

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 44 (2002)
Heft: 237

Heft

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

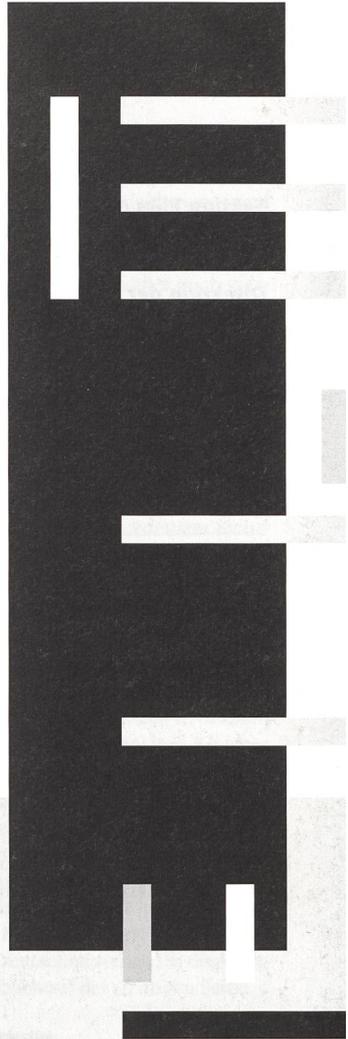
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 05.08.2025

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

Filmbulletin Plus

Kino in Augenhöhe



NEU IM KINO



WIEDER IM KINO

- 1 VON WERRA von Werner Schweizer
- 2 IL VENTO DI SETTEMBRE von Alexander J. Seiler
- 3 JOHN Q von Nick Cassavetes
- 4 DER STELLVERTRETER von Costa-Gavras
- 5 CHAOS von Coline Serreau
- 7 SPIDER-MAN von Sam Raimi
- 8 THE COUNT OF MONTE CRISTO ... von Kevin Reynolds
- 8 LUST FOR LIFE von Vincente Minnelli

KURZ BELICHTET

- 10 Veranstaltungen
- 11 Bücher zum Film



Hier ist die angekündigte Zwischenausgabe:

unser experimentelles Filmbulletin Plus.

> Zwischenausgabe

Aber keine Sorge, gegen Ende Juli wird wieder

ein «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe»

www.filmbulletin.ch
in der gewohnten Ausstattung...

Pro Filmbulletin Impressum

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern



Direktion der Justiz und
des Innern des Kantons Zürich
Fachstelle Kultur



KDW Konkordia Druck-
und Verlags-AG, Seuzach



Stadt Winterthur



Stiftung Kulturfonds
Suissimago



Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 10'000.– oder mehr unterstützt.

**Verlag
Filmbulletin**
Hard 4, Postfach 68,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 226 05 55
Telefax +41 (0) 52 226 05 56
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inserateverwaltung
Leo Rinderer
c/o Filmbulletin

**Gestaltung und
Realisation**
M&Z Rolf Zöllig SGD CCG,
Hard 10,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 222 05 08
Telefax +41 (0) 52 222 00 51
zoe@meierhoferzoellig.
www.rolfzoellig.ch

Produktion
Litho, Druck und
Fertigung:
KDW Konkordia
Druck- und Verlags-AG,
Aspstrasse 8,
CH-8472 Seuzach
Ausrüsten: Brüllsauer
Buchbinderei AG, Wiler
Strasse 73, CH-9202
Gossau

© 2002 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin 44. Jahrgang
Der Filmbereiter
62. Jahrgang
ZOOM 54. Jahrgang

**Mitarbeiter
dieser Nummer**
Pierre Lachat, Daniela
Sannwald, Charles
Martig, Thomas Binotto,
Michael Sennhauser, Peter
W. Jansen, Frank Arnold

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Buena Vista International,
Cinémathèque suisse
Dokumentationsstelle
Zürich, Fox-Warner,
Frenetic Films, Monopole
Pathé Films, Rialto Film,
Xenix-Filmdistribution,
Zürich

Vertrieb Deutschland
Schüren Presseverlag
Deutschhausstrasse 31
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
schueren.verlag
@t-online.de
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen
Postamt Zürich:
PC-Konto 80-49249-3
Bank: Zürcher
Kantonalbank Filiale
Winterthur
Konto Nr.: 3532-8.58 84
29.8

Abonnemente
Filmbulletin erscheint
sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
CHF 57.–/Euro 34.80
übrige Länder zuzüglich
Porto

... und Aufmachung erscheinen.

Filmbulletin Plus

soll Ihnen vor allem zwischen
zwei normalen Ausgaben
zusätzliche Besprechungen
von Filmen, die neu oder
wieder im Kino laufen,
anbieten – und so in etwa
könnten diese Zwischenhefte
aussehen.

Wie Sie wissen, haben wir angekündigt und versprochen, dass wir im Rahmen unserer Möglichkeiten versuchen werden, die Anzahl der besprochenen Filme zu erhöhen – ohne die bisherigen Stärken von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe», die in den breiter angelegten Themenschwerpunkten sowie sehr ausführlichen Kritiken und Filmanalysen liegen, zu vernachlässigen.

Unsere ersten Schritte in diese Richtung haben wir gemacht, und wir sind jetzt vor allem einmal gespannt, wie Sie, liebe Leserin, lieber Leser, unser Angebot aufnehmen werden.

Sollten Ihre Reaktionen mehrheitlich positiv sein, werden wir uns bemühen, das Angebot aufrecht zu erhalten und schrittweise noch zu optimieren. Allerdings werden wir bei der nächsten Zwischenausgabe auch die Frage stellen müssen, was Ihnen unser Angebot wert ist.

Walt R. Vian

Filmbulletin Plus
Kino in Augenhöhe

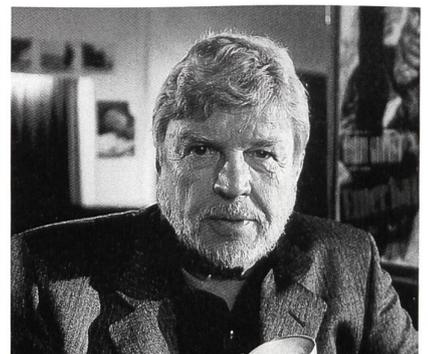
3.2002
44. Jahrgang
Heft Nummer 237
Juni 2002

VON WERRA
Werner Schweizer

Übertrifft die Realität die Fiktion? Ein Walliser Baron, dessen Urgrossvater am kaiserlichen Hof in Wien «seiner gesegneten Vermögensumstände» wegen 1806 in den Adelsstand erhoben wurde, verarmt vollständig. Zwei seiner Kinder werden 1915 nach Süddeutschland verfrachtet, adoptiert und wachsen in einer Adelsfamilie auf, die ihrerseits bald einmal verarmt. Der Adoptivvater missbraucht seine Adoptivtochter jahrelang. Der Adoptivsohn wird Jagdflieger bei der Wehrmacht. Nach einer Bruchlandung auf einem englischen Acker 1941 gefangen genommen, schreibt er, nachdem sein dritter Fluchtversuch erfolgreich war und er von Kanada über Rio de Janeiro, Spanien und Rom nach Deutschland zurückgekehrt ist, von Adolf Hitler in Wien einen Orden erhalten hat, im Auftrag von Propagandaminister Joseph Goebbels ein Buch über seine Flucht, das nie erscheint. Die Engländer James Leasor und Kendal Burke finden nach dem Krieg das Manuskript, machen ein Vermögen damit, und Roy Baker dreht 1957 nach diesem Roman *THE ONE THAT GOT AWAY* mit Hardy Krüger in der Hauptrolle.

«Mit zwölf Jahren kam ich ins Altersheim», lautet Wilfried Meichtrys erster Satz im Prolog zu seinem Buch «Du und ich – ewig eins». Für zweihundert Franken und freies Essen wurde er etwa 1977 im kleinen Walliser Dorf Leuk als «Stallbub» «verkauft», lernte da aber Alfred Gentinetta kennen, der ihm die Geschichte vom verarmten Baron und vom Sohn, über dessen Abenteuer sogar ein Spielfilm gedreht worden war, in den Kopf setzte: «Ich wollte wissen, an wen Franz von Werra verkauft worden war.»

