Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 50 (1998)
Heft: 11

Artikel: "Wir sind in dieser Welt nie wirklich zu Hause"
Autor: Binotto, Thomas
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931643

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

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

«Wir sind IN DIESER WELT NIE WIRKLICH zu Hause»

Peter Weir macht handwerklich gekonntes Erzählkino, zu dessen charakteristischen Merkmalen eine irritierende Doppelbödigkeit gehört. Sie ist einer der Gründe, weshalb sich ein mehrmaliger Blick auf die Filme des in Hollywood arbeitenden Australiers lohnt.

Thomas Binotto

Nichts ist so, wie es auf den ersten Blick scheint: Sydney, eine Metropole von amerikanisch-europäischem Zuschnitt, ist unterhöhlt von endlosen Katakomben der australischen Ureinwohner. – Das frischvermählte Ehepaar kann sich in Wahrheit nicht ausstehen. – Hinter dem Spiegelschrank im Bad verbirgt sich eine Kamera, die das Leben des Hausinsassen ohne dessen Wissen in alle Welt überträgt.

In Peter Weirs Geschichten wiegt man sich gerne in Sicherheit – in falscher. Mehr noch – die Doppelbödigkeit ist eines der charakteristischen Merkmale seiner Regiekunst überhaupt: An der Oberfläche bietet er gekonntes Erzählkino, darunter verbirgt sich vieles, was Zuschauerinnen und Zuschauer irritiert. Es geht einem mit Peter Weirs Filmen wie mit René Magrittes Bildern: Man bewundert die schönen, naturalistischen Bilder, meint, sie auf den ersten Blick erfassen zu können, und ist doch verunsichert, weil man merkt, dass irgend etwas aus dem Rahmen fällt. Es lohnt sich also, mehrmals hinzublicken, in diesem Falle dreimal: einmal auf Peter Weirs Filme, dann auf seine Erzähltechnik und schliesslich auf seine fundamentalen Themen.

BLICK DURCH DIE ZEIT

Am 8. August 1944 in Sydney als Sohn eines Immobilienmaklers geboren, sollte und wollte Peter Weir ursprünglich ins Geschäft des Vaters einsteigen. Von diesem Schritt doch nicht restlos überzeugt, machte er 1965 eine Schiffsreise nach Europa, wo er als Mithelfer für die Bordunterhaltung seine eigentliche Berufung entdeckte, das Entertainment. Auf derselben Reise lernte er übrigens auch seine zukünftige Frau Wendy Stites kennen, die seither an fast allen seinen Filmen mitgewirkt hat.

Nach seiner Rückkehr 1967 beschloss er, sich ganz dem Entertainment zu widmen, und begann damit in einer Fernsehstation, wo er sein Handwerk von Grund auf erlernte. Im gleichen Jahr drehte er seinen ersten Kurzfilm «Count Wim's Last Exercise», gefolgt von sieben weiteren kurzen und mittellangen Werken, bis er 1974 Gelegenheit hatte, seinen ersten langen Spielfilm zu realisieren: *«The Cars That Ate Paris»* ist eine rabenschwarze Satire auf ein kleines Städtchen im australischen Niemandsland, dessen Bewohner sich das Existenzminimum unter der Leitung ihres Bürgermeisters auf aussergewöhnliche Weise sichern. Strandräubern vergleichbar, provozieren sie auf einer kurvenreichen Zufahrtsstrasse Autounfälle, nehmen die so erbeuteten Autos aus, begraben Autos und Tote und überlassen die Überlebenden dem Krankenhausleiter, dessen «Versuche» kein Patient mit klarem Verstand übersteht. Und all das geht sehr rechtschaffen vonstatten – selbst die Rentner sitzen brav auf der Veranda und bringen Autobestandteile wieder in Form, damit ein guter Verkaufspreis gesichert ist. Alles wäre gut, wären da nicht die randalierenden Jugendlichen der Stadt. Sie haben nichts Besseres zu tun, als in reanimierten Autowracks durch die Strassen zu rasen, und wollen nichts mehr von ehrlicher Arbeit wissen. Obwohl «The Cars That Ate Paris» weder ein begnadetes Frühwerk noch ein grosser Publikumserfolg war, sorgte er bei den Filmfestspielen von Cannes doch für einige Aufmerksamkeit und ist noch heute sehenswert.

