



Dreharbeiten des Coppola-Films „Apocalypse Now“ (1979): Echte Not, echter Rock'n'Roll, echter Rausch, echte Gefahr

REGISSEURE

Der Pate in der Zwangsjacke

Francis Ford Coppola wurde in Hollywood als Genie gefeiert und als Bankrotteur bespuckt. Nun, mit knapp 60, will sich der Filmemacher nur noch seinen Traumprojekten widmen – und leistet sich vorher noch die brillante Auftragsarbeit „Der Regenmacher“. *Von Thomas Hüetlin*

Schon gut, er hat den „Paten“ gemacht und „Apocalypse Now“, aber vor allem hat er einmal eine neue Art gefunden, eine Fensterscheibe einzuschmeißen. Nicht mit dem Telefon, nicht mit der Kaffeekanne. Francis Ford Coppola warf, wenn er vor Wut schreien wollte, mit einem Oscar. Er hatte fünf Stück davon, und er war erst 35 Jahre alt.

Damals war er die Zukunft von Hollywood, und die anderen, die Steven Spielbergs, George Lucas' und Martin Scorseses waren nicht mehr als ein Haufen merkwürdiger Typen, die sich hinter seinem breiten Rücken versteckten.

George Lucas konnte nicht mit Fremden reden, und fremd waren alle außer Coppola und seiner Frau. Scorsese trug ein Amulett um den Hals, um das Böse fernzuhalten, und böse war alles, bis auf ein paar Filme und seine Eltern. Und dann war da noch Steven Spielberg. Der schaute dauernd Fernsehen, nahm keine Drogen und behielt, wenn er mal ein Mädchen kennenlernte, im Bett die Socken an.

Das Komische ist nur, daß heute, 25 Jahre später, die Jungs mit den Kontaktschwierigkeiten und der Angst und den Socken im Bett die Könige von Hollywood sind, bei deren Namensnennung sich die Geldtresore der Filmgesellschaften öffnen. Bei Francis Ford Coppola bleiben sie zu. Er gilt als Bankrotteur.

Natürlich ist er kein normaler Bankrotteur, dem erst das Auto und dann die Waschmaschine weggenommen wird. Er ist einer, der seine Weinberge im Napa Valley noch rechtzeitig seiner Frau überschrieben hat. Wenn er aus dem Fenster sieht, kann er 120 Angestellte zählen, die draußen die Ernte einfahren.

Aber er ist eben auch einer, der bei den Bossen in Hollywood heute als größt-wahnsinnig, unzuverlässig und vor allem unprofitabel gilt, wenn er mit seinen eigenen Ideen kommt. „Es gibt dort niemanden, der ruft: ‚Francis, mach deinen Film‘“, sagt Coppola.

Aber es gibt noch genügend, die sagen: „Mach meinen Film“, und das nervt Coppola, denn er wäre lieber Antonioni oder

sonst einer dieser europäischen Filmkünstler, deren Werke im Museum gezeigt werden. Nicht ein routinierter, amerikanischer Filmentertainer, dessen Arbeit ein paar Wochen im Cineplexxkino vor sich hindudelt.

Weil er sich seine Filme nicht mehr leisten kann, macht Coppola jetzt manchmal ihre Filme. Und weil ihr Film nur dann gut ist, wenn er einen Haufen Geld einspielt, hat sich der Bankrotteur, als er vor ein paar Jahren erster Klasse nach Paris flog, am Flughafen einen Roman von John Grisham namens „Der Regenmacher“ gekauft.

Grisham deshalb, weil er zur Zeit einer der erfolgreichsten Schriftsteller der Welt ist. Einer, der über 60 Millionen Bücher verkauft hat, fünf verfilmen ließ und zu Hause vor sich hintippte, als diese Filme 475 Millionen Dollar in Amerika einbrachten. In Paris angekommen, nahm sich Coppola ein Telefon und sagte, er sei an diesem „Regenmacher“ interessiert.