Stoff genug. Gleich für mehrere Spielfilme. Aber: Einen Film über den berühmtesten Jagdflieger der Nazis, den «fliegenden Baron» Hitlers, zu machen, hätte den Film- und Weinproduzenten Werner Schweizer, der ab und an auch eigene Filme realisiert, wohl nicht hinreichend interessiert. «Meine Arbeit als Journalist und Filmmacher», sagt Schweizer, «ist vom Interesse an inoffiziellen Geschichtsquellen geprägt, unter anderem



an Spielfilmen, Mythen, der Propaganda und Aussagen der noch lebenden Zeugen.» «Hinter Geschichten, Legenden und Mythen der jüngsten Zeitgeschichte eine oder mehrere "wahre" oder tatsächliche Geschichten zu entdecken» fasziniert ihn, wie seine Dokumentation NOEL FIELD – DER ERFUNDENE SPION hinreichend belegt.

Nach dem Vorspann auf blauem Grund setzt ein Motorengeräusch ein, und die Kamera erfasst eine Messerschmitt, die im blauen wolkenlosen Himmel dahin fliegt. «Der Traum des Fliegens ist tausend Leben wert ... aber es ist ja Krieg. Dein Buschi» Die Maschine dreht ab und – in die Bewegung hineingeschnitten – eine andere Messerschmitt, die abdreht, übernimmt, ein Heckenschütze ballert: Aufnahmen vom Luftkampf. «Bis zum heutigen Tag geht im Wallis das Gerücht, der Jagdflieger» – Schnitt vom Steuerknüppel auf einen Anflug auf Leuk, gesehen aus der Pilotenkanzel – «habe das kleine Schweizer Städtchen bombardieren wollen». Die Maschine zieht hoch. «Aber es kam alles ganz anders.» Eine Messerschmitt, die in einem Acker bruchlandet, ein Pilot, der ihr entsteigt und gefangengenommen wird. Wir sehen die Fortsetzung auf einer Leinwand. Die Kamera bewegt sich auf den Zuschauer im Saal, Hardy Krüger, der den Film kommentiert: «Ich wusste, dass es eine wahre Begebenheit war.»

Alles ist in diesen ersten rund vier Minuten eigentlich schon vorhanden, womit ein Dokumentarfilm über Franz von Werra arbeiten kann: der fließende Wechsel zwischen Dokument und Fiktion, Kommentar und Aussagen von Zeitzeugen, der Briefwechsel zwischen den Geschwistern «Buschi» und «Mo», fotografische und filmische Dokumente, der Spielfilm, der teilweise den Ruhm des Schauspielers und der Figur, die er darstellt, begründete und eine eigene Realität geschaffen hat.

Nachdem das Spielfeld in VON WERRA etwa abgesteckt ist, wettet der Pilot in einer Szene aus dem Spielfilm mit einem englischen Offizier, dass ihm die Flucht gelingen werde. Und, Kommentar: «Der Deutsche

wird die Wette gewinnen.» Wir werden nun in die Kindheit von Franz und Emma zurückgeführt, die sich zunehmend verdüstert und eigentlich damit endet, dass die Kinder zufällig erfahren, dass sie adoptiert wurden. Emma, genannt Moritz, kommt ins Internat, Franz, genannt Buschi, ergreift die Flucht und gelangt als blinder Passagier bis nach Amerika.

Hardy Krüger, der den Franz von Werra in THE ONE THAT GOT AWAY gespielt hat, liest in den Aufzeichnungen von Franz und erzählt aus seiner eigenen Kindheit. Die erste Flucht von vier Tagen des Prisoners of War liegt "parallel" zur Flucht von Franz nach New Orleans. Die Flucht im Spielfilm wird von Zeitzeugen kommentiert, und schliesslich tauchen Hardy Krüger und Regisseur Roy Baker am einstigen Drehort auf und erinnern sich, wie es bei den Dreharbeiten war. Die Abfolge der Szenen und die Verschränkung der Handlung, der Dokumente und Themen ist bezeichnend dafür, wie VON WERRA angelegt ist.

Nach der Rückkehr als Erwachsener ist es Zeit für Franz, auf eigenen Füßen zu stehen, aber auch seinen richtigen Namen zu erfahren: Von Werra. Er geht auf die Sportschule der SA und macht Karriere als Jagdflieger. Seine Schwester Emma fährt ein erstes Mal in die Schweiz, um ihre richtige Familie kennen zu lernen.

Hardy Krüger besuchte ab 1941 das NS-Elite-Internat «Adolf-Hitler-Schule» auf Burg Sonthofen, wo er auf dem Übungsflugzeug SG38 die schönsten Stunden beim Fliegen erlebt hat und 1943 von Alfred Weidenmann für den Film JUNGE ADLER ausgesucht wird. Er «kommt aus dem Nazikloster in die Welt des Films». Mehr noch: während sie tagsüber einen Propagandafilm drehen, zeigen der Regisseur und der Volksschauspieler Albert Florath dem jungen Hardy Krüger verbotene Filme von Juden, die er alle hervorragend findet – etwa AMPHITRYON von Reinhold Schünzel, einem Nicht-Arier –, bis er sich «überlegen musste, ob etwas mit seiner Erziehung nicht stimmt».

Unterschiedliche Ausgangspunkte, die zu unterschiedlichen Entwicklungen und Wahrnehmungen führen. Den Schweizer, der die Wahl hätte, zieht es zurück nach Nazi-Deutschland. Der Deutsche, aber auch vierzehn Jahre Jüngere, beginnt sich innerlich vom Nationalsozialismus abzusetzen. Bei genauer Betrachtung gibt es keinen Grund, die Fakten sprechen dagegen, eine einzige Wahrheit für einzig richtig zu halten. Werner Schweizer will «Wahrheit als komplexe, interessenbedingte Materie» darstellen. «Eine Annäherung», meint er zu Recht, «bedingt die Berücksichtigung verschiedenster Sichtweisen, auch die Einbeziehung individueller, menschlicher Sehnsüchte, Schwächen und Verstrickungen.» Das trifft, wie ebenfalls gezeigt wird, sogar auf eher banale Dinge wie die Wahrnehmung und Einschätzung von Roy Bakers Film zu. Krüger findet es mutig, zehn Jahre nach dem Krieg einen deutschen Offizier zu zeigen, der nicht dem Klischee entspricht. Die deutsche Zeitschrift «Filmkritik» lehnte den Film, als die Kriegsverbrechen verniedlichend, ziemlich entschieden ab. Bakers Wunsch, einen deutschen Offizier als glaubwürdigen Menschen zu zeigen, steht in keinem Gegensatz mehr zur geopolitischen Lage: der kalte Krieg dominiert – und zumindest die West-Deutschen stehen für die Westmächte inzwischen auf der richtigen Seite.

Walt R. Vian

R: Werner Schweizer; B: Martin Witz, Wilfried Meichtry, Werner Schweizer, basierend auf der Dissertation «Zwischen Ancien Régime und Moderne: Die Walliser Adelsfamilie von Werra» und dem Band «Du und ich – ewig eins: Die Geschichte der Geschwister von Werra», beide von Wilfried Meichtry; K: Pio Corradi, Felix von Murali, Werner Schweizer, André Schneider; S: Kathrin Plüss; A: Michael Becker; M: Michel Seigner, Claudia Rüegg, Klavier; T: Martin Witz. Mitwirkende: Hardy Krüger, Marthe Rey-von Werra, Thérèse Wildhaber-von Werra, Hans von Werra; Stimmen: Meriam Abbas (Emma), Viktor Neumann (Franz), Stefan Kurt (Erzähler). Co-Produktion: Dschoint Ventschr, Lichtblick Produktion, SRG SSR idée suisse, Teleclub, WDR, SWR; P: Werner Schweizer, Samir, Joachim Ortmanns. Schweiz, Deutschland 2002. Farbe, 35mm, Format: 1: 1.66; Dolby SR; Dauer: 92 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich.



