

MATTHIAS WÖRTHNER

PETER WEIR: ÜBERSCHREITUNGEN DES ALLTAGS

1. Von Australien nach Hollywood

Meine erste Begegnung mit einem Film von Peter Weir, die vermutlich Ende der siebziger Jahre stattfand, hatte mystischen Charakter. Ohne dass ich die genauen Umstände dieser Begegnung heute noch rekonstruieren könnte (war ich im Kino gewesen? Gezielt? Hatte ich den Film im Fernsehen gesehen? Zufällig?), blieb mir die geheimnisvolle Atmosphäre von PICNIC AT HANGING ROCK (Picknick am Valentinstag, AUS 1975) in unvergesslicher Erinnerung. Genauer gesagt: Nicht nur die geheimnisvolle Atmosphäre des Films mit ihren seltsam schwebenden Kamerablicken in eine flimmernde Sommerlandschaft und dem unerbittlich schweigenden Felsmassiv im Zentrum des Geschehens, sondern vor allem auch das intensive und unabweisbare Gefühl, der Film handle von etwas, das mich zutiefst betreffen müsse, ein Gefühl, das mich bis zum letzten Bild nicht verließ. Ich fühlte mich unbehaglich, unterschwellig bedroht, aber auch fasziniert, wie durch einen Zauber gebannt, auf verbotenem Terrain. Jeden Augenblick rechnete ich mit dem Einbruch von etwas Unerwartetem, ohne sagen zu können, ob es schrecklich oder schön oder beides sein würde.

Offenbar passte der Film damals genau in meine Entwicklung, hatte ich ihn in einem Moment meines Lebens gesehen, als mir an der Schwelle zum Erwachsenwerden klar wurde, dass es Ernst war mit dem Leben und den Entscheidungen, die ich zu treffen hatte.

Als ich PICNIC AT HANGING ROCK fast dreißig Jahre später mit meiner siebzehnjährigen Tochter wieder sah, wurden mir seine Schwächen und Längen deutlich. Er rief noch eine Erinnerung an die einstige Beklemmung hervor, aber er zog mich nicht mehr in seinen Bann. Jetzt jedoch war es meine Tochter, der zwar die inzwischen unübersehbare Patina des Films nicht entging, die sich aber trotzdem noch tagelang bemühte herauszufinden, was der Film denn nun eigentlich zu bedeuten hatte und warum er ihr so nahe gegangen war.

Nach meiner ersten Begegnung mit PICNIC AT HANGING ROCK wurde der Regisseur Peter Weir mit seinen Filmen eine feste Größe in meinem filmischen Bezugssystem. Ein Überblick über Weirs Werk, das inzwischen fünfzehn Spielfilme umfasst, zeigt eine Vielfalt an Themen und Genres. Ich will mich hier nur mit denjenigen seiner Filme näher beschäftigen, bei denen aus meiner Sicht seine Weltsicht besonders greifbar wird. Man hat Weir einmal

den „Metaphysiker Hollywoods“ genannt, was zumindest in dem Sinne stimmt, dass er nach seinem Erfolg mit dem ungewöhnlichen Krimi WITNESS (Der einzige Zeuge, USA 1985) zu einem Hollywoodregisseur wurde, der seinen Anspruch auf Inhalt auch in der Traumfabrik beibehielt und seine Publikumswirksamkeit nicht mit Effekthascherei, sondern durch solide Arbeit und klar erkennbare Standpunkte erreichte.

Peter Weir stammt aus Australien und hat mit PICNIC AT HANGING ROCK den Kontinent Australien für das Kino überhaupt erst sichtbar werden lassen. In Australien entstanden THE CARS THAT ATE PARIS (Die Killerautos von Paris, AUS 1974), PICNIC AT HANGING ROCK, THE LAST WAVE (Die letzte Flut, AUS 1977), THE PLUMBER (Wenn der Klempner kommt, Australien 1979), GALLIPOLI (Gallipoli – An die Hölle verraten, AUS 1981) und THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY (Ein Jahr in der Hölle, AUS 1982). Vor allem PICNIC AT HANGING ROCK, THE LAST WAVE und GALLIPOLI setzen sich mit Weirs Herkunft, mit dem europäischen Erbe und dessen Konfrontation mit der Kultur der Aborigines und mit der Geschichte Australiens auseinander: Auf der Halbinsel Gallipoli fand 1915 eine äußerst verlustreiche Schlacht zwischen Briten und Türken statt, an der auch Truppen aus Australien beteiligt waren.