Jetzt, da der Film fertig ist, stimmt das nicht mehr so ganz. Coppola sitzt wieder in Paris, er soll für ihren Film Werbung machen, und dazu hat er keine Lust. Also



Coppola-Film „Der Regenmacher“ mit Damon: *Hoffnung auf ein wenig Gerechtigkeit*

hockt er da, in dieser Luxussuite, in einem schwarzen Anzug, einem schwarzen Hemd mit rot eingestickten Initialen und zerrupft einen dieser teuren Fruchtteller, die aussehen wie Grabgebäude. Schmatzend zerkleinert er eine Birne. „Eigentlich“, sagt er, „geht es im ‚Regenmacher‘ um dasselbe wie im ‚Paten‘. Um jemanden, der, wenn die Behörden und die Polizei und überhaupt niemand zuhören will, mit der Hoffnung dasitzt: ‚Erzähl mir deine Geschichte, vielleicht kann ich dafür sorgen, daß du ein wenig Gerechtigkeit bekommst.‘“

Matt Damon spielt diesen jungen Anwalt, der ein paar hilflose Gestalten zu retten versucht und dabei zwei eher banale Dinge feststellt – nämlich daß Macht korrumpiert und ein guter Anwalt meistens nur ein reicher Anwalt wird, wenn er irgendwann beginnt, dieses Spiel mitzuspielen.

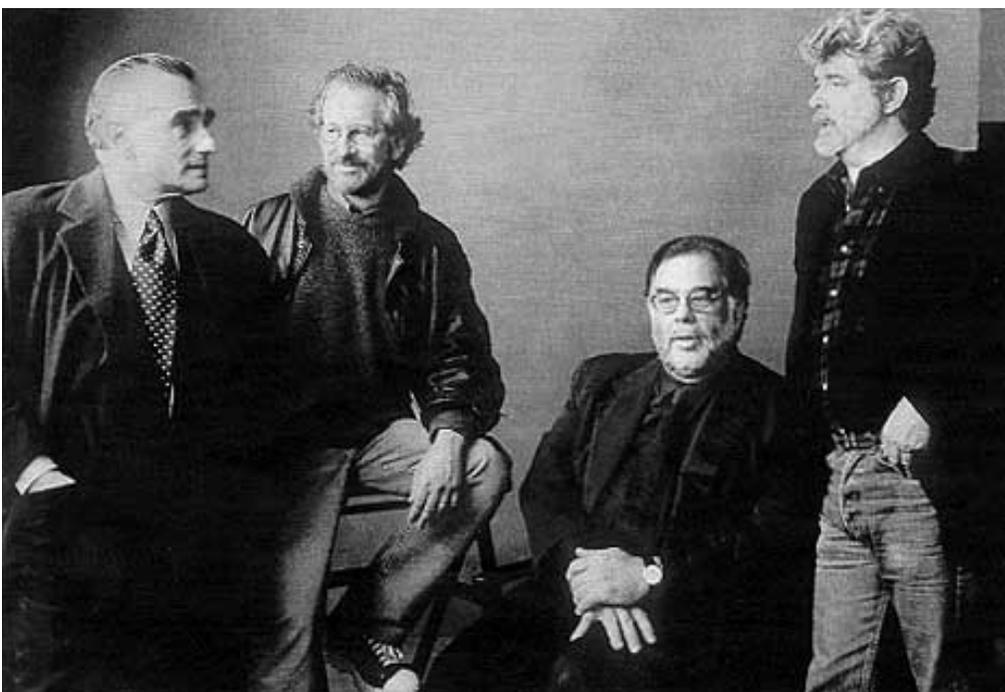
Auf diesen schlichten Botschaften beruht fast der gesamte Erfolg des Erzählers Grisham, aber Coppola gelingt es, aus einem biedereren Sozialporno bewegendes Kino zu machen. Denn seine Helden wissen nicht, was sie tun; sie stolpern durch die

Welt und wollen ihre Träume nicht aufgeben, aber trotzdem ein wenig Anstand wahren. Es gibt viele Regisseure, die so eine Geschichte mit dem großen Zeigefinger platt drücken würden. Coppola dagegen zeigt noch einmal den epischen Reichtum seiner Erzählkunst: populär und persönlich und natürlich entertaining.

Alles schön und gut – nur Coppola will nichts mehr davon wissen. Heute in Hollywood keinen Action-Film zu machen sei schwer, sagt er. Aber wenn Charaktere erlaubt seien, dann müsse eben als Garantie Grisham erhalten. Egal. „Es ist sowieso das letzte Mal, daß ich für *sie* gedreht habe.“ Nächstes Jahr werde er 60. „Dann kümmere ich mich nur noch um *meine* Projekte.“ Auf seinem Obststeller ist Coppola bei japanischen Litschis angekommen. Er schält sie mit der Faust aus der Schale.