IL VENTO DI SETTEMBRE – STORIE DI MIGRANTI SEPTEMBERWIND – MIGRANTENGESCHICHTEN Alexander J. Seiler

Was sich da vollendet, ist ein Bogen von nächstens vierzig Jahren, und er umschliesst einiges mehr als die Person und das Werk von Alexander J. Seiler. Zusammen mit wenigen andern Arbeiten stand sein *SIAMO ITALIANI* 1964 am Anfang jenes langen Kapitels, welches das entscheidende in der Geschichte des Schweizer Films werden sollte. *IL VENTO DI SETTEMBRE – STORIE DI MIGRANTI* kehrt heute zum Thema von damals zurück und trifft zudem (vereinzelt) wieder auf die Figuren, die schon in jenen Tagen vor der Kamera standen und die es jetzt erneut tun.

Auf diesem Weg wird ein Punkt erreicht, wo diese ergiebige Periode der Schweizer Filmgeschichte womöglich an ein bestimmtes Ende stösst, jedenfalls bis auf weiteres. *SIAMO ITALIANI* löste etliches aus, bei weit mehr Zuschauern als nur dem Verfasser dieser Zeilen (zum Beispiel), dessen Vorfahren auch einmal bei Como über die Grenze eingewandert waren, allerdings vor 1920.

Auf ähnliche Weise könnte nun *IL VENTO DI SETTEMBRE* einen Abschluss und gleichzeitig den Beginn von etwas Folgendem markieren. Links und rechts haben sich die Zustände nachhaltig verworfen, ja überschlagen. Es wird keinesfalls leichter, sie zu erkunden und von ihnen zu berichten, sei's dokumentarisch, sei's fiktional.

Fast der doppelte Abstand

Doch keine Frage, die Autoren drehen weiter, und Seiler bleibt im Rennen. Indessen, wie sehr sie es mit einer von Grund auf veränderten Situation zu tun haben, vermag kaum eine andere aktuelle Arbeit so treffend zu veranschaulichen. *IL VENTO DI SETTEMBRE* belegt und thematisiert das historische Bewusstsein vom sozialen Wandel selbst ebenso wie jenes andere (fast wichtigere) von den Anpassungen, welche die Kunst des Filmemachens notwendigerweise mit zu vollziehen hat. Das Verkehrteste, was sich Seiler nachsagen liesse, wäre, er blicke ausschliesslich in die Vergangenheit, thematisch oder

stilistisch, und halte bloss still – mit einem schlimmeren Wort: er wiederhole sich.

Wenn Dokumentaristen nach den landläufigen zehn oder zwanzig Jahren ihren einstigen Zeugen nachspüren, um zu erfahren, wohin es sie verschlagen hat, enttäuscht das Ergebnis in der Regel und offenbart die Zwecklosigkeit der Übung. Es braucht offensichtlich den viel weiteren, den nahezu doppelten Abstand, den Seiler gewählt hat, ehe sich zeigen kann: die Zeugen haben dann wieder etwas zu sagen, wenn nicht nur sie selbst gebührend ergraut sind, sondern die gesamte Situation sich umgekrempelt hat, generationell und zivilisatorisch, in die sie eingespannt waren und über die weder sie noch der Autor hinausblicken konnten.

Um ihren ganzen Sinn zu enthüllen, heisst das, muss die Entwicklung gerade auch ein bisschen über die Köpfe der Protagonisten hinweggegangen sein und selbst über den des Verfassers. *IL VENTO DI SETTEMBRE* wird deshalb zu einem der bedeutenden Schweizer Filme der vergangenen Jahre, weil Seiler es verstanden hat, mit offenen Augen sich vom Lauf der Dinge lenken zu lassen, der so viel stärker ist als jeder noch so entschiedene Vorsatz eines wie immer weitblickenden Cineasten.

Denn gerade der Umstand, dass er schon so gut informiert war, hätte ihm zum Verhängnis werden können. Dann hätte der Film auf völlig ungläubwürdige Weise *SIAMO ITALIANI* lediglich verlängert. Was tatsächlich geschieht, ist das Gegenteil: je weiter er mit seinen heutigen Migrantengeschichten vorankommt, um so mehr entfernen sie sich von der ältern Arbeit. Anfangs zahlreich, werden die Zitate rasch seltener.

Kein Vergleich!

Doch an keiner Stelle kommt der Verdacht auf, da beanspruche einer, es immer schon gewusst zu haben, und die vorweggenommene Einsicht brauche jetzt bloss noch nachgewiesen zu werden. Überhaupt kann es um eines wohl beim einzelnen Migranten

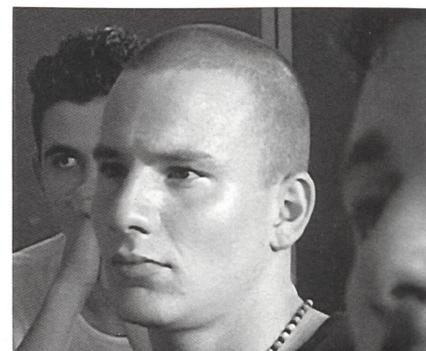
gehen, aber keineswegs aufs Ganze gesehen: ob sich bewahrheitet hat, was in jenen früheren Zeiten erhofft oder befürchtet wurde. Der Vergleich zwischen 1964 und heute ergibt als alleinigen Befund ganz platt und endgültig: *kein Vergleich!*

Die Fremd- oder Gastarbeiter, wie die aus dem Süden der Halbinsel zugewanderten Italiener im Jargon jener Jahre hiessen, fanden die Verhältnisse vor, die sich nicht erst aus dem Nachhinein als regelrechte Sklavenhalterei qualifizieren. Doch sowie's die Gegenwart betrifft, kann von einer solchen keine ehrliche Rede mehr sein. Sondern die Mehrzahl hat sich in einer gewissen materiellen Saturiertheit eingerichtet, die nunmehr auf beiden Seiten der Grenze grassiert. Und viele haben sich sogar an die kulturelle Doppelbindung gewöhnt, die durchaus ihre vorteilhaften Seiten hat.

Und das eine wie das andere lässt sich so sehr in Basel oder Zürich wie am Mittelmeer verwirklichen, ob einer nun da oder dort eingebunden sei – ganz oder nur halbwegs, auf begrenzte oder unbegrenzte Zeit –, oder ob er sich aus der Integration bereits wieder heraus gelöst hat: im Norden, im Süden oder wo immer. Mit einem Wort: die historischen Kontraste haben sich weitgehend ausgebleicht, wenn neue aufgekommen sind, betreffen sie Muslime oder Hindus, nachrückende Untertanenvölker. Die Durchlässigkeit der Bedingungen, heisst das, hat in einem dramatischen Mass zugenommen.

Zuversicht, Ausgleich, Versöhnung

Wenigstens ein Teil der Befragten hat den garstigen Realitäten widerstanden, sich Verbesserungen erdauert und leichter erträgliche Formen des Fremdseinmüssens herbeigeduldet. Noch wenn es dann niemand verbindlich aussprechen mag: nun hätte etwa die Not ein Ende und es wäre da mehr gefallen als der berühmte Tropfen auf den heissen Stein. Dass in der Tat nur der angenehm lebt, der im Wohlstand lebt, haben sie samt und sonders begriffen, zugleich aber auch dieses



JOHN Q Nick Cassavetes

andere: nur wer im Wohlstand lebt, hat etwas zu verlieren. Elend, Sklaven sind sie schon lange nicht mehr, wirklich emanzipiert sind sie andererseits noch lange nicht. (Aber wer ist es schon?)

