rund um die Uhr, mit teuren Edelnutzen, die den Gamblern das abnahmen, was sie gewonnen oder

bung des Wilden Westens, des Chicago der Prohibition, des New York der Einwanderer und der Mafia. Kein Wunder, daß jetzt, da es Geschichte geworden ist, das alte Las Vegas Kino-Sujet ist.

Nach Barry Levinsons Gangster-Epos „Bugsy“ (1991), das die Gründung der Spieler-Oase eher oberflächlich verlor zeigte, gibt es jetzt eine Reihe von Filmen, in der die berühmte nächtliche Neonkulisse ihr gleißendes Licht versprüht: Das reicht von Paul Verhoevens desaströs verunglückten „Showgirls“ bis zu Mike Figgis' „Leaving Las Vegas“, einem Werk, das eine genaue Psychopathologie des Strandgutes der Stadt riskiert – eines Säufers und einer Hure.

Scorseses Las-Vegas-Entwurf ist zweifellos der kühnste, der größte. Da-

bei scheidet der Altmeister des italo-amerikanischen Kinos, der die Geschichte New Yorks mit den eigenen Erfahrungen seiner Kindheit und Jugend meisterhaft belegt hat, keineswegs die hymnische Vergrößerung und Verklärung, wie sie das Hollywood-Kino der amerikanischen Geschichte angeeignet ließ und läßt. Aber, und das ist das Wunder, Scorsese kann die Vergangenheit vergrößern und verklären, ohne seinen erbarmungslos genauen Realismus aufgeben, ohne die (meist brutale) Wahrheit der Glücksspielstadt verschweigen zu müssen.

Und hier sind wir bei der Gewalt. Die Geschichte von Las Vegas ist die Geschichte vom ganz großen Geld, das rund um die Uhr mit enormem Geschick und kühler Routine aus den Besuchern gemolken wurde. Wo das ganz große Geld in cash aus Automaten fließt und in Chips über grüne Tische geschoben wird, da ist die Versuchung, daran zu partizipieren.

Also erzählt der Film, der auf einer authentischen Reportage beruht, vom Schmierer der Politiker mit Geld, Komfort und Sex, vom Kaufen der Gewerkschaften – und vom Abschrecken der Konkurrenten, vom Bestrafen der Verräter und Betrüger der Betrüger. Scorsese weiß, wie es da zugeht; er zeigt, wie Killer Killer mit dem Baseballschläger totschiessen, wie Trickfalschspielern die Hände mit dem Hammer zertrümmert werden, wie Gegnern Geständnisse buchstäblich aus dem Kopf gepreßt werden.

Und er zeigt, ähnlich wie in seinem anderen Mafia-Film, „GoodFellas“, daß notwendige Gewalt, Gewalt zum Erhalt des Mafia-Geschäfts, zwangsläufig von jähzornig überschüssiger Gewalt begleitet ist, daß die scheinbar „vernünftige“ Mordlust zur Selbsterhaltung in die „unvernünftige“ Mordlust der Selbstzerstörung mündet.

Das macht Scorseses Gewaltszenen (es sind spärliche, deshalb um so heftiger explodierende Einsprengsel) so verstörend. Sie sind ähnlich verstörend, wie es schon die jähren Gewaltausbrüche in Shakespeares Königsdramen waren, die auch ihre grausige Logik und Unlogik zugleich haben. Und: sie sind keine Ketchup-Orgien, sondern spielen, minutiös vorbereitet, dann verzögert, um blitzschnell auszubrechen, vorwiegend in den Köpfen und der präparierten Phantasie der Zuschauer.

Schließlich weiß Scorsese – und auch das hätte er in Shakespeares histories lernen können –, daß der brutalste Mör-

der, wird er zum Opfer, wieder die ganze Anteilnahme jedes Menschen verdient. Wen das Wheel of Fortune, das Glücksrad, gerade zermalmt, der gewinnt noch als schlimmster Verbrecher seine Menschlichkeit zurück. Der Tod des brutalen Killers Nicky Santoro (der fulminante Joe Pesci, ähnlich brutal und komisch wie in „GoodFellas“) ist eine solche Szene: Nackt wird er in der Wüste erschlagen und verscharrt – dort, wo auch er seine Opfer verscharrt hat.

