

bei „Apocalypse Now“ 1979, doch er verlor es, als 1984 seine Produktionsfirma zusammenbrach. Das Privatvermögen konnte Coppola aus dem Schlamassel retten, doch seither wälzt er eine Schuldenlast von angeblich 50 Millionen Dollar vor sich her und arbeitet sie ab, indem er als Regie-Söldner (Gage pro Film: 2,5 Millionen Dollar) für die großen Konzerne arbeitet.

Vor anderthalb Jahren glaubte er, über den Berg zu sein: „Tucker“, ein Wunschprojekt seit der Zeit des „Paten“, das ihm nun sein Freund George Lucas aus alter Dankbarkeit finanzierte (Kosten: 23 Millionen Dollar), sollte den Comeback-Triumph bringen.

Mit Hollywood, wo nur noch schwachsinnig Fortsetzungen von Fortsetzungen fabriziert würden, wolle er endgültig nichts mehr zu tun haben, erklärte Coppola siegessicher; er wolle sein Hauptquartier nun nach Italien verlegen, ins Land der Väter, und mit Vollampf ein neues Monumentalprojekt unter dem Titel „Secret Journal“ in Angriff nehmen. Ein paar Monate später hatte sich „Tucker“ als Flop erwiesen, und wieder einmal hing ein Zwölf-Millionen-Pfändungsbefehl drohend über Coppolas geliebten Weinbergen. Das war der Augenblick, wo er der Firma Paramount sturmreif schien, um ihn endlich für die Fortsetzung einer Fortsetzung zu vereinbaren, für „Der Pate III“.

Anders als Coppola hatten die Paramount-Bosse über die Jahre immer wieder erwogen, mit dem Erfolgstitel ein drittes Mal zu kassieren, hatten Kino-Komplote entworfen, Autoren honoriert und Projekte angeleiert – eines mit Sylvester Stallone als Star und Regisseur gedieh fast bis zum Drehbeginn –, und dann doch wieder aufgesteckt.

Coppola aber packte nun zu wie nach dem rettenden Strohalm, überzeugte die Paramount mit dem Einfall, den Vatikan in mafiose Netze zu ziehen, ließ sich einen 44-Millionen-Dollar-Etat bewilligen und entfaltete, als auch Al Pacino für die Sache gewonnen war, einen Produktionszirkus in bester alter Manier: Er trommelte Mitarbeiter von damals zusammen, dazu natürlich den Familienclan (Vater Carmine als Komponist, Schwester Talia als Schauspielerin, Sohn Roman als Produktionshelfer, Tochter Sofia in einer Debütantinnen-



„Pate I“-Star Brando
Für 50 000 dabei



„Pate II“-Star De Niro: Eingekauft, ausgebootet

rolle), und sann auf neue Sensationen. Er entwarf eine Figur für Robert De Niro und entzog sie ihm wieder, er gewann die kapriziöse Madonna für eine Rolle und trennte sich wieder von ihr, und er umwarb listig einen Star-Veteranen besonderer Art.

Die größte moralische Entrüstung hatte angesichts des ersten „Paten“ nicht die Ermordung von 30 Menschen ausgelöst, sondern das Bild eines blutigen Pferdeschädels, den die Mafia einem Hollywoodboß ins Bett legte. Und mehr als alle Tierschützer entrüstete sich Frank Sinatra: Er spie Galle, denn in dem Schnulzensänger, dessen Karriere die Mafia mit so grausigen Tricks fördern wollte, fand er sich porträtiert.

Nun aber bot ihm Coppola eine Rolle in „Der Pate III“ an. Sinatra, so das Hollywood-Branchenblatt *Variety*, war äu-

berst interessiert, bis ihm klar wurde, daß es um wirkliche Arbeit und zwei Monate Anwesenheit in Rom ging. Nein danke, soviel Belästigung war ihm die Revanche doch nicht wert.