Es ist dieser Kampf für sein Kino und gegen ihres, den Coppola nun seit 40 Jahren führt. Er hat oft nicht gemerkt, wenn aus seiner Leidenschaft Größenwahn wurde, und er führte diesen Kampf wie all die einsamen, mächtigen Kriegertypen der Filmgeschichte zusammen – mal wie ein südamerikanischer Revolutionär, mal wie ein italienischer Mafiaboß, mal wie ein japanischer Samurai. Er hat mit Hollywood gerungen wie kein anderer seiner Generation – fast immer nur einer Losung folgend: Ruhm oder Untergang. Wobei er nie wirklich geglaubt hat, daß einer wie er, der Sohn des Toscanini-Orchestermusikers Carmine Coppola, einmal im Dreck landen könnte.

Als er Mitte der sechziger Jahre anfang, größere Filme zu drehen, hielten in Hollywood die alten Tycoons ihre Studios in einem eisernen Griff. Adolph Zukor war 92



Regisseure Scorsese, Spielberg, Coppola, Lucas (1996): *Chef der Rebellen*

Jahre alt und regierte Paramount; Jack Warner befehligte mit 73 Jahren Warner Brothers; Darryl F. Zanuck kommandierte Twentieth Century Fox und war mit 63 der Youngster der Greisengarde.

Coppola verehrte Godard und Antonioni, trug einen dicken Bart und Stiefel mit Blockabsätzen, drehte Underground-Filme für Roger Corman und wollte mehr: Von seinen ersten 20 000 Dollar kaufte er sich keinen Ferrari, sondern trug sie zur Börse, um sich Geld für einen großen Film zu erzocken. Er investierte in eine Firma, die in musikkboxähnlichen Geräten kleine Filme in Gaststätten abspielen wollte. Coppola ging zum erstenmal bankrott.

Er sollte ein Buch verfilmen, das „Der Pate“ hieß. Coppola haßte den Roman, und das Studio mochte er ebensowenig, und weil seine Panik immer schlimmer wurde, rief er seinen Papa an: „Paramount will, daß ich diesen Haufen Müll inszeniere. Ich will das nicht. Ich will Kunstfilme drehen.“ Der Vater riet ihm, das Geld zu nehmen und es in seine eigenen Sachen zu stecken. George Lucas sagte: „Wir haben keine Wahl. Warner will Geld sehen. Überleben ist das wichtigste.“

Nachdem er den Vertrag über den „Paten“ unterschrieben hatte, wurde genau das schwierig. Bei Paramount hieß Coppola nur noch „The Fat Fuck“, Al Pacino nannten sie



Coppola (2. v. l.) bei Dreharbeiten zu „Outsiders“*: Wie ein südamerikanischer Revolutionär

Das hielt ihn nicht ab, nach ein paar Lohnarbeitserfolgen Ende der sechziger Jahre erneut den Ausbruch zu versuchen. Zoetrope hieß das Studio, das er mit Zuschüssen der Warner Brothers gründete, weit weg von Hollywood, in San Francisco, wo er mit Gleichgesinnten ein dreistöckiges Loft bezog. Es war vollgestopft mit neuester Technik, ebenso neuen Designermöbeln und einer riesigen Espressomaschine.

Ein Kontaktgestörter namens George Lucas tauchte auf und durfte „THX 1138“, seinen ersten Film, produzieren. „Ein 70 Jahre altes Kind“, sagte Coppola über seinen jungen Zögling. „Von allen Regisseuren, die ich kenne, hat er das größte Ego und die größten Unsicherheiten“, sagte Lucas über den Chef. Zwischendrin überlegten sie, ganz Revolutionäre der sechziger Jahre, ob sie Fischern in Seattle Kameras zur Dokumentation ihrer Arbeit leihen sollten. Aber sehr schnell kam der Sheriff und verschloß mit Ketten die Türen der Zoetrope-Hallen. Der Grund: Lucas' Film war eine Totalpleite, und die Warner Brothers wollten ihre 300 000 Dollar zurück.