Aus all dem ergibt sich ein merkwürdiges Paradox: dort, wo SIAMO ITALIANI eher pessimistisch geraten war und entsprechend aufbraute und anklagte, da färbt sich nun der neue Film ziemlich zuversichtlich und um ein Haar schon ausgleichend bis versöhnlich. Und solches geschieht, angesichts der 73 Jahre des Filmemachers, wider jedes Erwarten.

Pierre Lachat

Regie: Alexander J. Seiler; Buch: Alexander J. Seiler, Katharina Bürgi; Kamera: Pio Corradi; Schnitt: Rainer M. Trinkler; Musik: Michel Seigner; Tonschnitt und Mischung: Dieter Lengacher. Mit Anna und Graziano Barone-Scupola, Marco und Maria Assunta Scupola-Contaldi, Antonio «Tonuccio» und Carolina Scotti-Aleari, Umberto Scotti, Antonio «Ciccio» Cazzato, Luigi Scupola mit Naomi und Corinna Häuber, Carlo und Marlies Olimio-von Arx, Cristian Alemanno, Assunta Ungari-Cazzato. Produktion: Ventura Film in Co-Produktion mit Televisione Svizzera Italiana TSI; Produzent: Andres Pfäffli. Schweiz 2002. DVCam / 35mm; Farbe; Dolby Stereo; Format 1:1.66; Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich

Zum Start von IL VENTO DI SETTEMBRE wird in den Kinos auch SIAMO ITALIANO von Alexander J. Seiler, Rob Gnant, June Kovach von 1964 gezeigt.

Bei der diesjährigen Oscar-Verleihung ist Denzel Washington der Position, die den konsequenten Abschluss seiner Karriere markieren könnte, wieder ein Stück näher gekommen: Als erster Afro-Amerikaner nach Sidney Poitier im Jahr 1963 gewann er den Oscar in der Kategorie «bester Hauptdarsteller» für TRAINING DAY, einen Polizeifilm. Eine bessere Empfehlung für das Amt des Präsidenten der Vereinigten Staaten, das ja auch, nach der Logik der politischen Korrektheit, irgendwann einmal an einen Afro-Amerikaner vergeben werden muss, ist kaum vorstellbar.

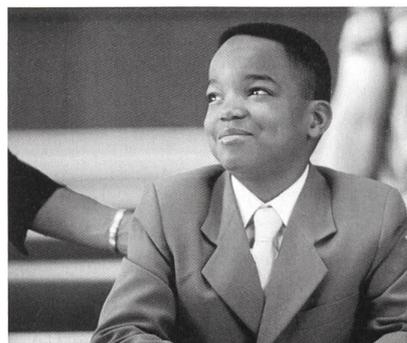
Darüber hinaus hat Denzel Washington dieseriöse Ausstrahlung eines Durchschnittsamerikaners und führt ein skandalfreies Familienleben. Er ist kein Schönling und fällt auch nicht durch flamboyante Selbstdarstellung aus dem Rahmen. Er kommt ohne glamouröse Attitüde aus und wählt seine Rollen mit Geschick; sie sind häufig staatstragend: So spielte er Soldaten (wie beispielsweise in Edward Zwicks GLORY, für den Washington 1990 einen Oscar als bester Nebendarsteller erhielt), Polizisten (zumeist gute, aber auch bad cops wie gerade in TRAINING DAY) und schliesslich den Black-Muslim-Aktivist Malcolm X (1992, Spike Lee), für dessen Darstellung Washington auch in der amerikanischen Presse hoch gelobt wurde.

Washingtons Part in JOHN Q, den der bisher kaum bekannte Nick Cassavetes, Sohn der New-Hollywood-Protagonisten John Cassavetes und Gena Rowlands, inszeniert hat, scheint ihm beinahe auf den Leib geschrieben: Er spielt einen Arbeiter in Chicago, den typischen Blue-collar-worker mit Kind, Häuschen in der Vorstadt, zwei Autos und einer Frau, die als Kellnerin zum Familieneinkommen beiträgt – arm, aber glücklich. Doch dann bricht Johns etwa achtjähriger Sohn Michael auf dem Baseball-Feld zusammen. Die Ärzte diagnostizieren eine seltene Herzkrankheit; die einzige Möglichkeit, das Leben des Jungen zu erhalten, ist eine Herztransplantation. «Na, dann los», verlangen die verzweifelten, aber pragmatischen Eltern,

jedoch der Eingriff kostet eine Viertelmillion Dollar, und die Krankenkasse ist nicht bereit, die Kosten zu übernehmen. Denn John Q, dessen Arbeitgeber Kurzarbeit angeordnet hat, wurde ohne sein Wissen in eine andere Versicherungskategorie zurückgestuft. (Wer sich von diesem Film Aufklärung über das US-amerikanische Gesundheitssystem erhofft, wird sie nicht erhalten; es scheint ein Dschungel zu sein, der nach Darwinschen Gesetzen funktioniert.)

Für die Eltern John und Denise beginnt ein Rennen gegen die Zeit: Der Herzchirurg Dr. Turner (souverän: James Woods) drängt zur Transplantation; die Verwaltungschefin des Krankenhauses (Anne Heche als Inkarnation der eiskalten Geschäftsfrau) verlangt ein Drittel der Gesamtkosten als Anzahlung. Das Kind liegt im Koma. Als alles nichts hilft, kommt John mit einer Waffe zurück, nimmt Dr. Turner als Geisel und verschanzt sich samt allen zufällig dort Anwesenden in der Notfallstation. Ein alter Bulle und ein ehrgeiziger, glamouröser Polizeichef nehmen sich der Situation an.

Durchschnittlich-sympathisch wirken John und Denise, allzu verständlich ist ihr Anliegen, ihrem einzigen Kind mit dem zu grossen (!) Herzen das Leben retten zu wollen. So normal und wenig bedrohlich ist John, dass sich bald sämtliche Geiseln, einschliesslich Dr. Turners, mit ihm solidarisieren, zumal er sofort eine hochschwängere Patientin und eine Mutter mit einem kranken Kind freilässt. Der einzige Quertreiber in der Gemeinschaft ist, wie sich schnell herausstellt, ein prügeln Sexist, der von John, quasi nebenbei, zur Räson gebracht wird. Diese Miniaturporträts der Patienten dienen nur einem einzigen Zweck: Das Kinopublikum soll in die Solidargemeinschaft um John mit einbezogen werden. Zur Verfolgung dieser Strategie verwendet Nick Cassavetes ausserdem Montagesequenzen, die in ihrer ästhetischen Virtuosität und emotionalen Kraft an Frank Capras Kleine-Leute-Filme aus den späten Dreissigern erinnern: Denise hetzt von einer sozialen Institution zur ande-



AMEN DER STELLVERTRETER Costa-Gavras

ren, um Geld zu beantragen; die Freunde der Familie spenden die letzten Dollar; John verkauft alles, was das Paar gerade noch entbehren kann.

Später sieht man, wie sich, angelockt durch die TV-Berichterstattung, die Menschen vor dem Krankenhaus versammeln und wiederum von Reportern interviewt werden – auch hier wieder: einfache, gute Gesichter, bewegte Mienen, verbal unbeholfene Sympathiebekundungen für John. Drinnen formuliert indessen ein Krankenpfleger Klassenkämpferisches; und wie zu dessen Entschärfung betet Denise am Bett ihres Sohnes. Dann, als sich dessen Lage weiter verschlechtert, will John schliesslich sein eigenes Herz spenden, um seinen Sohn zu retten. Die finale Ansprache am Bett des Jungen – «behandle Frauen wie Prinzessinnen, mach so viel Geld wie möglich, sei nett zu den anderen Leuten, rauch nicht und meide das Schlechte in der Welt» – gerät zur argen Beanspruchung der Tränenröhren: Denzel Washingtons Gesicht in Grossaufnahme, eine Träne im Augenwinkel, ein liebevoll-tapferes Lächeln auf den Lippen; zuckend vor Rührung rezitiert er den Kanon amerikanischer Gutmenschen-Grundwerte in stockendem Duktus – ungeschnitten könnte diese Szene in jeden Werbespot zur Präsidentenwahl übernommen werden.