Sein zweiter Film, *«Picnic at Hanging Rock»* (1975), dagegen war einer der erfolgreichsten australischen Filme der siebziger Jahre und massgeblich am Wiederaufleben der

«Ich will Geschichten erzählen –

Atmosphäre wichtiger als Action: «The Last Wave» (1977)

australischen Filmindustrie beteiligt. Um die Jahrhundertwende machen die Mädchen eines Internats mit ihren Lehrerinnen einen Picknickausflug zum «Hanging Rock», einem gewaltigen Felsbrocken mitten im Ödland. Die von viktorianischem Puritanismus geprägte Picknickgesellschaft steht in krassem Gegensatz zur bizzaren, hitzeflirrenden Landschaft. In der schwülen Atmosphäre möchte man sich am liebsten die Kleider vom Leibe reissen und auch sonst noch so manches Korsett loswerden. Der Film übt einen fast unwiderstehlichen Sog aus, der mehr durch die geheimnisvolle Stimmung als durch die Handlung erzeugt wird. Gerhart Waeger schrieb dazu in der «Neuen Zürcher Zeitung»: «'Picnic at Hanging Rock' wirkt manchmal, wie wenn Hitchcock ein Gedicht von Oscar Wilde verfilmt hätte.»

Weirs nächstes Werk, *«The Last Wave»* (1977), knüpft in vielerlei Hinsicht unmittelbar an «Picnic at Hanging Rock» an. Wieder ist Stimmung wichtiger als Action, wieder sieht sich ein «zivilisierter» Australier archaischen und verwirrenden Mächten ausgesetzt, und wieder erhält der Zuschauer zwar einen Filmschluss, aber kein Ende der Geschichte serviert. Der weisse Anwalt David Burton, überzeugend farblos gespielt von Richard Chamberlain, übernimmt die Verteidigung einiger Aborigines, die des Mordes angeklagt sind. Dabei wird er immer tiefer in ihre magischen Rituale verwickelt und von erschreckenden Visionen heimgesucht. Er findet heraus, dass die Neuzeit-Metropole Sydney von Katakomben unterhöhlt ist, und gelangt zur Überzeugung, dass eine neue Sintflut droht. «The Last Wave» ist ein Einzelgänger unter den apokalyp-

und verständlich für jedermann»

tischen Filmen. Das blasse, im Grunde langweilige Gesicht David Burtons wird darin zur idealen Projektionsfläche unserer Endzeitängste, zur Leinwand auf der Leinwand.

Als nächstes realisierte Peter Weir für das australische Fernsehen *«The Plumber»* (1979), eine auf 16mm mit wenigen Darstellern und fast ausschliesslich in einem Raum gedrehte Fingerübung, die dennoch nahtlos in Weirs Gesamtwerk passt und abermals seine wichtigsten Themen versammelt. Jill, die Frau eines Mediziners, studiert zurückgezogen in ihrer Wohnung die Kultur der Aborigines. Dabei wird sie gestört vom Klempner Max, der ihr Badezimmer reparieren soll. Seine direkte, manchmal ungehobelte Art irritiert Jill zunehmend: Zu viril und zu primitiv erscheint er ihr, sie fühlt sich ganz offensichtlich gleichzeitig sexuell erregt und bedroht – ob mit oder ohne Grund, lässt der Film bis zum Schluss offen.