Mit WITNESS etablierte sich Weir 1985 als Hollywood-Regisseur. Es folgten MOSQUITO COAST (Mosquito Coast, USA 1986), DEAD POETS SOCIETY (Der Club der toten Dichter, USA 1988), GREEN CARD (Green Card – Scheinehe mit Hindernissen, USA 1990), FEARLESS (Fearless - Jenseits der Angst, USA 1993), THE TRUMAN SHOW (Die Truman Show, USA 1998) und im Jahr 2003 schließlich der Abenteuerfilm MASTER AND COMMANDER (Master and Commander – Bis ans Ende der Welt, USA 2003) mit Russell Crowe.

Bei WITNESS, GREEN CARD und MASTER AND COMMANDER stehen Weirs grundlegende Überzeugungen mehr oder weniger im Hintergrund: Es handelt sich um gehobene Unterhaltungsfilm. Sie lassen trotzdem keinen Zweifel daran, dass Weir ein ernsthaftes Interesse an Menschen und ihren Problemen hat und sie nicht an die Klischees und Unterhaltungskonventionen Hollywoods verrät.

Bei MOSQUITO COAST und DEAD POETS SOCIETY stehen diese Probleme im Mittelpunkt, wobei die beiden Filme die Extreme des Weirschen Spektrums abstecken: MOSQUITO COAST ist thematisch hoch interessant (wann wird ein idealistischer Traum zur fixen und verderblichen Idee?), aber als Film eher misslungen, was man von DEAD POETS SOCIETY, einem sehr erfolgreichen und mit Preisen bedachten Film, nicht behaupten kann. Im Gegenteil: Weir ist hier auf der Höhe seiner Inszenierungskunst. Er vermag den Zuschauer mitzureißen und emotional zu bewegen. Allerdings droht der Idealismus, den er in diesem Film fast zu plakativ vertritt, immer wieder ins Sentimentale und Rührselige zu kippen.

Die Schwächen von DEAD POETS SOCIETY werden vor allem im direkten Vergleich mit FEARLESS und THE TRUMAN SHOW sichtbar. Dort stehen Inszenierungskunst, gedankliche Durchdringung, Bildmächtigkeit und Aussagewillen in einem nahezu perfekten Gleichgewicht. Zusammen mit PICNIC AT HANGING ROCK bilden sie das Zentrum meiner Überlegungen zu Peter Weir und den religiösen Konnotationen, die in seinen Filmen zu finden sind.

2. PICNIC AT HANGING ROCK: Das Geheimnis des Felsens

In PICNIC AT HANGING ROCK steht den Menschen eine schweigende, bedrohliche, undurchdringliche und gleichzeitig faszinierende und Antworten verheißende Natur gegenüber. Das titelgebende Felsmassiv erinnert an den noch sehr viel isolierter und einsamer in der australischen Wüste liegenden Ayers Rock. Es scheint, als ob von Hanging Rock eine untergründige Verbindung zu diesem Felsen, zur Natur und zum Rätsel ihres Ursprungs bestünde. Die Schülerinnen der Internatsschule Appleyard College ahnen, dass sie von diesem Geheimnis direkt betroffen und gleichzeitig Teil von ihm sind. Die archaischen Elemente der Natur und der Natur des Menschen bleiben bestehen, so sehr er sie auch kulturell zu zähmen, auszugrenzen oder zu bestreiten versucht.

PICNIC AT HANGING ROCK ist auch eine Auseinandersetzung mit dem viktorianischen Zeitalter, mit einer vom britischen Empire geprägten Epoche, in der das an Hybris grenzende Selbstbewusstsein des europäischen Menschen, sein Glaube an den Fortschritt, eine heuchlerische Moral und die Verachtung der unzivilisierten ‚Wilden‘ eine verhängnisvolle Verbindung eingingen. Mrs. Appleyard, die Gründerin des Mädchenpensionats, symbolisiert diese Situation in gleicher Weise wie das gesamte Setting: eine streng geführte Schule in der Einöde als Hort und Außenposten der modernen Überheblichkeit: Ordnung versus Chaos.

Die Mädchen, die sich während ihres traditionellen Schulausflugs am Valentinstag des Jahres 1900 auf Hanging Rock verlieren und von denen nur eines Tage später verletzt und verwirrt wieder gefunden wird, scheinen zunächst nur einen kleinen Ausbruch aus ihrer sonst so reglementierten Welt zu planen. Aber diese sich harmlos anlassende Begegnung mit der Wirklichkeit außerhalb der Konventionen führt sie in einer Mischung aus Verheißung, Faszination und Angst immer weiter aus ihren Vorsätzen und Bedenken heraus. Sie gehen weiter als sie selbst wollten, sie machen offenbar Erfahrungen, die alles

überschreiten, was sie selbst hofften und fürchteten, und schließlich verlieren sich ihre Spuren im Gewirr der Felsen von Hanging Rock. Sind sie einfach nur verunglückt? Sind sie Opfer eines (Sexual)-Verbrechens geworden? Warum kann man ihre Leichen nicht finden?