Daniela Sannwald

Regie: Nick Cassavetes; Buch: James Kearns; Kamera: Rogier Stoffers; Schnitt: Dede Allen; Produktionsdesign: Stefania Cella; Kostüme: Beatrix Aruna Pazstor; Musik: Aaron Zigman. Darsteller (Rolle): Denzel Washington (John Quincy Archibald), Kimberly Elise (Denise Archibald), Daniel E. Smith (Mike Archibald), Anne Heche (Rebecca Payne), James Woods (Dr. Turner), Robert Duvall (Lieutenant Frank Grimes), Ray Liotta (Polizeichef Monroe), Rick Sood (Notarzt), Shawn Hatosy (Mitch), Heather Wahlquist (Julie), Troy Beyer (Steve), Eddie Griffin (Lester), Martha Chaves (Rosa), David Thornton (Jimmy Palumbo), Laura Harring (Gina Palumbo), Larissa Laskin (Dr. Klein), Kevin Connolly (Steve Maguire), Obba Babatundé (Sergeant Moody). Produktion: New Line Cinema, Burg/Koules-Production; Produzenten: Mark Burg, Oren Koules; ausführende Produzenten: Michael De Luca, Richard Saperstein, Avram Butch Kaplan. USA 2002. Farbe, Dolby Digital, DTS, SDDS; Dauer: 114 Min. Verleih: Warner Bros., Zürich, Hamburg.

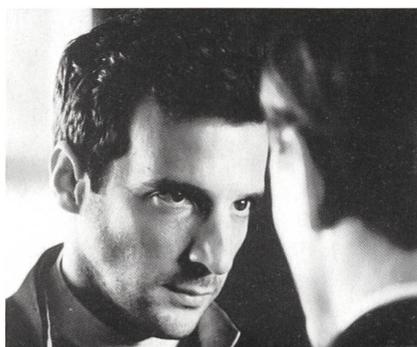
Auf dem Filmplakat zu AMEN, mit dem deutschen Verleihtitel DER STELLVERTRETER, geht das rote Kreuz in ein Hakenkreuz über, eine skurrile Mischung aus Kreuzifix und Swastika. Entworfen wurde das Plakat von Oliviero Toscani, der durch die umstrittenen Anzeigen-Kampagnen von Benetton international bekannt wurde. Das Design bringt die unheilige Allianz zwischen kirchlicher Interessenpolitik und faschistischem Terror, die Grundthese des deutschen Dramatikers Rolf Hochhuth, polemisch auf den Punkt.

Das Theaterstück «Der Stellvertreter» von Hochhuth wurde 1963 in Berlin uraufgeführt. Es löste eine breite internationale und über Jahrzehnte dauernde Kontroverse aus. Es ging dabei um das Schweigen des Papstes Pius XII. angesichts der Judenvernichtung während des Zweiten Weltkrieges. Dieses Schweigen war letztlich, in der Quintessenz der Bühnenfassung, eine diplomatische Duldung des Naziterrors und damit ein unverzeihliches Verbrechen gegen die Menschlichkeit. «Der Stellvertreter» wurde mit dieser brisanten These zu einem der wichtigsten Theaterstücke der Nachkriegszeit in der Bundesrepublik.

Costa-Gavras nimmt diesen Stoff auf und formt daraus eine eigenständige fiktionale Version. Zwei Männer stellt er in den Mittelpunkt: den Chemiker und Offizier der Waffen-SS Kurt Gerstein, welcher das Zyklon B für die Vergasung der Juden liefern muss, und die erfundene Figur des jungen Jesuitenpriesters Riccardo, der verzweifelt versucht, aufgrund der Informationen des SS-Offiziers über die Konzentrationslager, beim Papst zu intervenieren. Gerstein bleibt in der Maschinerie, um als Zeuge vor die Welt treten zu können. Die beiden Männer kämpfen von innen gegen die autokratischen Machtssysteme. Sowohl die Nazi-Maschinerie als auch die Diplomatie des Papstes erweisen sich als übermächtige Ordnungen, an denen die Hauptfiguren zerbrechen.

Das Problem, dass die Darstellung von komplexen zeitgeschichtlichen Zusammenhängen im Kino zur Schematisierung führen kann, war Costa-Gavras wohl bewusst. Von seinem kompromisslosen Blick auf die repressive Lage in Griechenland in seinem Meisterwerk Z (1969), über das Drama MISSING (1982), das die Suche eines Amerikaners nach seinem Sohn unter südamerikanischem Militärregime inszeniert, bis zu seinem Beitrag zur Palästina-Kontroverse in HANNA K. (1983) und dem Politthriller BETRAYED (1987) hat er sich ausgiebig mit politischen Themen und deren Gestaltung auseinandergesetzt. DER STELLVERTRETER steht nun an der Trennlinie zwischen politischer Aufklärung und schematisierendem Identifikationskino. Costa-Gavras versucht, gemeinsam mit dem Drehbuchautor Jean-Claude Grumberg, die Schuld einzelner Repräsentanten zu differenzieren. Am deutlichsten wird der Vatikan als totalitäres System sichtbar. Ausgeschmückte Interieurs mit Insignien des imperialen Roms, der Papst mit seinem Beraterstab in den Hallen und Fluchten, die ritualisierten Audienzen: Dieser Stellvertreter Christi ist ein Interessenvertreter und erweist sich als mächtig ohnmächtiger Nutzniesser.

In der Zeichnung der Hauptfiguren nimmt Costa-Gavras die Deutlichkeit dieser Schuldzuweisung zurück. Kurt Gerstein, der als historische Figur existierte und zwanzig Jahre nach seinem Selbstmord in der Zelle des Pariser Militärgefängnisses Cherche Midi rehabilitiert wurde, erscheint im Film als ein bekennender Christ, der sich der Tragweite seiner Komplizenschaft mit dem Nazi-System nicht bewusst ist. Der Film stellt jedoch die Funktion Gersteins als seltsamer Heiliger, als spektakulärer Widerstandskämpfer im System des Grauens nicht in Frage, sondern bleibt der Funktion des Helden nach den Regeln des Identifikationskinos auf naive Weise treu. Ebenso ist die fiktive Jesuitenfigur Riccardo von einem ungebrochenen Glauben an die Gerechtigkeit getrieben. Insofern ist der Film vor allem als ein Plädoyer für Zivilcourage und persönliche Verantwortung



CHAOS Coline Serreau

angesichts von Verbrechen gegen die Menschlichkeit zu lesen.

An DER STELLVERTRETER entzündet sich wiederum die Frage, ob die Shoa durch die Darstellung individueller Schicksale und Erfahrungen angemessen umgesetzt werden kann. Costa-Gavras hält sich – etwa im Gegensatz zu SCHINDLER'S LIST oder LA VITA È BELLA – bewusst zurück und zeigt kaum konkrete Bilder der Konzentrationslager. Das Leitmotiv der fahrenden Güterzüge genügt, um das Grauen präsent zu halten. Die Frage nach der Darstellbarkeit bleibt offen.