Nach diesem Zwischenspiel wandte sich Weir seinem bisher grössten und ehrgeizigsten Projekt zu. Mit *«Gallipoli»* (1981) wollte er seinen australischen Landsleuten, die am gleichnamigen Ort an der türkischen Küste im Ersten Weltkrieg gefallen waren, ein Denkmal setzen. Gleichzeitig sollte die Rekonstruktion dieser Schlacht, in der Tausende von Australiern der sinnlosen Taktiererei der britischen Armee geopfert wurden, auch ein Anti-Kriegs-Film werden. Ein Versuch, der vor allem von der europäischen Kritik nicht goutiert wurde. Zwei Kritiker haben die Vielschichtigkeit auch dieses Filmes dennoch aufgespürt. Hans-Christoph Blumenberg schrieb in der «Zeit»: «Ein rechter Anti-Kriegsfilm ist das nicht geworden (weil Weir sich weigert, die romantische Naivität seiner Figuren mit der Hoffart der Nachgeborenen wortreich zu denunzieren). Aber wenn Krieg bedeutet, sterben zu müs-

Alle Gewissheiten zersetzende Bilderwelt: «The Year of Living Dangerously» (1982)

sen, dann zeigt Peter Weir voller Bitterkeit, wie es aussieht, in Schönheit zu sterben.» Und für Wolfram Knorr in der «Weltwoche» bestach der Film durch «immer surrealistisch-packende Bilder einer existentiellen Trostlosigkeit». «Gallipoli» gehört der sonstigen Kritikerschelte zum Trotz zu den am meisten unterschätzten Filmen Weirs.

Immerhin, sowohl in Australien als auch in den USA war «Gallipoli» ein Erfolg und öffnete Weir die Türen zu den amerikanischen Produzenten. Endlich war sein erklärtes Ziel, nämlich die amerikanischen Produktionsbedingungen nutzen zu können, in greifbare Nähe gerückt. Mit *«The Year of Living Dangerously»* (1982) wurde erstmals ein Weir-Film mit amerikanischem Geld produziert und mit zwei Stars in den Hauptrollen besetzt, mit Sigourney Weaver und Mel Gibson, der übrigens bereits in «Gallipoli» mitgespielt hatte. Erzählt wird die Geschichte des Reporters Guy Hamilton, der 1965 in Indonesien während der letzten Tage des Sukarno-Regimes seinen ersten Job als Auslandskorrespondent erhält. Dank dem Fotografen Billy Kwan, einmalig gespielt von Linda Hunt, gelingt es Guy dennoch, innert Kürze zu reüssieren. Kwan versucht aber auch, Guys Augen für das Elend und die Korruption zu öffnen, was ihm teilweise gelingt. Gewissermassen als Lohn erhält Guy darauf von Kwan die Botschaftsmitarbeiterin Jill Bryant zugeführt. In der Folge sieht sich Guy im Konflikt zwischen der Loyalität gegenüber Billy Kwan, der Liebe zu Jill und seinen Karrierewünschen.

Wiederum zog Hans-Christoph Blumenberg in der «Zeit» ein Fazit, das rückblickend sowohl für das Gesamtwerk Peter Weirs wie für seine Zukunft als Filmemacher fast schon prophetisch war: «'Ein Jahr in der Hölle' ist handfester, kompakter, konventioneller als die früheren Filme von Peter Weir: wenigstens auf den ersten Blick. Wer genauer hinschaut, entdeckt hinter, vor und neben den Versatzstücken einer Kolportage von trügerischem Glanz jene alle Gewissheiten zersetzende Bilderwelt der rätselhaften Schatten und der dunklen Träume, die die Eigenart von Peter Weirs Kunst bestimmt.»

Tatsächlich stand Peter Weir anfangs der achtziger Jahre vor einem neuen Abschnitt seiner Arbeit. In sechs langen Filmen hatte er es zur Meisterschaft im Umgang mit seinem Handwerkszeug gebracht. Er hatte die amerikanischen Studios davon überzeugt, wie man erfolgreiche Filme macht, er konnte mit schmalen Budgets, kleinen Sets und unbekannten Darstellern genauso umgehen wie mit Grossproduktionen, Massenszenen und Stars. Gleichzeitig hatte er durch seine Themenwahl und seinen Inszenierungsstil eine eigene Handschrift, ein unverwechselbares Profil gewonnen und sein Publikum dennoch nicht verloren – im Gegenteil.