Alle Nachforschungen und auch die Befragung des geretteten Mädchens führen zu keinem Ergebnis. Der Film löst die Fragen nicht auf, die er dem Zuschauer stellt, und er will sie auch nicht auflösen. Er habe alles getan, so Peter Weir 1976 in einem Interview der Zeitschrift ‚Sight & Sound‘, um den Zuschauer von seiner Fixierung auf eine Lösung wegzuhypnotisieren. Die Lösung des Rätsels heißt, dass es keine Lösung hat.

Ohne dass man den Film überinterpretiert, kann man PICNIC AT HANGING ROCK als überzeugende Visualisierung des Begriffs „Geheimnis“ verstehen. Ginge es Weir wie in einem Krimi um die Auflösung eines Falles, hätte er die entsprechenden Hinweise gegeben. Wenn er wirklich nur eine Rätselfrage gestellt hätte, müsste es auch eine Antwort geben. Im Unterschied zu einem Rätsel lässt sich ein Geheimnis nicht auflösen, jedenfalls wenn man es in einem theologischen Sinn versteht. Wer ein Geheimnis wahrnimmt, nimmt eine Wirklichkeit wahr, die existiert, die sich aber nicht bis ins Letzte erklären oder rationalisieren lässt. Weir lenkt mit PICNIC AT HANGING ROCK die Aufmerksamkeit auf Realitäten jenseits von Selbstgewissheiten und blinden Flecken, wobei er zweifellos in erster Linie die Natur und nicht eine wie auch immer geartete Gottesvorstellung im Blick hat: Geheimnis, aber nicht unbedingt *absolute* Geheimnis im Rahnerschen Sinne.

In seinen frühen Filmen ist es die Kultur der Aborigines, die Weir als Alternative zu westlichen Lebensentwürfen thematisiert und die in seinen Augen zumindest eine notwendige Ergänzung oder Erweiterung für das europäische Denken darstellt. In ihr ist der Sinn für die naturhaften, aber auch für die dunklen und bedrohlichen Aspekte des Lebens in produktiver Weise lebendig. In PICNIC AT HANGING ROCK und ebenso in THE LAST WAVE bezieht sich Weir auf das Erbe der australischen Ureinwohner, um seine Kritik an den kurzsichtigen Lebensphilosophien des Westens zu artikulieren. THE LAST WAVE lässt keinen Zweifel daran, dass die Verkennung und Missachtung der Natur in den modernen Gesellschaften zur persönlichen und kollektiven Katastrophe führen wird.

3. FEARLESS: Rückkehr ins Leben

Wenn FEARLESS auf der Leinwand beginnt, ist der Zuschauer zunächst orientierungslos. Er sieht eine Gruppe von Menschen durch ein nebel- oder rauchverhangenes Maisfeld irren und fühlt sich zunehmend unbehaglich. Wer

PICNIC AT HANGING ROCK gesehen hat, kann sofort einen atmosphärischen Zusammenhang wahrnehmen. Auch hier wird eine unterschwellige Angst evoziert, vor allem durch den langsam ins Bewusstsein tretenden unheimlichen Soundtrack, aber auch durch den Traumcharakter dieser Einstiegssequenz. Die Angst, dass sich im nächsten Moment etwas Bedrohliches oder Schreckliches offenbaren könnte, bestätigt sich bald. Als Max Klein mit einem Baby auf dem Arm aus dem Maisfeld heraustritt, sieht man sich mit der chaotischen Szenerie eines Flugzeugabsturzes konfrontiert: schreiende Menschen, brennende Wrack-Teile, Helfer, die zu retten suchen, was zu retten ist.

Für den Protagonisten Max Klein ist die persönliche Katastrophe, der ‚Ernstfall‘, Wirklichkeit geworden. Sein Flugzeug ist abgestürzt. Während des Absturzes ist er sicher, dass die Stunde seines Todes gekommen ist. Der Freund und Geschäftspartner, der neben ihm saß, und viele weitere Passagiere werden getötet. Max jedoch überlebt. Er behielt während und nach dem Absturz die Übersicht und er rettete einigen Menschen das Leben. Für ihn beginnt nach dem Absturz jedoch eine zweite Katastrophe. Sein Leben gerät völlig aus der Bahn, obwohl er selbst das zunächst ganz anders sieht.