Charles Martig

Regie: Costa-Gavras; Buch: Costa-Gavras, Jean-Claude Grumberg nach dem gleichnamigen Theaterstück von Rolf Hochhuth; Kamera: Patrick Blossier; Schnitt: Yannick Kergoat; Ausstattung: Ari Hantke; Kostüm: Edith Vesperini; Musik: Armand Amar. Darsteller (Rolle): Ulrich Tukur (Kurt Gerstein), Mathieu Kassovitz (Riccardo Fontana), Ulrich Mühe (der Doktor), Michel Duchaussoy (der Kardinal), Ion Caramitru (Graf Fontana), Marcel Iures (der Papst), Friedrich von Thun (Gersteins Vater), Antje Schmidt (Frau Gerstein), Hanns Zischler (Grawitz), Sebastian Koch (Höss), Erich Hallhuber (von Rutta), Burkhard Heyl (der Direktor), Angus MacInnes (Titman), Bernd Fischerauer (Bischof von Galen), Pierre Franckh (Pastor Wehr), Richard Durden (Ambassador Taylor), Monica Bleibtreu (Frau Hinze), Justus von Dohnanyi (Baron von Otter), Günther-Maria Halmer (Pastor Dibelius), August Zirner (von Weizsäcker), Susanne Lothar (Alexandra Baltz), Marina Berti (la Principessa), Michael Mendl (Monsignore Hudal). Co-Produktion: Katharina/Renn Productions, TF 1 Film Productions in Zusammenarbeit mit KC Medien unter besonderer Beteiligung von Canal Plus; Produzent: Claude Berri; ausführende Produzentin: Michèle Ray-Gavras; Co-Produzenten: Roland Pellegrino, Dieter Meyer, Pierre Grunstein. Frankreich, Deutschland 2002. Farbe, 35mm, Format: 1:1.85; Dolby SR/SRD; Dauer: 130 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München.

Eine ältere Frau wischt nach dem Essen im billigen Restaurant sorgfältig die Krümel von der Tischplatte in ein Taschentuch, das sie anschliessend ebenso sorgfältig faltet und in ihre Handtasche zurücklegt.

Ein Mann in mittleren Jahren versucht, sichtlich in seiner Mannesehre beleidigt, Kleider zu bügeln, zerspringt dabei fast vor unterdrücktem Zorn und entkommt nur knapp schweren Verbrennungen.

Zwei symptomatische Szenen für diesen Film: Männer sorgen für Chaos – Frauen bringen es in Ordnung.

Keine Polizei

Die ersten Minuten von CHAOS sind fulminant: Ein Ehepaar hetzt durch die Wohnung, offenbar im Begriff, sich für einen Abend fertigzumachen, für den es bereits reichlich spät dran ist. Geredet wird nicht, schon gar nicht im engen Lift, den man Rücken an Rücken benutzt. Endlich im Auto unterwegs, rennt eine von drei Männern verfolgte Frau in den Wagen und knallt mit dem Kopf gegen die daraufhin blutbeschierte Windschutzscheibe. Die Reaktion des Ehemannes ist ebenso prompt wie jene der Verfolger: Er schliesst mit dem Ellbogen, ökonomisch elegant, die Zentralverriegelung – während die Verfolger ihr Opfer, offensichtlich eine Prostituierte, brutal zusammenschlagen. Als sie endlich von ihr ablassen, bleibt sie bewusstlos liegen, die Männer verschwinden im Dunkel der Gassen. Befehlsgewohnt verlangt der Ehemann ein Papierhandtuch, steigt aus dem Wagen und putzt – überraschend und doch folgerichtig – die Windschutzscheibe. Dann zerrt er seine Frau, die unterdessen nach der Verletzten gesehen hat, energisch in den Wagen zurück und fährt weiter. Und, nein, die Polizei zu informieren, sei auch keine gute Idee, denn dann werde man nur von lästigen Fragen aufgehalten ...

Das passiert innerhalb von zwei Minuten und macht im Grunde alles klar: Der Mann – ein gefühlloses Monster; die Frau –

ein gehemmtes Mauerblümchen; die Prostituierte – ein gehetztes Opfer. Untermalt wird die Szene, wie übrigens fast der gesamte nun folgende Film, von einer Musik ohne Melodie, die fast ausschliesslich aus Rhythmus besteht – dem gehetzten Schlagen von Herzen, die ausser Takt geraten sind.

Ach, die Männer

Der Vorspann ist gerade erst zu Ende, als der Wagen wieder blitzblank geputzt aus der Waschanlage rollt. Für Paul, den Mann, ist das ein Akt primitiver Schnell-Selbst-Reinigung; für Héléne, die Frau, das Auftauchen aus erstickender Lieblosigkeit.

Natürlich bricht Héléne dann doch mit dieser ihr auferlegten männlichen Zurückhaltung und findet die geschändete Malika. Fortan suchen die beiden Frauen gemeinsam einen Weg aus dem Chaos, in welches sie je hineingeraten sind: Die eine aus der gefühlkalten Routine einer gutbürgerlichen Ehe flüchtend, die andere aus den mörderischen Fängen ihrer Zuhälter.

Coline Serreau erzählt eine ähnliche Geschichte wie bereits in LA CRISE (1992), allerdings wird die Schlinge diesmal noch etwas enger geknüpft: Damals hiess Paul noch Victor und wurde ebenfalls von Vincent Lindon verkörpert. Während jedoch Victor ein Waschlappen war, der immerhin noch die Energie aufbrachte, die gesamte Provinz mit seiner Krise zu belästigen, hängt Paul nur noch mit feuchtem Hundeblick in seinem Sofa. Dieses Häufchen Elend ein Schwein zu schimpfen, wäre fast schon der Ehre zuviel. Und doch kommt Paul von allen Männern in diesem Reigen am besten weg. Sein Sohn ist nicht mehr als ein fades jugendliches Duplikat ohne die Entschuldigung der Midlife-Crisis; die Zuhälter schrecken vor keiner Erniedrigung und Brutalität zurück, sind aber auch von gottsträflicher Blödsinnigkeit; und der Vater von Malika schliesslich, er hat dieses Chaos erst ausgelöst.



Frauen des Maghreb

Womit wir bei jener Geschichte angekommen sind, die uns Coline Serreau eigentlich erzählen will: «Seit einigen Jahren will ich über die Frauen des Maghreb sprechen und eine Debatte dahin zurückführen, wo sie wirklich hingehört.»

Malika stammt aus dem Maghreb, und dorthin will sie ihr Vater wieder verfrachten, weil sie einen Mann heiraten soll, dessen einziger Annäherungsversuch an die zukünftige Braut bislang im sachkundigen Prüfen ihres Gebisses bestand. Als die intelligente Malika, inzwischen mehr Französin als Maghrebenerin, dieses Komplott durchschaut, flieht sie kurzentschlossen. Und landet – enturzelt, hungrig, verraten und missbraucht – in Drogensucht und Prostitution.

Eine Stimme für Frauen

Coline Serreau will also jenen Frauen eine Stimme geben, die unter einem fanatischen und frauenfeindlichen Islam leiden. Denn diese «haben weder das Recht darüber zu sprechen, noch bestimmte Anlaufstellen oder Medien, worüber sie sich mitteilen könnten, denn es wird als nicht politisch korrekt angesehen, darüber zu reden.»

Trotz dem geballten und legitimen Furor, den CHAOS über uns und unserer bequemen multikulturellen Attitüde entlädt, bleibt Coline Serreau gewitzt genug, die Gesetze der Komödie nicht ganz zu vergessen. Wie hier die Männerwelt zur Rechenschaft gezogen wird und wie Malika und Hélène schliesslich das Chaos überwinden, ist raffiniert ausgedacht und in Szene gesetzt, so dass auch Mann daran sein Vergnügen haben kann.

Eine Geschichte zuviel

Dennoch kann CHAOS das Tempo und die Intensität, welche die Eingangssequenz vorgeben, nicht ganz halten. Das liegt wohl daran, dass zwei Geschichten in einem Film erzählt werden sollen: Eine von der religiösen

und gesellschaftlichen Ausbeutung einer Frau, dann aber auch eine vom scheinbar unüberwindlichen Graben, der sich heutzutage zwischen Männern und Frauen auftut. «Die Männer fühlen sich auf einem verlorenen Posten und suchen nach ihrer neuen Rolle, hin und her gerissen zwischen ihrer Erziehung und den immer bestimmter werdenden Forderungen der Frauen.»