Mit *«Witness»* (1985) gab Weir seinen Einstand bei den Majors, interessanterweise nicht mit einem selbstgewählten oder gar selbst geschriebenen Buch. Vielmehr war Produzent Edward Feldman bei der Suche nach einem geeigneten Regisseur für dieses Projekt auf Peter Weir gestossen. Es verwundert deshalb nicht, dass auch «Witness» ein typischer Weir-Film geworden ist, obwohl es nüchtern betrachtet eine reine Auftragsarbeit war. (Weil die amerikanischen Filme Peter Weirs einem breiten Publikum bekannt sind, verzichte ich hier auf Angaben zum Inhalt.) Dennoch oder vielleicht gerade wegen des grossen Erfolgs glaubten viele

Peter Weir ist ein Meister des H

Verderblicher Einfluss Hollywoods? – «Witness» (1985)

Kritiker in «Witness» bereits den verderblichen Einfluss Hollywoods wahrnehmen zu müssen. Die Klage, der amerikanische Kommerz habe einen *auteur* geschluckt, wiederholte sich von nun an bei fast allen Weir-Filmen.

Das gilt auch für die nächste Produktion, für *«The Mosquito Coast»* (1986), die – obwohl mit Harrison Ford und River Phoenix prominent besetzt – bis heute ein verhältnismässig wenig bekannter Film geblieben ist, eines der wenigen Werke von Peter Weir, das sowohl bei der Kritik als auch beim Publikum durchfiel. Allerdings waren die Gründe dafür höchst unterschiedlich, ja geradezu gegensätzlich. Während die Kritiker bemängelten, das Scheitern eines Aussteigers sei in allzu schönen Bildern erzählt, und Harrison Ford nehme man den Kotzbrocken nicht ab, war der Film für das breite Publikum zu düster und der Liebling Harrison Ford allzu unsympathisch. «The Mosquito Coast» gehört aber wie «Gallipoli» zu den zu Unrecht geringgeschätzten Filmen Peter Weirs. Die Abrechnung mit dem Aussteiger, der im Urwald zum Kolonialisten wird, mit dem freiheitsliebenden Amerikaner, der seine eigene Familie knechtet – das alles ist dank Paul Schraders bissigem Drehbuch und Peter Weirs trügerisch schönen Bildern ein aussergewöhnlicher Film geworden.

Während «Mosquito Coast» ein Wunschprojekt von Peter Weir war, wurde die Regie zu *«Dead Poets Society»* (1989) wieder an ihn herangetragen. Allerdings war es auch diesmal so, dass Peter Weir aufgrund seines bisherigen Werkes für die Verfilmung dieses Stoffes geradezu prädestiniert war. Der Film wurde ein gewaltiger Erfolg, obwohl er für Weir zunächst lediglich ein Lückenfüller war, um die Zeit zu überbrücken, bis Gérard Depardieu endlich für *«Green Card»* (1991) Zeit fand. Dieser Film war, und das mag erstaunen, ganz und gar eine Herzensangelegenheit von Peter Weir. Für Don Shiach, Autor einer der raren Weir-Monographien, ist «Green Card» dennoch so etwas wie der Tiefpunkt in Weirs Karriere. Wie viele andere Kritiker kann und will er ihm das ungeheure Gespür für Stimmungen, für psychologischen *suspense* nicht absprechen und doch wird er offensichtlich von dem neuen, dem amerikanischen Weir in seinen Erwartungen enttäuscht. Zu schön, zu linear, zu publikumswirksam ist ihm dieser Weir. Und jetzt dreht er sogar eine unbeschwerte Liebeskomödie im alten Stil …

Wieder ist aus vielen Kritiken der versteckte Vorwurf herauszuhören, Peter Weir habe in Hollywood seine künstlerische Integrität verloren. Seit «Witness» lesen sich viele Kritiken wie Nachrufe auf einen «Autor». Mit dem Grundtenor: «Ist ja alles ganz schön, gekonnt gemacht und ansehnlich – aber was für tolle, vielschichtige, eigenständige Filme hat dieser Peter Weir doch gemacht, als er in Australien noch mit kleinen Budgets gearbeitet hat.»