Seit Coppola, also doch ohne Sinatra, den dritten „Paten“ dreht, herrschen strenge Sicherheitsvorschriften in Cinecittà. Alle Mitarbeiter sind nach gutem Mafia-Kodex zum Schweigen verpflichtet, und die letzten Szenen des Drehbuchs, den großen Showdown, kennen allenfalls ein halbes Dutzend Verschworene. Zu vermuten ist, daß der Film-Papst das Mafiakomplott nicht überlebt, und als sicher gilt, daß der alte Don Michael von einem jungen illegitimen Corleone-Sproß (Andy Garcia) um seine Reichtümer geprellt wird: Auch die Mafia-Familienbanden sind nicht mehr das, was sie mal waren.

Vielleicht hat doch nicht nur Geldnot Coppola zurückgezwungen in die alte Mafia-Fron, vielleicht treibt ihn auch Konkurrenz-Ehrgeiz an. „Der Pate III“ ist nicht das einzige Mafia-Opus, das dieses Jahr in die amerikanischen Kinos kommt, denn auch der italoamerikanische Kollege und Rivale Martin Scorsese hat ein altes Gelübde gebrochen. Er hatte nach dem brisanten „Hexenkessel“ von 1973 versichert, er wolle nie wieder einen Mafia-Stoff anfassen, doch nun – nachdem er mit seinem Jesus-Film ein anderes Gelübde erfüllt hatte – ist er umgeschwenkt: Sein neuer Film „Good Fellows“ mit Robert De Niro wird als Mafia-Epos von „Paten“-Format angekündigt.

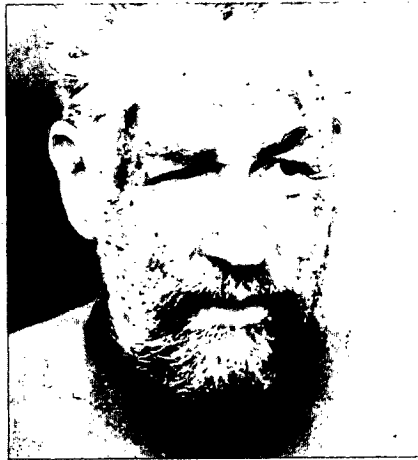
Francis Coppola aber läßt sich nicht bange machen und erklärt in Rom mit apostolischem Pathos, was er nun errichte, sei „die Kathedrale aller Paten-Filme“.

Kino

Besonnte Weinberge

„Das Leben und nichts anderes“.
Spielfilm von Bertrand Tavernier.
Frankreich 1989; Farbe;
134 Minuten.

An die Augen ihres Mannes kann Irène sich nicht genau erinnern, dunkel waren sie und grau, aber der Suchdienst-Kommandant Dellaplane braucht präzise Angaben. 350 000 Verschollene hat Dellaplane (Philippe Noiret) zu verwalten, die namenlosen Toten und die Überlebenden, die ihren Namen vergessen haben, 350 000 französische Soldaten des Ersten Weltkriegs, die er identifizieren soll mit Hilfe von Schablonen, Augen in unterschiedlichen For-



Tavernier-Stars Azéma, Noiret: Furcht vor dem Glück

men und Farben, einem Katalog mit Phantombildern, ein paar Tassen, Bibeln, Ringen, die aus irgendeinem Graben oder Tunnel stammen.

Zwei Jahre nach dem Ende des Krieges, im Herbst 1920, suchen noch immer Tausende ihre Angehörigen. Frauen wie die Aushilfslehrerin Alice, die ihren Verlobten finden will, oder wie die elegante Irène (Sabine Azéma), Schwiegertochter eines Senators und Großindustriellen. Wie aber soll man jemanden finden, ohne zu wissen, von welchem Grau seine Augen sind? Und dabei muß Dellaplane, der Buchhalter wider das Vergessen, auch noch gegen die amtlich bestellten Leichenfledderer kämpfen, seine Kameraden, die nach dem Unbekannten Soldaten suchen, der unter dem Arc de Triomphe bestattet werden soll...

In „Das Leben und nichts anderes“ scheinen die Figuren, unter dem Bann der Vergangenheit, mit der Landschaft verschmolzen: die Nonne und der einbeinige Soldat am Meer gleich zu Beginn, später die schattenhaften Männer und Frauen in den Nebeln Nordfrankreichs, die, aus der Ferne Champignon-Suchern ähnlich, unter den aus einem explodierten Sanitätszug geborgenen Fundstücken nach den Überresten einer ganzen zerstörten Welt und ihrer großen Illusionen wühlen.