Das ist eine Geschichte zuviel oder, anders gesagt, leider ein Film von Coline Serreau zu wenig. Zwar ist die lange Rückblende, in welcher Malika ihr Schicksal erzählt, genauso rasant inszeniert und geschnitten wie der Rest des Films, dennoch wirkt sie in ihrer ironiefreien Ernsthaftigkeit als Fremdkörper und macht erst recht deutlich, dass hier allzu offensichtlich ambitioniert zwei Geschichten und zwei Themen verquickt werden. Zwei Stunden hektische Atemlosigkeit, das hält nur aus, wer extrem gut bei Lunge ist.

Küche und Herd

Aber immer noch läuft Serreau wie in all ihren Filmen auch in CHAOS dann zu Höchstform auf, wenn sie grobfahrlässig männerfeindlich wird, wenn sie ihre Dialektik ins Aberwitzige treibt, wenn die Krone der Schöpfung gnadenlos ungerecht verspottet und die Umkehrung sämtlicher Klischees propagiert wird: Frauen handeln emotionslos und kalkuliert, gehen ihren Weg unbeirrt und zielbewusst, Frauen bewirken etwas und verändern die Welt – Männer dagegen hängen zu Hause rum, im Niemandsland der Küche zwischen Herd und Kühlschrank, warten auf die Märchenprinzessin und ertragen mit Duldermiene ihre Wechseljahre. Und den Dreipunkte-Plan, wie man Männer erniedrigt, um sie schliesslich loszuwerden, hätte man schon Sally im Geschlechterkampf mit Harry gegönnt.

Aller Bissigkeit zum Trotz beteuert Coline Serreau aber: «Das Chaos ist voller Hoffnung, weil es einen Neuanfang ankündigt.» Und wenn beim letzten Bild endlich das einzige Stück «richtiger» Musik erklingt,

die Aria aus den Goldberg-Variationen von Johann Sebastian Bach, dann weiss, wer Serreaus Filme kennt, dass sie nun für einen kurzen Moment wirklich Frieden gefunden hat – zusammen mit ihren vier Frauen auf einer Bank am Meer.

Die Männer allerdings, die werden erst dazu gebeten, wenn sie gelernt haben, dass man die Krümel selbst dann vom Tisch wischt, wenn man für die lausige Bedienung bezahlt hat.

Thomas Binotto

Regie: Coline Serreau; Drehbuch: Coline Serreau; Kamera: Jean-François Robin, A.F.C.; Schnitt: Catherine Renault; Ausstattung: Michèle Abbe; Kostüme: Karen Serreau; Musik: Ludovic Navarre; Ton: Pierre Lorrain, Muriel Moreau, Joël Rangon. Darsteller (Rolle): Catherine Frot (Hélène), Vincent Lindon (Paul), Rachida Brakni (Noémie / Malika), Line Renaud (Mamie), Aurélien Wiik (Fabrice), Ivan Franek (Touki), Chloé Lambert (Florence), Marie Denarnaud (Charlotte), Michel Lagueyrie (Marsat), Wojtek Pszoniak (Pali), Eric Poulain (junger Polizist), Omar-Echériff Attalah (Tarek), Hajar Nouma (Zora), Jean-Marc Stehlé (Blanchet), Léa Drucker (Nicole), Nicolas Serreau (le barman), Jean-Loup Michou (Typ), Julie Durand (Zoriza), Simon Bakhouché (Henri). Produktion: Alain Centonze; Co-Produktion: Eniloc, France 2 Cinema, Paris; Produzent: Alain Sarde; ausführende Produzentin: Christine Gozlan. Frankreich 2001. 35 mm, Digital Video, Farbe. Dauer: 112 Minuten. CH-Verleih: Frentic Films, Zürich



SPIDER-MAN Sam Raimi

Mit Jahrgang 1962 gehört Peter Parker zu den dienstälteren Teenagern der Comic-Szene. Als der zukünftige «Spider-Man» im «Amazing Fantasy»-Heft Nr. 15 vom August 1962 zum ersten Mal auftrat, verkörperte er bereits etwas mehr (oder etwas weniger) als die herkömmlichen Comic-Superhelden. Während Superman seine Kräfte seiner Herkunft vom zerstörten Planeten Krypton verdankte und Multimillionär Bruce Wayne den ausgedehnten Batman-Technopark seinem Vermögen, verfügte Peter Parker von Anfang an über den kindlichen Traum jedes verwirrten Teenagers: beschränkte Superkräfte, die er zunächst einmal im Alltag auf ihre Tauglichkeit zu überprüfen hatte.

Peter Parker hatte mit allem zu kämpfen, was ein Teenagerleben so schwer machen kann: Schmächtigkeit, Unsicherheit dem weiblichen Geschlecht gegenüber, Unentschiedenheit im Hinblick auf die eigenen Aufgaben im Leben. Und dann wurde er von dieser radioaktiven Spinne gebissen und alle Teenagerkonflikte wurden überlebensgross. Da sind die neuen eigenen Kräfte, die man noch nicht richtig zu kontrollieren versteht. Da ist die Angst, von der Angebeteten nicht als das wahrgenommen zu werden, das man zu sein glaubt. Und da ist auch die langsam heranwachsende Erkenntnis, dass besondere Fähigkeiten auch Verantwortung mit sich bringen.

Spider-Man, das ist die konkretisierte Allmachtphantasie des einsamen, aber lebenswerten Halbwüchsigen, die immer wieder neu gestellte Frage «Was wäre, wenn ...?»

Dass ausgerechnet Sam Raimi dieses Material in Batman-ähnlichen Dimensionen auf die Leinwand bringen würde, hat zumindest jene Spider-Man-Fans beruhigt, welche den Werdegang des Mannes verfolgt haben, dessen Kino-Ruf auf den Zombie-Film *EVIL DEAD* von 1982 zurückgeht. Denn zwischen der zweiten und der dritten Folge der erfolgreichen Horrorserie (*EVIL DEAD 2*, 1987 und *ARMY OF DARKNESS*, 1993) hat Raimi 1990 *DARKMAN* gedreht, einen der interessantesten Genre-Filme und eine spannende Varia-

tion auf Tim Burtons *BATMAN* von 1989. Grossartig besetzt mit dem damals noch unbekanntem Liam Neeson in der Titelrolle und mit Frances McDormand in der Rolle seiner Freundin erzählte *DARKMAN* die Geschichte eines nach einem Überfall grausam entstellten Forschers. Die plötzliche Macht dieses Peyton Westlake besteht aus zwei Elementen: Einerseits ist er nach erlittenen Verbrennungen weitgehend schmerzunempfindlich, und andererseits hat er eine synthetische Haut entwickelt, mit deren Hilfe er jede Identität annehmen kann – für jeweils hundert Minuten, weil das Material lichtempfindlich ist. Sam Raimis *DARKMAN*, das war im wesentlichen schon die Geschichte eines Superhelden ohne Superkräfte, eines verletzten und gemühtigten Menschen, der lernt, seine ungewöhnlichen Fähigkeiten einzusetzen.