Hätten diese enttäuschten Kritiker Peter Weir selbst zugehört, hätten sie gewusst, dass dieser nie ein «Autor» sein wollte. «Ich glaube, das Wort *auteur* ist entwertet worden, und wir sollten es wahrscheinlich zur Seite legen», hat Peter Weir einmal gesagt. Und: «Ich will Geschichten erzählen – klar und verständlich für jedermann. Ich bin einfach nur ein Geschichtenerzähler – nichts weiter.» Einige haben dennoch gerade in den amerikanischen Filmen von Peter Weir immer wieder sein herausragendes Talent erkannt, beispielsweise Franz Everschor: «Wie er es stets

dwerks und nicht der Mätzchen

Gespür für Stimmungen: «Green Card» (1991)

fertigbringt, dem kommerziellen Apparat Filme wie 'Witness', 'Mosquito Coast' und 'Dead Poets Society' abzutrotzen, ist sein Geheimnis.»

Don Shiach hat sein Buch über Peter Weir 1993 veröffentlicht, der letzte Film, den er berücksichtigen konnte, war also «Green Card». Es braucht nicht viel Phantasie, um anzunehmen, dass er mit *«Fearless»* (1993) wieder hochzufrieden gewesen wäre – wie übrigens nahezu sämtliche Kritiker. Ganz offensichtlich hatte Weir nach drei Hits in den USA eine Position erreicht, in der er sich noch mehr Freiheiten nehmen konnte. Und diese nahm er sich, indem er seinen Produzenten aufforderte, ihm «bizarre» Bücher, Sachen, die ungewöhnlich oder schwierig» seien, zu geben. Was er daraufhin erhielt, war das Buch zu «Fearless». Mit «Fearless» gelang Weir so etwas wie die Versöhnung seiner australischen mit seiner amerikanischen Phase – wenn es denn eine solche Versöhnung überhaupt brauchte. Auf jeden Fall steckt in diesem Film der psychologische *suspense* und die Ambivalenz seiner frühen Filme, aber auch die technische und erzählerische Meisterschaft seiner amerikanischen Werke. Er selbst meinte dazu: «Ich fühlte mich sehr locker und befreit. Als wäre ich wieder jung, aber mit allen handwerklichen Fähigkeiten und all den Tricks in der Tasche ausgestattet.»

BLICK AUF DIE LEINWAND

Und nun *«The Truman Show»* (Kritik S. 29). Die Kritiker schwärmen seit Monaten von diesem Werk, und in den USA wurde es zum unerwartet grossen Kassenerfolg. Inhaltlich und formal ist «The Truman Show» so etwas wie die (vorläufige) Quintessenz von Weirs Lebenswerk. Ein Film auch, mit dem die Frage, ob denn nun Peter Weir ein guter Erzähler oder ein grosser Künstler sei, obsolet geworden ist – er ist ganz offensichtlich beides.

Obwohl sich Peter Weir standhaft weigert, ein «Autor» zu sein, so hat er wohl nichts dagegen, wenn ihm eine eigene Handschrift attestiert wird. Welches deren Kennzeichen sind, ist allerdings nicht leicht zu entschlüsseln. Weir ist ein Meister des Handwerks und nicht der Mätzchen. Seine Kunst liegt denn auch im Detail. In *«Picnic at Hanging Rock»* zitiert eines der Mädchen Edgar Allan Poe: «All that we see or seem, is but a dream within a dream.» Und mit nichts werden Weirs Filme so oft verglichen wie mit Träumen. Stellvertretend sei Michael Althen zitiert, der in der «Zeit» schrieb: «Das Kino des Peter Weir besitzt diese Leichtigkeit, die die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit durchlässig scheinen lässt.»