Fast noch schlimmer als die Warner Brothers und der Sheriff erschien Coppola damals ein Angebot der Firma Paramount.

den italienischen Zwerg, den keiner kennt, und als die Probeaufnahmen von Marlon Brando mit Schuhcreme im Haar und Taschentüchern in der Backe auftauchten, fragte einer der Studiohierarchen: „Welches Meerschweinchen ist das denn?“

Coppola kämpfte seine Wünsche durch, schrieb während der Dreharbeiten nachts das Buch um, beauftragte seinen Vater mit der Musik für die große Hochzeitsszene, und als der Film fertig war, brach er fast zusammen. „Ich habe einen populären Roman genommen“, sagte er deprimiert, „und daraus einen Film gemacht über ein paar Typen, die in einem dunklen Raum sitzen und sich unterhalten.“

Ein knappes Jahr darauf, 1973, war der „Pate“ der erfolgreichste Film aller Zeiten, und Coppola fuhr wenig später mit George Lucas in einem alten Honda beim Mercedes-Händler in San Francisco vor, wo sie lange nicht bedient wurden. Als sie endlich drankamen, fragte Coppola nach einem Mercedes 600, und als ihnen ein kleinerer Wagen gezeigt wurde, rief der Regisseur: „Ich will den mit den sechs Türen.“ Als er

* Mit den Schauspielern Thomas Howell und Matt Dillon (1981).

ihn schließlich bekam, befahl er: „Schicken Sie die Rechnung an Paramount.“

Coppola war ganz oben. Er bekam Schecks über Millionen von Dollars, er kaufte sich ein 28-Zimmer-Haus mit Blick auf die Golden-Gate-Brücke, dazu ein Kino und eine Zeitschrift, und wenn seine Familie oben im Haus schlief, empfing er unten Starlets, mit denen er sich in die Badewanne setzte. Außerdem verteilte er Streichholzschachteln mit dem Aufdruck: „Francis Ford Coppola – The Godfather.“ Er war der Chef der Rebellen, der Boß dessen, was später New Hollywood heißen sollte.

Aber wichtiger noch als diese privaten Machtspiele war für Coppola, es endlich den großen Studios zu beweisen und mit seiner Firma „Zoetrope“ einen unabhängigen, großen Film zu produzieren: „Apocalypse Now“. Schon 1969, als der Krieg noch tobte, wollte er George Lucas zum Drehen nach Vietnam schicken, aber Lucas dachte: „Wieder eine seiner großen Gesten“ und blieb zu Hause.

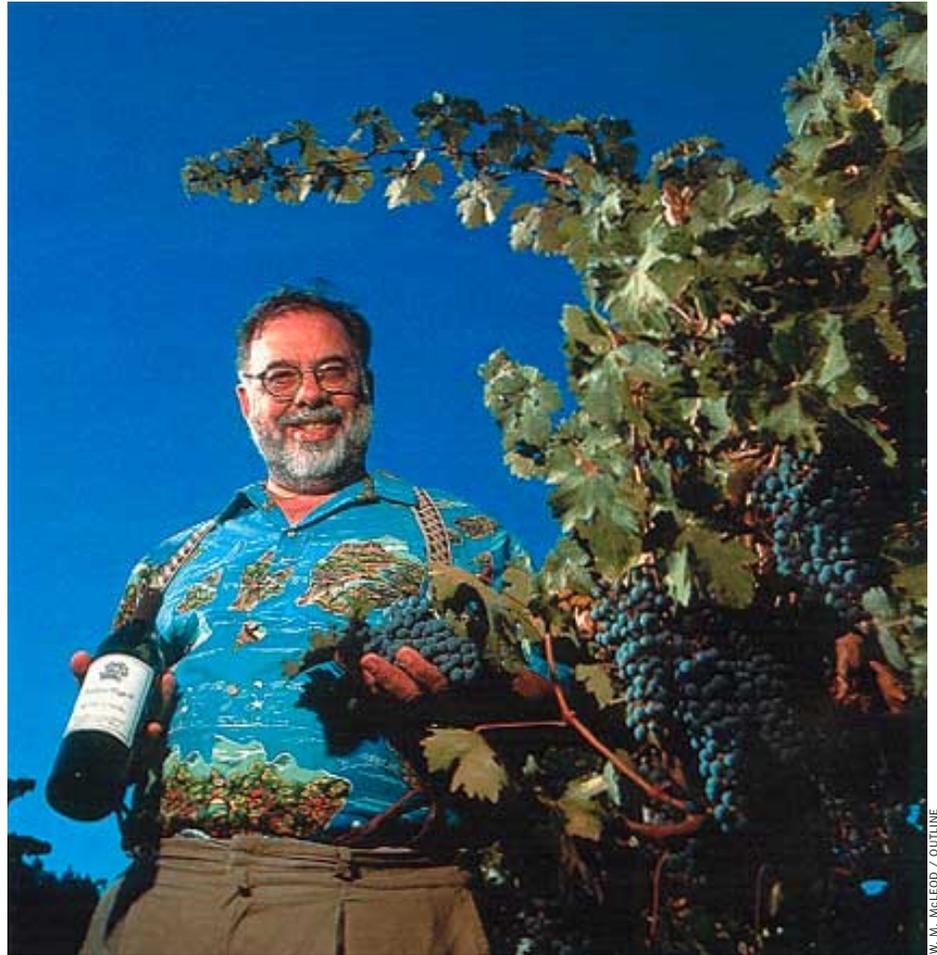
Im März 1976 zog Coppola selbst in den Dschungel der Philippinen und zugleich in eine der größten Materialschlachten der Filmgeschichte. Coppola schrieb zur Vorbereitung kein großes Drehbuch und legte auch sonst nicht viel fest – wirklich entschlossen tat er nur eins: Er las zur Einstimmung die Geschichte des mongolischen Tyrannen und Lustmörders Dschingis Khan. Lucas sagte noch: „Wenn du hinfährst mit fünf Leuten und drei Wochen mit Hilfe der philippinischen Armee drehst, ist alles okay. Aber wenn du als große Hollywood-Produktion anrückst, dann bringt es dich um.“