Bertrand Tavernier, der den Abgründen der Psyche in Kolonialafrika („Der Saustall“), in den Jazzkneipen der fünfziger Jahre („Um Mitternacht“) und dem mittelalterlichen Frankreich („La Passion Béatrice“) nachspürte, inszeniert in seinem neuen Film (dessen Titel aus einem Paul-Éluard-Gedicht stammt) von Trauer grau getönte Seelenlandschaften, deren gelassene, fast altmodische Symbolik er ironisch bricht: wenn er sich über die Kriegsgewinnler, Verklärer und Legendenbildner lustig macht oder wenn er seinen Helden, den choleischen Romantiker Dellaplane, auf den kaum erkundeten Pfaden durch das weiße Land der Gefühle stolpern läßt.

„Das Leben und nichts anderes“ ist ein Film der Blicke, ein Film, so Tavernier, „über die Anfangsschwierigkeiten des Glücks“. Am Abend, auf einem Fest, zu dem eine Jazzkapelle mit einem einäugigen Musiker spielt, fordert Irène den Kommandanten zum Tanzen auf; er beherrscht die neuen Tänze nicht. Auf der Heimfahrt bietet sie ihm ihre Liebe an und ein ganzes Leben, nichts anderes. Dellaplane kann die drei Worte, die sie fordert, nicht aussprechen. Irène läuft weg, weil sie seine Augen nicht gesehen hat, Philippe Noirets dunkle Augen, die unwiderstehlichen Augen des allzu zaghaft Liebenden, der sich vor dem Glück fürchtet.

„Das Leben und nichts anderes“ ist Philippe Noirets 100. Film und, rechnet man seine kleineren Auftritte in „Ferien für eine Woche“ und „Um Mitternacht“ hinzu, sein siebter Film mit Tavernier. Im „Uhrmacher von Saint Paul“, dem Debütfilm des ehemaligen Kritikers und Pressebetreuers, hatte Noiret die Titelrolle gespielt, er war der tumbe Kolonialpolizist in „Der Saustall“, war der betuliche Onkel in Louis Malle's „Zazie in der Métro“, der verliebte Richter in „Das große Fressen“ und zuletzt der erblindete Filmvorführer in Giuseppe Tornatores Überraschungserfolg „Cinema Paradiso“.

Als der Suchdienst-Kommandant Dellaplane kann Noiret, der, so die amerikanische Kritik, die „traurigen Augen eines Basets“ hat und privat gern den Landbourgeois und Gourmet spielt, sogar sentimental sein. Tavernier folgt ihm (und seiner

Hauptdarstellerin Sabine Azéma) mit dem Blick eines Detektivs, der lieber das Fernglas als die Lupe benutzt. Oder dem Blick des Liebenden. Noiret-Dellaplane, dieser von der Frauenbewegung erlegte Jean Gabin für die neunziger Jahre, schickt, viele Monate nach ihrer Begegnung, Briefe an Irène über den Ozean in die Neue Welt. Der Soldat hat sich in einen Gutsbesitzer verwandelt. In der Herbstsonne liegen die Weinberge.

Annette Meyhöfer

Schöner sterben

„Club der toten Dichter“. Spielfilm von Peter Weir. USA 1989; Farbe; 128 Minuten.

Edel glänzt das alte Holz, wenn zur Eröffnung des Schuljahres ein Dodelsackpfeifer bläst und hinter ihm die Standarten mit den Losungen der Welton Academy hereingetragen werden: Tradition, Ehre, Disziplin und Vortrefflichkeit.

Sie sind immer wieder bewegend, diese alten Internatsgeschichten, weil sie noch mal die Rebellion zeigen: Der letzte Ausbruchversuch, der die Jungen endgültig in die Erwachsenenwelt treibt, liefert den Alten zwei Stündchen nostalgischer Erinnerung, das zartbittere „Weißtdunochdamals“.

Der Australier Peter Weir, der 1975 mit „Picknick am Valentinstag“ schon einmal eine Schulgeschichte drehte, damals in einem Mädchenpensionat der Jahrhundertwende, hat sich in den USA zum Virtuosen des Genrekinos hochge-



„Club der toten Dichter“: Mamas Liebling