Weirs Filme handeln immer auch davon, welche Auffassung man von der Wirklichkeit haben muss, um ihr gerecht zu werden und sich in ihr zurechtzufinden. Wenn in PICNIC AT HANGING ROCK die Rolle der Natur als eine unverfügbare, vorgegebene Größe, von der wir abhängig sind und der wir angehören, im Mittelpunkt steht, kommt in FEARLESS das Spezifikum der menschlichen Natur in den Blick: unsere Fähigkeit auf uns und unser Leben zu reflektieren. Für wen wir uns halten und wie wir die Wirklichkeit wahrnehmen, hängt in hohem Maße von unseren Überzeugungen, Wirklichkeitskonstrukten, Weltanschauungen und Ideologien ab. Menschliche Wirklichkeiten sind Konstruktionen und Entwürfe, die unsere Außenwahrnehmung in schlüssige Zusammenhänge zu bringen suchen, zunächst in pragmatischer Hinsicht (wie kann ich leben und überleben?), dann aber auch in theoretischer Perspektive (welchen Sinn hat das alles?). Wir sind auf der Suche nach tragfähigen Erkenntnissen über uns und die Welt, in der wir uns befinden.

Die Geschichte des menschlichen Geistes mit den Philosophien und Theorien, die sie hervorgebracht hat, liefert genügend Anschauungsbeispiele dafür, dass vermeintliche Wahrheiten und Gewissheiten in Frage gestellt wurden, ins Wanken gerieten oder durch andere Überzeugungen ersetzt wurden. Aber obwohl vermeintlich ewig gültige Wahrheiten sich immer wieder als zeitbedingt erwiesen haben, gleichgültig, ob es sich nun um Kosmologien oder theologische Aussagen handelte, blieb auch unbestreitbar, dass es ein theoriefreies menschliches Leben „an sich“ nicht geben kann. Im Unterschied zu den Tieren ist uns nur wenig Orientierungswissen schon bei der Geburt in die Wiege gelegt. Wir kommen nicht darum herum, einen bestimmten Standpunkt einzunehmen, und sei es der eines umfassenden Skeptizismus. Ein Großteil des Sinns, den wir zum Leben benötigen, ist nicht von vornherein vorhanden, sondern muss individuell und gesellschaftlich gestiftet werden.

Und hier beginnen die Probleme, denn es ist offenbar nicht damit getan, *irgendeinen* Sinn zu stiften. Lebensauffassungen sind von unterschiedlicher Qualität, was ihre Realitätsbezogenheit, ihre identitätsstiftende Funktion und ihre Auswirkungen auf das Zusammenleben der Menschen angeht. Sie stehen in Konkurrenz miteinander. Das tragfähigste Kriterium zu ihrer Beurteilung, so problematisch dieses Kriterium auch ist, stammt aus dem Neuen Testament: „An ihren Früchten also werdet ihr sie erkennen“ (Mt 7,20).

Am Beispiel von Max Klein beschreibt Peter Weir in FEARLESS die konkreten Konsequenzen von Lebensentwürfen, also deren ‚Früchte‘. Vor seinem Absturz führte Klein als Architekt ein durchschnittliches Leben im gehobenen Mittelstand. Sein Lebensentwurf bewegte sich in den Koordinaten Familie – Arbeit – Wohlstand. Die Konfrontation mit dem drohenden Lebensende und die Erleuchtung, die ihn überkommt, als er im Herzen der sich abzeichnenden Katastrophe nicht in Panik verfällt, sondern eine fast übernatürliche innere Ruhe erfährt, führen ihn zu einer völlig neuen Sicht der Dinge.

Klein geht jedoch nicht in sich, und er ist auch nicht mit Dankbarkeit für das neu geschenkte Leben erfüllt, wie es das Klischee für durch Extremerlebnisse motivierte Lebenswenden erfordern würde, im Gegenteil. Klein stellt sich gegen einen Gott, den das Kind als rachsüchtige Macht erlebt hatte. Sein Vater war eines Tages auf der Straße völlig überraschend zusammengebrochen und vor Kleins Augen gestorben. Gott, so Kleins Überzeugung, hat seinen Vater umgebracht und hat jetzt versucht, auch ihn umzubringen. Das aber ist ihm nicht gelungen. Daraus schließt Max, er habe einen neuen Zustand der Macht, der Unverletzlichkeit und der Überlegenheit erreicht, der ihn über die anderen Menschen emporhebt. Er scheint unverletzlich und mächtig geworden zu sein. Die banale Welt der anderen Menschen betrifft ihn nicht mehr.