Er blieb über ein Jahr mit einem riesigen Team; er ließ Hundertschaften eine Tempelstätte errichten, die von einem Taifun wieder weggefegt wurde; seine Schauspieler nahmen alle möglichen Drogen, und nicht mal verbotenerweise. Coppola wollte es so. Er wollte die echte Not, den echten Rock'n'Roll, die echte Gefahr, den echten Rausch und all das, was diesen Krieg aus-

Er saß in einem silbernen Wohnwagen mit Badewanne und gab ab und zu Befehle

gemacht hatte, in seinen Film pressen. Und er stieg dabei fast selbst zum Herrscher über echtes Leben und den echten Tod auf.

Als sein Hauptdarsteller Martin Sheen beim Joggen durch den Dschungel einen Herzinfarkt bekam und von einem Priester, der kein Englisch sprach, bereits die letzte Ölung erhielt, verbreiteten sich sofort die Gerüchte über sein Ableben Richtung Hollywood. Coppola rief sein Team zusammen und schimpfte: „Selbst wenn Martin stirbt, will ich hören, daß alles in Ordnung ist. So lange bis ich sage, Martin ist tot.“ Sheen überlebte – und Coppola stand im Dschungel, kochte Pasta für alle und spielte dazu die Platte „La Bohème“.



Coppola als Winzer (1995): Die Weinberge rechtzeitig seiner Frau überschrieben

Zu dieser Zeit haftete er schon längst mit seinem Privatvermögen für seine Abenteuer und die seiner Selbsterfahrungsgruppe, aber als er 1979 für „Apocalypse Now“ in Cannes die Goldene Palme erhielt, sagte er: „Dies ist kein Film über Vietnam. Dieser Film ist Vietnam. Wir waren im Dschungel, wir waren zu viele, wir hatten zuviel Ausrüstung, und nach und nach wurden wir verrückt.“

Aber auch wenn der Film sein Geld schnell wieder einspielte – der Filmkrieg hatte Verletzungen bei Coppola hinterlassen: Er hatte begriffen, daß er Hollywood in der offenen Feldschlacht nicht würde bezwingen können, und deshalb kaufte er sich für 6,7 Millionen Dollar ein Studiogelände in der Filmstadt, das er mit sehr teurer Elektronik aufrüstete. Er hatte die Nase voll von der Natur, alles sollte jetzt künstlich sein. Auch die Nähe zu den Schauspielern konnte ihm nun gestohlen bleiben. Während sie sich abrackerten, saß Coppola in einem silbernen Wohnwagen mit einer Badewanne und kontrollierte das Geschehen im Monitor. Ab und zu gab er einen Befehl – über Lautsprecher.

Er wollte nun die großen amerikanischen Romanzen wiederbeleben. „Die Leute haben die Nase voll von Menschen, die in New York herumrennen und über ihre Probleme schwadronieren“, ließ er

verlauten. Seine Antwort hieß: „One from the Heart“ – eine neongrelle Liebesgeschichte, die in Las Vegas spielt. Sie kostete 31 Millionen Dollar und spielte 636 000 Dollar ein. Coppola war wieder bankrott.