Dass diese traumhafte Stimmung in fast allen Filmen von Weir spürbar wird, hat vor allem formale Gründe. Beispielsweise sein selektiver Umgang mit der Tonspur. Das heisst, er schafft so etwas wie eine klangliche Grossaufnahme, indem er viele Alltagsgeräusche ausblendet und nur einige wenige Töne durch diesen Filter hindurchlässt, die dadurch zwangsläufig eine besondere Bedeutung erhalten. Beispielsweise in *«The Last Wave»*, wenn David Burton im Sturm in seinem Auto sitzt, aber lediglich die Scheibenwischer zu hören sind. Oder in *«Gallipoli»*, wenn die Soldaten in der Bucht tauchen, und der Kriegslärm wie durch Watte zu ihnen hindurchdringt. Peter Weir ist zudem ein Meister der stummen Szenen, besonders eindrücklich beispielsweise in *«Witness»* und *«Fearless»*. Er

Dank perfektem Timing ist Weir

Versöhnung der australischen mit der amerikanischen Phase: «Fearless» (1993)

selbst sieht den Ursprung dafür in seiner frühen Zeit als Regisseur – damals seien nämlich die selbstgeschriebenen Dialoge so grauenhaft gewesen, dass einer der meistgerufenen Sätze am Set «drop the line» gewesen sei.

Zu der traumhaften Atmosphäre trägt auch die ruhige, aber meist in langsamer Bewegung befindliche Kameraarbeit bei. Viele Szenen wirken dadurch wie in Zeitlupe, obwohl sie das rein technisch nicht sind. Und schliesslich ist Peter Weir nicht nur ein Verfechter der Grossaufnahme, sondern offensichtlich auch ein Freund der halbnahen, gebrochenen Totale. Was bedeutet, dass er seine Figuren sehr oft aus mittlerer Entfernung durch ein Hindernis, beispielsweise ein Fenster, beobachtet. Der Zuschauer wird damit zum Zeugen des ganz Intimen und ist doch nicht wirklich Teil davon – ein Träumer in einem Traum in einem Traum.

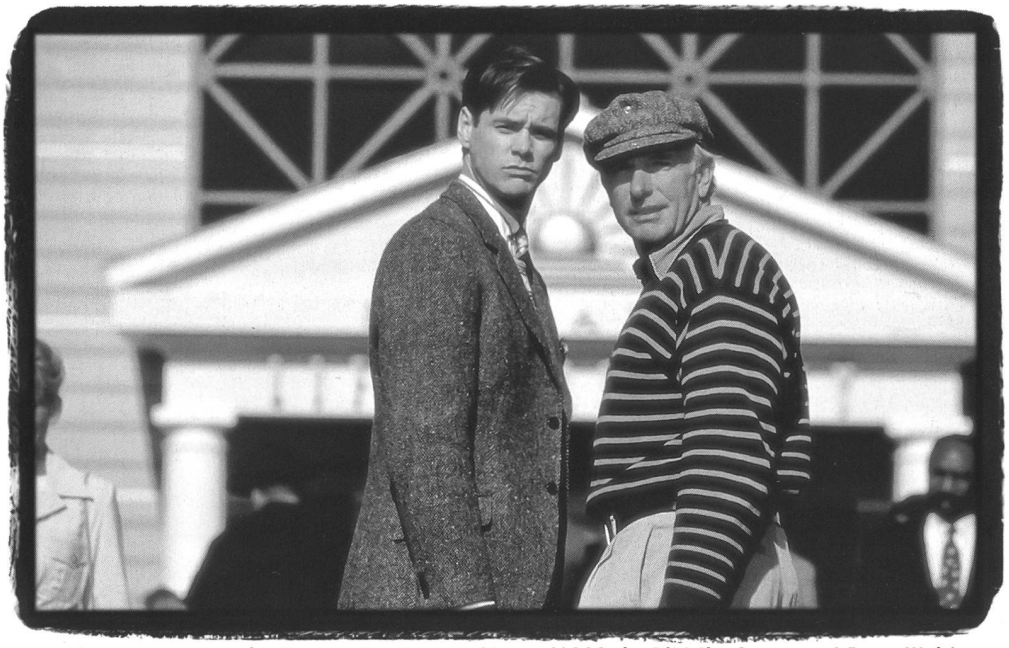
Damit gewährt er seinen Figuren gleichzeitig eine Intimsphäre. Wunderschön ist beispielsweise die Szene in *«Green Card»*, in der Brontë zum ersten Mal ihren Wintergarten betritt. Zunächst folgt ihr die Kamera in den Garten, zieht sich dann aber durch die Türe zurück, während gleichzeitig der langsame Satz aus Mozarts Klarinettenkonzert einsetzt. Damit erhält die ganze Szene eine ungewöhnlich erotische Wirkung, und tatsächlich ist für Brontë die Gärtnerei ja auch Liebesersatz. Und weil die Szene so intim ist, bleibt die Kamera gerade deshalb draussen, was natürlich die Spannung nur noch erhöht. Ähnlich geht Weir auch in *«Witness»* vor, wenn John Book Rachel zum ersten Mal nackt sieht, und in *«Green Card»*, wenn Brontë und Georges in getrennten Zimmern während dem Einschlafen aneinander denken. Solche Szenen zeigen nicht nur Peter Weirs Regiekunst, sie sind nebenbei bemerkt auch Lehrmaterial dafür, was erotischer *supense* ist.