Das Leben ein grausiges Glücksrad, womit ließe sich das besser demonstrieren als mit den Mafia-Glücksrittern und Desperados von Las Vegas. Scorsese zeigt, wie das große Glücksgeschäft eine Mischung aus Buchhalter-Routine, Bankgeschäftsmaschinerie und wölfischer Wut sowie tödlichem Mißtrauen ist.

Der Film erzählt, lange Zeit als *voice over*, die Geschichte zweier Mafia-Kum-



„Casino“-Darsteller Pesci (M.): Wölfische Wut

pel, die sich in Kansas City als zuverlässige Geldeintreiber vergreist böser Paten ihre Verdienste und ihren Ruf erworben haben. Der eine, der jüdische Sam „Ace“ Rothstein (Robert De Niro), durch seine kühle Entschlossenheit, der andere, der italienische Nicky Santoro (eben Joe Pesci), durch seine explodierende Brutalität – er schlägt Widerspenstigen mit Vorliebe kompakte Telefonhörer um den Schädel.

Die Kansas-Mafia schickt Rothstein nach Las Vegas, wo er mit Arbeitswut ein Kasino leitet und pünktlich Nacht für Nacht den Gewinn nach Kansas City in die Zentrale fliegen läßt. Auch Santoro kommt nach Vegas und macht dort seine Hehler- und Stehler-Geschäfte, indem er über Leichen geht.

Eine Erfolgsstory zweier Kaufleute in einem Milieu, wo man notfalls schief laufende Geschäfte mit dem Revolver oder der Brechstange korrigiert. Doch wie im klassischen Drama folgt dem Erfolg und Aufstieg der Sturz. Er erfolgt durch

Selbstüberschätzung. Und, weil sich Monster Gefühle leisten zu können glauben, Leidenschaften.

Als Rothstein auf dem Gipfel seines Erfolgs steht, die Politiker geschmiert, die Polizei sich verbündet hat, möchte er sich die anständige Fassade der Liebe leisten. Und er möchte seinen totschrägerischen Kumpel Santoro bremsen, dessen Methode nicht in die verfeinerte Kriminalität von Vegas paßt. Er scheitert in beidem katastrophal.

Einmal, indem er sich in die erlesenste Begleiterin der Kasino-Kunden, indem er sich in Ginger zu verlieben glaubt. Wie der kalkulierende Kasino-Boß sich eine große Liebe auch als Trophäe kaufen will, das ist schon von schrecklicher Komik. Er überredet Ginger mit Pelzen, Millionen im Safe, und indem er sie mit Schmuck förmlich überhäuft, seine Frau zu werden. Sie willigt ein, bleibt aber ihrem Zuhälter hörig und versorgt ihn, indem sie ihren Mann ausplündert.

Was der Zuschauer erlebt, ist ein grotesk tragisches Ehemartyrium, bei dem zwei sich Verletzungen immer grausameren Ausmaßes zufügen – eine *Amour fou* ohne Liebe. Das Wunder des Films heißt dabei Sharon Stone, die sogar den grandiosen Robert De Niro in die zweite Rolle drängt. War Stone in bisherigen Filmen (etwa „Basic Instinct“) eine schöne Frau in verführerischen Posen, so ist sie jetzt auf einmal eine wirklich große Schauspielerin. Ihr ermüdet leeres Gesicht, wenn sie nach Eheschlachten erschöpft auf dem Bett liegt, ihre erschrockenen Fluchten in den Alkohol, ihr wütendes Leiden wird man nicht so schnell vergessen.