Die Erfahrung scheint ihm zunächst auch Recht zu geben. Klein macht die Probe aufs Exempel, als er in einem Lokal Erdbeeren isst, obwohl er an einer lebensgefährlichen Allergie gegen diese Früchte leidet. Als er genüsslich in eine Erdbeere beißt, geschieht nichts. Die Hybris, die er aus dieser Bestätigung seiner Theorie entwickelt, führt dazu, dass er sich bedenkenlos gefährlichen Situationen aussetzt, durch sein abgehobenes Verhalten die Beziehung zu seiner Frau und seinem Sohn ruiniert, und die Witwe seines Freundes vor den Kopf stößt, als es um die Auszahlung von dessen Lebensversicherung geht. Sein Überlegenheitsgefühl ist es letztlich auch, das ihn motiviert, sich um Carla, eine weitere Überlebende des Absturzes, zu kümmern. Carla hat ihr Kind verloren und gibt sich selbst die Schuld daran. In ihr glaubt Max die einzige Person gefunden zu haben, die ihn verstehen kann, da sie dasselbe wie er erlebt hat und wie er „Jenseits der Angst“ (so der Zusatz im deutschen Verleihtitel) und jenseits des Todes ist.

Die traumatisierte Carla scheint Max zunächst in sein „anderes“ Leben folgen zu wollen und öffnet sich seinen Hilfsangeboten. Klein ermöglicht ihr, die Schuldgefühle wegen ihres Sohnes zu überwinden. Er demonstriert Carla auf drastische Weise, dass sie unter keinen Umständen in der Lage gewesen wäre,

ihr Kind, das nicht angeschnallt war, beim Aufprall mit den Armen festzuhalten. Sie trägt keine Schuld an seinem Tod.

Indem Carla mit Kleins Hilfe zu sich selbst zurückfindet und ihr eigenes Verhalten und den Tod des Sohnes in der Trauer um ihn annehmen kann, kehrt sie gegen die eigentliche Intention Kleins in das „normale“ und „gewöhnliche“ Leben zurück. Sie geht entschlossen in die Zukunft und möchte sich nicht mit Max in der Einzigartigkeit der Absturzerfahrung isolieren lassen. Er findet in ihr schließlich keine Gesinnungsgenossin, sondern eine Kritikerin seiner Hybris. Sie öffnet ihm den Weg zu seiner Heilung, als sie das Gespräch mit seiner ratlosen Frau Laura sucht und sich weigert, noch länger mit ihm Kontakt zu halten.

Im Gespräch mit Laura stellt Carla klar, dass nicht sie als Nebenbuhlerin ihre Ehe in Gefahr gebracht hat, sondern dass die Ursache für die Krise Max selbst mit seiner zunehmend abwegiger gewordenen Wirklichkeitswahrnehmung ist. Die Aussprache mit Carla ermöglicht es Laura, wieder auf Max zuzugehen. Und Max wiederum kann diese Annäherung zulassen, weil Carlas Beziehungsverweigerung eine massive Irritation in sein neues Selbstverständnis gebracht hat. Er kehrt in seine Familie zurück.

Als Kleins Anwalt zur Feier der finanziellen Entschädigung durch die Fluggesellschaft mit Champagner und einer Schale Erdbeeren bei den Kleins auftaucht, bricht der neue Lebensentwurf von Max endgültig zusammen. Er probiert von den Erdbeeren und provoziert dadurch einen Erstickenanfall, aus dem ihn seine Frau eben noch wieder ins Leben zurückholen kann.

Weir parallelisiert Max Klein in FEARLESS an verschiedenen Stellen mit Jesus und illustriert so Kleins Selbstverständnis als selbst ernannter Messias und Heilsbringer: Klein entdeckt nach dem Absturz unter der Dusche eine Seitenwunde, er spuckt in den Sand und schreibt mit dem Finger, er entzieht sich seinen ‚Jüngern‘ (den Menschen, die ihm für ihre Rettung danken wollen), er steht wie eine große Christusfigur am Rand eines Wolkenkratzers und anderes mehr.