BLICK HINTER DIE BILDER

«Ich beschäftige mich mit Ordnung und Chaos; mit der dunkelsten Seite der menschlichen Natur, im Konflikt mit Sanftheit und Licht: dem Unterschied zwischen Oberfläche und Substanz.» Soweit Peter Weir selbst. Was aber macht die Substanz seiner Filme aus, welches sind die tragenden Fundamente, die durchgehenden Themen?

Eines ist sicher: die stets wiederkehrende Frage danach, was denn Realität und was Fiktion sei. Ist die Flutkatastrophe, die David Burton in *«The Last Wave»* voraussieht, eine wirkliche Bedrohung oder nur ein Alptraum? Ist Jill vom Klempner Max wirklich bedroht oder bildet sich das die hysterische, vernachlässigte und frustrierte Ehefrau nur ein? Stirbt Archie auf dem Schlachtfeld von Gallipoli einen heroischen oder einen sinnlosen Tod? Ist unser Leben eine einzige, live-übertragene Seifenoper oder haben wir die Freiheit, unseren Lebensweg selbst zu wählen? Die Antworten auf diese Fragen fallen bei Peter Weir nie eindeutig aus. «Ich war immer mehr vom Geheimnis selbst fasziniert als von der Antwort dahinter.» Diese Faszination durch das Geheimnis hat auch formale Folgen, denn gerade daraus entsteht fast zwangsläufig die traumartige Stimmung seiner Filme. Das Spiel mit Wirklichkeit und Fiktion treibt Weir in *«The Truman Show»* auf die Spitze. Selbst wenn Truman Burbank zum Schluss das Set verlässt, dann verlässt er zwar die eine Fiktion – aber doch nur, um in die nächste zu wechseln. Und so ganz nebenbei wird «The Truman Show» dadurch zu einem der schönsten und intelligentesten Filme

n Meister des offenen Schlusses



Quintessenz von Weirs Werk: «The Truman Show» (1998, im Bild Jim Carrey und Peter Weir)

über das Wesen des Kinos überhaupt.