So landet Ginger schließlich verzweifelt in den Armen des italienischen Kumpels ihres Mannes, in den Armen Nicky Santoros, der ihr Schutz verspricht – auch weil er sich inzwischen von Sam verraten fühlt.

Nicky hat längst das FBI an der Hacke, Sam längst das Vegas-Establishment, weil er den unfähigen Neffen des Polizeichefs gefeuert hat. Jetzt entsteht viel Lärm, blutiger Lärm. Und der stört die Geschäfte, und das mögen die geriatrischen Bosse in Kansas ganz und gar nicht. Da verstehen sie keinen Spaß.

Scorsese hat diesen Sturz mit sardonischem Humor und akribischer Psychologie nachgezeichnet. Er braucht für seinen Film, der ein Meisterstück ist, drei Stunden. Aber was sind das für drei Stunden im Vergleich zu Michael Manns aufgeblähtem „Heat“, einem Starvehikel voller Phrasen und Klischees.

„Las Vegas, das war für Spieler das, was Lourdes für Gebrechliche und Verkrüppelte war“, sagt De Niro einmal. Genauso hat der Katholik Scorsese die Stadt mit inbrünstiger Wahrheit dargestellt.

Hellmuth Karasek



Sängerin Mann: „Bauer, auch deine Eier gehören dem Staat“

Kabarett

Frivoles Früchtchen

Angelika Mann, einst Star der DDR-Rockszene, macht als Kabarettistin und Sängerin alter Ostschlager eine zweite Karriere.

Auf der Bühne kräht ein Pummelchen im pinkfarbenen Petticoat: „Ich steige dir aufs Dach, steigst du 'ner andern nach.“ Dann deklamiert sie: „Sonne, Regen, Hagel, Schnee, wann gehst du zur Volksarmee?“ Die Antwort geht im Jubel des Publikums fast unter: „Sonne, Regen, Hagel, Wind – wenn du groß bist, liebes Kind.“ Gerührt sagt eine ältere Dame: „Det isse, unsre Lütte.“

Gemeint ist Angelika Mann, der unumstrittene Star eines Spektakels, das die behäbige sozialistische Gangart lustvoll-spöttisch in Erinnerung ruft. „Präsident 20“ heißt die Revue, die Schlager und Sketche aus 40 Jahren DDR-Unterhaltungskunst androht und damit dem Berliner Friedrichstadtpalast seit Wochen ein ausverkauftes Haus beschert.

Klein, drollig, mollig, blond und keß singt Angelika Mann, 46, heute wieder jene Lieder, mit denen sie während der siebziger Jahre in der ehemaligen DDR als „die Lütte“ der Rockszene bekannt wurde.

Ihre Songs wurden im Radio gedudelt, die Leute umringten sie auf der Straße – bis die quirlige Sängerin einen Ausreiseantrag stellte und 1985 nach West-Berlin ging, „raus aus der muffigen Enge, raus aus meiner abgeschotteten, kontrollierten Künstlerexistenz“.

Daß niemand sie kannte im Westen, daß keiner nach ihr fragen würde, das hatte sie zwar vorher gewußt, aber, wie sie deftig berlinernd sagt, „als ick et erlebte, war et doch erst mal traurig“.

Dann aber zeigte sich, daß ihr schnoddriger Charme, ihr komödiantisches Talent und ihre kräftige Stimme grenzüberschreitend gut ankommen: Obwohl sie „die Kleinste, die Dickste und die Älteste war“, wurde sie von Günter Krämer, dem Regisseur am Theater des Westens, als Lucy für die „Dreigroschenoper“ engagiert – mit rauschendem Erfolg, nicht nur in Deutschland, sondern auch in Italien und Japan.

Danach rezitierte sie Shakespeare-Sonette in den Kölner Kammerspielen, machte als Pianistin bei den Berliner „Stachelschweinen“ mit. Eine kleine Rolle in der Fernsehserie „Molle mit Korn“, die hauptsächlich darin bestand, mit einem Holzbein über Stoppelfelder zu humpeln, brachte sie mit der über-