Es ist möglich, von diesen Hinweisen aus FEARLESS christologisch zu interpretieren. Das Zentrum des christologischen Dogmas „Wahrer Gott und wahrer Mensch“ ist Garant einer realistischen, die „richtigen“ Früchte tragenden Anthropologie. Im Blick auf Max Klein stellt dieses Dogma die Kritik eines Lebensentwurfs dar, der einem Menschen Attribute zuschreibt, die ihm nicht zukommen. Max ist deshalb ein *falscher* Messias, denn er behauptet von sich, was kein Mensch, der nicht zugleich Gott ist, von sich behaupten darf, nämlich göttlicher, übermenschlicher Natur zu sein. Kleins Rettung liegt in der Korrektur seiner Selbstdefinition. FEARLESS diskutiert so den Zusammenhang zwischen Lebensauffassung, Realitätswahrnehmung und Identität. Es ist keinesfalls gleichgültig, in welchem Licht man die Welt betrachtet, denn die theoretische Perspektive auf die Welt generiert Wirklichkeitsverständnis, Wahrnehmung und Handlungsmöglichkeiten in hohem Maße mit.

4. THE TRUMAN SHOW: Was ist Wirklichkeit?

Von falschen Annahmen über die Wirklichkeit und das Leben handelt auch *THE TRUMAN SHOW*. Weir arbeitet in diesem Film erneut mit der unterschweligen Irritation des Zuschauers. Wer unbefangen im Kino sitzt und noch keine Zusammenfassung des Inhalts gelesen hat, folgt der Geschichte Trumans zunächst, ohne sich Gedanken über die Wirklichkeitsebene zu machen, auf der sie spielt. Langsam aber wachsen die Zweifel an der dargestellten Realität. Irgendetwas scheint in dieser Welt nicht zu stimmen. Wenn dann aus heiterem Himmel ein Studioscheinwerfer auf die Straße fällt oder eine Wolke gezielt nur Truman nass regnet, kommt man zusammen mit der Hauptfigur ins Grübeln. Wenig später hat man ihr dann das Wissen voraus, dass Trumans Leben in einer gigantischen künstlichen Welt spielt. Sein Leben wird seit seiner Geburt aus einem Riesenstudio auf die Fernsehbildschirme in aller Welt übertragen.

THE TRUMAN SHOW spielt auf mehreren Ebenen, die sich gegenseitig erhellen und reflektieren. Als Zuschauer hat man gleichzeitig Einblick in die Welt Trumans, begegnet Christof, dem Macher der Truman Show, der wie ein Gott über der künstlichen Kuppel thront und seine Schauspieler dirigiert, und beobachtet als Zuschauer die Zuschauer der Truman Show im Film *THE TRUMAN SHOW*. Immer wieder verschieben sich die Perspektiven, kann man die Position Trumans, Christofs oder der Fernsehzuschauer einnehmen, entstehen witzige und nachdenklich machende Irritationen in der Wahrnehmung.

THE TRUMAN SHOW ist eine intelligente Reflexion auf die moderne Medienwelt und ihre Mechanismen. Truman wird der ganzen Welt in einer Mischung aus „Vorsicht Kamera“, Schlüsselloch-TV und Sensationsjournalismus „vorgeführt“ und die Welt lässt sich das gerne gefallen. Sie genießt im Fernsehsessel ihren Status als ungefährdeter Voyeur eines Lebens, das dem eigenen zwar gleicht, dessen Probleme und Katastrophen aber medial vermittelt und durch Christof effektiv arrangiert zur romanhaften Unterhaltungsdroge werden. Die Grenzen, die durch Privatsphäre, Persönlichkeitsrechte und die Anstandsregeln des Miteinanders in der Öffentlichkeit gesetzt waren, sind fließend geworden, längst überschritten oder schon gar nicht mehr vorhanden. Nur allmählich wird einem bewusst, dass die Gegenwart gar nicht mehr so weit von *THE TRUMAN SHOW* entfernt ist, auch wenn Christofs gigantische Kuppel und der Täuschungszusammenhang, in dem Truman aufwächst, in dieser Form kaum zu realisieren wären. Wir erschrecken auch deshalb nicht, weil uns Weir seine Zeit- und Medienkritik nicht mit dem moralischen Zeigefinger, sondern auf unterhaltsame Weise präsentiert: mit denselben Mitteln nämlich, die er in Frage stellt. Umso größer dann unsere Nachdenklichkeit, wenn wir

die Konsequenzen einer globalen Entertainment-Maschinerie für unser Leben zu verstehen beginnen.

In der Schlüsselsequenz des Films erreicht Truman die Grenze seiner Welt und berührt mit ausgestreckter Hand und voller Staunen jene schimmernde und einen endlosen Horizont vortäuschende Membran, die ihn bis zu diesem Zeitpunkt seines Lebens von der Wirklichkeit getrennt hat.



Abb. 27: *THE TRUMAN SHOW, Die Truman Show, USA 1998, R: Peter Weir, P: Paramount Pictures/Scott Rudin Productions*

Alles war nur ein großes Medienspektakel. Nichts war echt. Die Illusion hat ein Ende. Ein neues Leben kann beginnen. Es gibt eine Treppe, die zur Freiheit führt.