Ein zweites Thema, Peter Weirs Hauptthema überhaupt, ist das Fremde. Wie verschiedene Kulturen und Menschen aufeinander reagieren, das hat Weir immer interessiert. Wie Menschen mit Fremdem umgehen, das steht in schlichtweg jedem seiner Filme im Zentrum. In *«The Cars That Ate Paris»* kommt es zwischen den honorigen, aber zutiefst bestialischen Alten und den primitiven, aber ehrlichen Jungen zum «Kulturkampf». In *«Picnic at Hanging Rock»* ist die Spannung zwischen viktorianischer Prüderie und erwachender Sexualität förmlich spürbar. In *«The Last Wave»* stösst ein Australier auf die ihm völlig fremde Kultur der Aborigines. *«The Plumber»* macht die Angst einer Volkskundlerin vor ihrer eigenen «primitiven» Natur zum Thema. In *«Gallipoli»* hoffen zwei jugendliche Männer auf das Abenteuer ihres Lebens und stossen in der Fremde auf den sinnlosen Krieg. *«The Year of Living Dangerously»* porträtiert einen Reporter, der die fremde Welt Indonesiens beobachten, aber nicht deuten kann. In *«Witness»* kann die Liebe eines Grossstadtpolizisten zu einer amischen Frau wegen fundamental verschiedener Kulturen keine Erfüllung finden. In *«The Mosquito Coast»* sucht ein Aussteiger das ganz Andere, hält dieses aber nicht aus und versucht, es zu seinem Eigenen zu machen. In *«Dead Poets Society»* treffen zwei unverträgliche Lehrmethoden aufeinander. Bei *«Green Card»* ist es gewissermassen das individualisierte Fremde in Gestalt von Gérard Depardieu, das für einen Kulturkampf im Kleinen sorgt. In *«Fearless»* findet sich der Überlebende einer Flugzeugkatastrophe im Leben wieder und wird zum heimatlosen Wanderer zwischen Leben und Tod. Und in *«The Truman Show»* schliesslich wird ein Mann in seinem eigenen Leben zum Fremden, weil sich dieses Leben als gefälscht herausstellt.

Billy Kwan bringt es in *«The Year of Living Dangerously»* auf den Punkt: «Wir sind in dieser Welt nie richtig zu Hause». Wie das Fremde angenommen werden kann, das hat Weir nie subtiler und schöner gezeigt als in *«Green Card»*: Zwei Menschen, die sich nicht kennen, schreiben sich im selben Raum an zwei verschiedenen Tischen Liebesbriefe. Ein gefälschter Briefwechsel, um eine gemeinsame Vergangenheit vorzutäuschen. Und während sie schreiben, wird die Fiktion zur Wahrheit, werden aus vorgetäuschten echte Zeugnisse.

Das Fremdeste aber, das es für den Menschen gibt, ist der Tod. Und auch er ist in Peter Weirs Filmen allgegenwärtig: «Das Thema Tod liegt allen meinen Filmen zugrunde.» Dass für Weir die Annahme des Todes, des Befremdlichen schlechthin, dass dieses Akzeptieren das Leben erst möglich macht, zeigt sich am eindrücklichsten in *«Fearless»*, wo Max Klein mit dem Zurückgewinnen der Todesangst wieder lebensfähig wird. Auch die schwarze Türöffnung, durch die Truman Burbank in *«The Truman Show»* am Schluss verschwindet, kann als Symbol für den Tod gedeutet werden, ein Tod, der Leben bedeutet. Allein die Schlüsse von Peter Weirs Filmen sind übrigens einer genauen Analyse wert, dank seinem perfekten Timing ist er ein wahrer Meister des offenen Schlusses, der seine Zuschauer dennoch nicht betrügt.

«Ich nähere mich einem Film nie intellektuell. Ich nähere mich ihm praktisch.» Peter Weir will kein «Autor» sein, aber er ist ein begnadeter Erzähler. Einer, der so überzeugend erzählen kann, dass aus der Fiktion zum Schluss doch eine Wirklichkeit wird. Peter Weirs Filme haben eine faszinierende und packende Oberfläche – aber sie haben auch ein tragfähiges und ebenso faszinierendes Fundament. ■