Das war schlimm. Aber schlimmer war, daß seine Verbündeten von einst nun endgültig nichts mehr von ihm wissen wollten. „Ich hatte als Kind ein Jahr Kinderlähmung“, sagte Coppola damals. „Die anderen Kinder besuchten mich nie, weil sie sich vor Ansteckung fürchteten. So ähnlich war meine Situation nach ‚One from the Heart‘ in Hollywood. Die Leute dort haben tödliche Angst vor dem Mißerfolg.“

Aber nicht nur die anderen, auch Coppola selber war unsicher geworden. Er holte Wim Wenders und ließ ihn dessen Film „Hammett“ so lange umarbeiten, bis Wenders, halb wahnsinnig, aus Hollywood weg rannte und lange nicht wiederkam. Er setzte sich für einen Mächtigen-Großkünstler wie Hans-Jürgen Syberberg ebenso ein wie für den genialen Japaner Akira Kurosawa.

Er ließ für ein Vermögen den Stummfilm „Napoleon“ restaurieren, nur um ihn ein paar New Yorker Intellektuellen vorspielen zu können – und am Ende gelang ihm nicht einmal mehr das Einfachste: ein Film mit Gangstern, Mädchen und Musik. Man hätte sich lieber ein Orchester der Heilsarmee in einer deutschen Fußgängerzone ange-

sehen als das, was er auf der Leinwand mit dem Harlemer „Cotton Club“ anstellte.

Er hatte das verloren, was sie in Hollywood den „Midas Touch“ nennen. Seine Filme waren mal besser, mal schlechter, aber sie regten niemanden mehr auf. Als er Mitte der Achtziger sein Studiogelände verkaufte, war es der „New York Times“ noch eine kleine Meldung unten links wert.

Coppola, der größer werden wollte als der Regiekraftprotz Orson Welles, Coppola, der die alten Hollywood-Bosse aus der Stadt jagen wollte, saß jetzt weit weg auf seinem Weingut in Napa Valley und sah sich den Himmel an. Ende der Achtziger tat er das, was er nie hatte tun wollen: Er inszenierte den dritten Teil des „Paten“. Das brachte viel Geld. Drei Jahre später nahm er sich „Dracula“ vor. Noch mehr Geld.

Das Hollywood-Imperium mußte nicht einmal zurückschlagen. Es nahm den einstigen Rebellen Coppola einfach wieder auf und räumte ihm eine kleine Nische frei. Er gilt nach wie vor als einer der besten Regisseure überhaupt, und mit rund drei Millionen Dollar pro Film ist er auch einer der bestbezahlten – aber die Zwangsjacke liegt immer bereit.

Die hilft Coppola, nicht zu vergessen, daß es da immer noch eine unsichtbare Linie gibt, die er zwar gelegentlich überschreiten, aber niemals aufheben will: die Grenze zwischen *ihnen* und *ihm*.

Der Tisch des Hotelzimmers in Paris sieht jetzt aus wie ein Komposthaufen, Coppola hat den Früchtestrauß zerstört. Er ist weit weg von seinem Grisham-Film und noch weiter weg von seinem Clan, von seinen Weinbergen und seinem Humidor, der so groß ist, daß er darin rumlaufen kann.

Wie einer im Exil sitzt er da, der große Coppola, der sich früher nie von einem etwas sagen ließ, nur weil der Geld oder Macht oder auch nur eine schöne Frau hatte. Und spürt, wie die Selbstzweifel ihn in diesen gelben Louis-quatorze-Sessel pressen. Ob er seinen letzten großen Film noch einmal drehen wird – dieses Riesenopus, das vom antiken Rom direkt in ein faschistisches 21. Jahrhundert führen soll – das, scheint es, weiß er in diesem Moment selber nicht mehr.

Dann steigt doch ein sattes Rubinrot in seine Wangen, und er bekommt einen Wutanfall. „Wenn jemand vor zehn Jahren gesagt hätte, daß Jack Nicholson, wie in seinem letzten Film, erst einen Hund in den Müllschlucker wirft und dann als netter Psychopath die Herzen des Publikums erwirbt, wir alle hätten ihn für verrückt erklärt.“

Filme wie der gerade oscargekrönte „Besser geht's nicht“, schimpft Coppola, funktionierten doch nur in einer vollkommen durchpsychiatrisierten Gesellschaft.

Und da könne er nicht mehr mitreden. „Denn bei einem Psychologen auf der Couch“, sagt Coppola, einer der letzten grandiosen Verrückten Hollywoods, „war ich noch nie.“ ◆