Spätestens hier wird deutlich, dass *THE TRUMAN SHOW* nicht nur eine Reflexion über Medien, sondern auch eine Standortbestimmung in Zeiten der wuchernden Virtualitäten und des absoluten Konstruktivismus ist. Während Max Klein in *FEARLESS* sich seine virtuelle Welt zurechtmacht und immer weiter vom Leben seiner Familie und seiner Mitmenschen entfernt, weil er es so haben will, ist Truman Opfer der Weltentwürfe anderer. Man hat ihm eine Welt vorgemacht, die keine ist, sondern nur ein höchst beschränktes und kontrolliertes Gebiet in einem viel größeren Ganzen. Max Klein kann auch deshalb in die Realität zurückkehren, weil er sie bereits kennen gelernt hatte. Truman dagegen muss überhaupt erst erkennen, dass das, was er für die Wirklichkeit hielt, nur ein täuschender Entwurf und eine leere Fassade war. Als er die Täuschung durchschaut hat, kann ihn Christofs Einwand, Truman würde nirgendwo ein besseres Leben als in seiner Show finden, nicht umstimmen.

Am Ende durchschreitet er die Tür in ein neues Leben und in eine Zukunft, die voller Verheißungen, aber auch voller Fragen und Gefährdungen ist.

Kritiker haben Weir vorgeworfen, dass er mit diesem offenen Schluss den eigentlichen Schwierigkeiten aus dem Weg gehe. Er zeige nicht mehr, ob und wie Truman in der „wirklichen“ Wirklichkeit zurechtkommt und wie sich die Beziehung zu seiner „Traumfrau“ Lauren/Sylvia weiter entwickelt. Aber THE



Abb. 28: *THE TRUMAN SHOW*, *Die Truman Show*, USA 1998, R: Peter Weir, P: Paramount Pictures/Scott Rudin Productions

Truman, der wahre Mensch, verlässt das sichere Paradies. Er entscheidet sich für eine ungewisse Zukunft. Radikaler kann Autonomie nicht sein.

TRUMAN SHOW will kein Lebensratgeber für den konkreten Alltag sein, sondern vertritt eine grundsätzliche Position. Wie Neo in THE MATRIX (Matrix, USA 1999, R: Larry Wachowski/Andy Wachowski) stellt sich Truman am Ende des Films einem desillusionierenden und gleichzeitig befreienden „Willkommen in der Wirklichkeit“. Es gibt eine Wirklichkeit hinter den Täuschungen, ob diese Täuschungen nun medial, ideologisch oder von der eigenen Fantasie induziert sind. Im Vergleich mit THE MATRIX bleibt THE TRUMAN SHOW dabei in einem viel tieferen Sinn realistisch und auf dem Boden der Tatsachen. Statt wie THE MATRIX in einer ausufernden Trilogie ein aufgeblasenes philosophisches Konstrukt zu präsentieren, das zur Rettung des Alltags eines ‚Pseudo-Messias‘ bedarf, verweist Weirs Film die Zuschauer auf sich selbst zurück: Sie sind es, die erkennen sollen, dass jenseits aller Relativierungen eine Begegnung mit dem Wirklichen nicht nur möglich, sondern lebensnotwendig ist. THE TRUMAN SHOW ist eine Befreiungsgeschichte, die ihre Wirkung aus dem Glauben an den Menschen bezieht, ohne die Schat-

tenseiten der Existenz zu verleugnen. Das Scheitern von Lebensentwürfen hat Weir in *MOSQUITO COAST* und *DEAD POETS SOCIETY* drastisch genug vorgeführt.

5. Horizonte der Identität

In *THE TRUMAN SHOW* gibt es eine kurze Einstellung, in der der kleine Truman mit einem Spielzeugschiffchen am Strand steht und auf das Meer hinausschaut. Diese Einstellung bringt nicht nur die Botschaft des Films auf den Punkt, sondern beschreibt die zentrale Motivation Weirs, der sich mit zwanzig Jahren ein One-Way-Ticket nach Europa kaufte, in der Absicht, nie wieder nach Australien zurückzukehren. Wie für ihn die Begegnung mit Europa zum lebensverändernden Erlebnis wurde, so finden sich seine Protagonisten immer wieder an Wendepunkten, die über ihre Zukunft und ihre Identität entscheiden.

Weir glaubt an den Menschen und an die Wirklichkeit. Man könnte seine Position eine Art realistischen Idealismus nennen. Seine Helden sind auf der Suche nach einem Begriff von der Wirklichkeit. Sie wollen Erfahrung und Deutung der Erfahrung, eigene Persönlichkeit und die Ansprüche der anderen Menschen, außergewöhnliche Erlebnisse und Alltag in einen Zusammenhang stellen, der Identität stiftet. Außergewöhnlich ist Max Kleins mystisches Erlebnis im Angesicht des Todes und ebenso außergewöhnlich Trumans Entdeckung der Welt. Außergewöhnlich ist ebenso die Begegnung der Mädchen mit dem Geheimnis am Hanging Rock.

Es sind Begegnungen mit dem Absoluten der Wirklichkeit, ohne dass sie deshalb Begegnungen mit einer absoluten Transzendenz sein müssen. Sie mögen darauf verweisen und verweigern sich einer solchen Deutung nicht, aber der Regisseur Weir verzichtet weithin auf explizit religiöse Aussagen. Wenn er, wie bei *THE TRUMAN SHOW*, auf entsprechende Deutungsmöglichkeiten angesprochen wird, relativiert er sie. Natürlich könne einem bei Christof, so äußerte er sich sinngemäß auf eine entsprechende Frage, der christliche Schöpfergott in den Sinn kommen, aber das sei eine bloße Assoziation und ohne tragende Bedeutung für den Film.

Weirs Idealismus besteht in der Überzeugung, dass das Leben eine absolute Größe ist und dass es viele Möglichkeiten gibt, sich in ihm angemessen und unangemessen, also auch richtig und falsch zu positionieren und zu orientieren. Gleichzeitig besitzt er ein starkes Empfinden dafür, dass außergewöhnliche Erfahrungen und damit die Begegnung mit dem Absoluten in der menschlichen Wirklichkeit zu Fehleinschätzungen führen können und Gefährdungen eigener Art mit sich bringen. In diesem Sinne ist er Realist: Er hat Sympathien

für die Radikalität von Allie Fox in *MOSQUITO COAST*, aber er zeigt auch dessen Abgleiten ins destruktiv-sektiererische. Er stellt Max Kleins mystisches Erlebnis nicht in Frage, aber er kritisiert gleichzeitig dessen Versuch, sich als ein besonderer Mensch zu verstehen. Er fühlt sich zutiefst mit Neil Perry in *DEAD POETS SOCIETY* verbunden, der mit seinem Traum, Schauspieler zu werden, an der Engstirnigkeit der Gesellschaft scheitert, und er kritisiert diese Gesellschaft vehement. Aber sowohl mit der Figur von Perry als auch mit der seines Lehrers Keating stellt Weir die Frage, welchen Preis man für die Verwirklichung von Idealen zahlen muss und ob der Preis in jedem Fall gerechtfertigt ist.

Peter Weir: geboren in Australien, von Kindheit an fasziniert durch die europäische Herkunft seiner Vorfahren, schließlich erfolgreicher Hollywood-Regisseur. Kennzeichnende Charakteristika von Australien, Europa und Amerika stehen in seinen Filmen in einer ganz eigenen Beziehung zueinander. Das Geheimnis des Ursprungs verkommt nicht zum Horrorspektakel, die Aufklärung des Geistes ist warmherzig und undogmatisch, und die Befriedigung emotionaler Bedürfnisse bis hin zur Unterhaltung endet nicht in Seichtigkeit und Klamauk. Weir erhebt keinen Anspruch, der Welt die einzig mögliche Wahrheit zu verkünden, aber er verweigert sich auch dem zeitgenössischen Relativismus. Seine Positionen präsentiert er argumentativ und transparent, ohne deshalb auf die magischen Möglichkeiten des Kinos zu verzichten: Die Irritationen, die von seinen Filmen ausgehen, reichen über Schockmomente, flüchtige Emotionen und ästhetische Faszination hinaus. Die Truman sich immer klarer aufdrängende Einsicht, dass er sich im falschen Film befindet, ist eine Erfahrung, die jeder nachvollziehen und mit Beispielen aus seinem Leben illustrieren kann. Keiner, der sich nicht schon einmal „im falschen Film“ befunden hat, keiner, der nicht das Erwachen aus Fehleinschätzungen kennen würde, gleichgültig, ob es sich nun um Albträume, gedankliche Irrwege oder Irrtümer über Mitmenschen gehandelt hat. Weirs Werk ist auf grundlegende Weise befasst mit den Gefahren, die Menschen drohen, mit den Wegen, die sie aus engeren zu weiteren Horizonten führen und mit den Schlüsselmomenten, in denen sich ihre Übergänge von einer Welt in die andere und von einem Leben in ein anderes vollziehen.