Nun hat Raimi also mit einer überraschenden Besetzung und mit einer perfekten Integration aller möglichen Computereffekte in den Dienst der Story einen Film gemacht, der weit mehr bietet als die mittlerweile totgefahrenen Schauwerte grosser Hollywood-Produktionen. Der schmächtige Tobey Maguire rutscht als Peter Parker in die zwispältige Rolle des einsamen Rächers und durchlebt dabei vor allem eine moralische Entwicklung. Wenn der einsame Junge seine durch den Spinnenbiss entwickelten Kräfte langsam auszuprobieren beginnt, nutzt Raimi diese Szenen perfekt, komisch und rührend. Denn zunächst fällt dem jungen Peter nichts Besseres ein, als sich mit einem lächerlichen Kostüm gegen Geld im Wrestling-Ring mit einem Profi zu prügeln. Dazu verquickt das clevere Drehbuch die übliche Liebesgeschichte noch mit einer Rivalenstory unter zwei Freunden, die sich zudem noch nicht bloss auf die hübsche Mary Jane, sondern auch auf die Rolle des Vaters des einen der beiden erstreckt. Während nämlich Peters Schulfreund Harry Osborn diesem die angebetete Mary Jane vor der Nase wegschnappt (während sie heimlich für Spider-Man schwärmt), erwärmt sich Millionär und Entwickler Norman Osborn für den wissen-

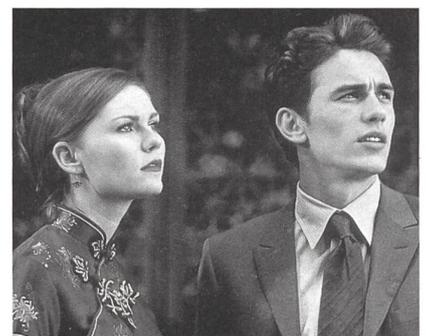
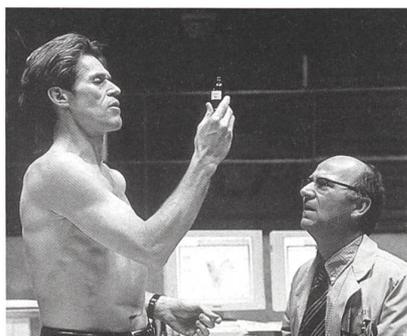
schaftlich begabten Schulfreund seines Sohnes – die Eifersucht geht übers Kreuz. Und das Drama wird zusätzlich erweitert durch das Problem, dass Vater Osborn sich nach einem missglückten Selbstversuch aufspaltet und immer mehr in der Rolle des bössartigen Green Goblin aufgeht, der Nemesis des neuen Stadthelden Spider-Man.

Was *SPIDER-MAN* neben dieser fast schon *STAR WARS*-ähnlich komplexen Genealogie aber wirklich von den meisten aktuellen Super-Produktionen abhebt, ist der intelligente Einsatz der Spezial-Effekte und der Computergrafik. Während die Tricktechnik hier einen neuen Realismus erreicht, bleibt sie durchgehend im Dienst der Story und der Figuren, der Film ist viel stärker *character-driven* als die meisten seiner Superhelden-Vorgänger.

SPIDER-MAN, die schmerzliche Genese eines neuen alten Superhelden, macht fast durchgehend Spass und berührt mit kindlicher Direktheit die Phantasien vieler Heranwachsender. Und dass der Schluss mit einer wahren Verzichts-Apotheose aufwartet – schliesslich verpflichtet sich Parker, alias Spider-Man, dem Dienst an der Allgemeinheit und verzichtet auf sein persönliches Glück – geht nicht nur auf die Gesetzmässigkeiten der Serien-Geschichten zurück, sondern auch auf die aktuelle Renaissance der Werte der Kennedy-Jahre.

Michael Sennhauser

Regie: Sam Raimi; Buch: David Koepp nach dem gleichnamigen Marvel-Comic von Stan Lee und Steve Ditko; Kamera: Don Burgess; Schnitt: Arthur Coburn, Bob Murawski; Production Design: Neil Spisak; visuelle Effekte: John Dykstra, Sony Pictures Imageworks; Kostüme: James Acheson; Musik: Danny Elfman. Darsteller (Rolle): Tobey Maguire (Peter Parker, Spider-Man), Kirsten Dunn (Mary Jane Watson), Willem Dafoe (Norman Osborn, Green Goblin), James Franco (Harry Osborn), Cliff Robertson (Onkel Ben), Rosemary Harris (Tante May), J. K. Simmons (J. Jonah Jameson), Michael Papajohn (Einbrecher), Ted Raimi (Hoffman). Produktion: Columbia Pictures, Marvel-Enterprises-/Laura Ziskin Production; Produzenten: Laura Ziskin, Ian Bryce; Co-Produzent: Grant Curtis. USA 2002. Farbe, Format: Breitwand, 1:1,85; Dauer: 116 Min. CH-Verleih: Buena Vista International, Zürich; D-Verleih: Columbia Tri Star, Berlin



THE COUNT OF MONTE CRISTO Kevin Reynolds

Alexandre Dumas konnte das nicht wissen, aber sein «Graf von Monte-Cristo» enthält alles, was ein Abenteuerfilm alter Schule braucht; und Kevin Reynolds hat die Geschichte von Verrat, Leiden, Freundschaft, Liebe und Rache eindrucksvoll inszeniert. **THE COUNT OF MONTE CRISTO** ist ein aufwendiger, farbenfroher Breitwandfilm, in dem, ganz in der Manier des klassischen Mantel- und Degen- oder auch des Piratengenres, die Production values, die Schauwerte, wichtiger sind als die Schauspieler. So sieht man Segelschiffe im Hafen von Marseille liegen und jede Menge Statisten herumwimmeln. Man sieht weitläufige Schlösser, prächtige Kostüme, phantastische Interieurs. Man sieht ein Feuerwerk und schliesslich sogar Edmond Dantès, den Grafen von Monte-Cristo, in einem Ballon vom Himmel herabschweben und inmitten seiner Abendgesellschaft landen. Man sieht, natürlich, jede Menge Fecht- und Reitszenen, wilde Kutschfahrten und, je nach Bedarf, sonnendurchflutete oder stürmisch-düstere Landschaftstotalen. Reynolds' Bemühen um die Historie geht sogar so weit, dass er die verrottenden Zähne, schmutzigen Fingernägel und allgemeine Verwahrlosung seiner eingekerkerten Helden zeigt.

Stars allerdings sieht man keine, ja sogar kaum bekannte Gesichter. Das von Richard Harris, der den alten Abbé, Edmonds Lehrer im Kerker, spielt, einmal ausgenommen; es ist jedoch, nach elf Jahren Haft, ziemlich zugewachsen. Edmond Dantès selbst wird vom Amerikaner Jim Caviezel verkörpert, der bisher kaum in Erscheinung getreten ist und es eigentlich auch in diesem Film nicht wirklich tut, denn ein Drittel der Zeit ist sein Gesicht von Haar- und Bartwuchs bedeckt und durch schwarze Zähne entstellt. Und danach, in der Maske des falschen Grafen, sorgen wiederum, wenn auch weitaus glamouröser, Frisur und Bart dafür, dass seine Widersacher ihn nicht erkennen. Trotz aller Action-Szenen und effektvoller Auf- und Abgänge ist das keine dankbare Rolle für einen grossen Star. Und

auch die seines früheren Freundes und Verräters Fernand Mondego, dargestellt vom Australier Guy Pearce, ist in dieser Hinsicht wenig ergiebig: Abgesehen von einigen Szenen am Anfang und am Schluss ist er für die Dramaturgie nicht sonderlich wichtig. Ähnliches gilt für Mercédès, die Jugendliebe Edmonds, und für den Schurken Villefort.

Liegt es also daran, dass dieser sorgfältige, liebenswürdig altmodische und, was etwa Kameraführung und Lichtsetzung betrifft, auch grossartige Film trotzdem ein Gefühl der Leere hinterlässt? Braucht es, um grosses Kino zu machen, auch grosse Stars? Reichen die reinen Schauwerte, die bis in die fünfziger Jahre hinein Hollywoods Hauptattraktion ausmachten, nicht mehr? **THE COUNT OF MONTE CRISTO** ist in dieser Hinsicht ein interessantes Experiment. Er entückt uns für Momente vollkommen der Realität, nur um uns ihr sogleich umso unsanfter wieder auszusetzen. Denn die Welt, in die er uns führt, ist voller Pappkameraden; keiner von ihnen vermag unser Interesse zu wecken; und das liegt vielleicht nicht an Kevin Reynolds oder den Drehbuchautoren. Eher schon an der Romanvorlage. «Der Graf von Monte-Cristo» wirkt heutzutage behäbig und veraltet, gerade nicht zeitlos. Und so kommt man zu dem Schluss, dass Alexandre Dumas seinen Ruf als Klassiker nicht verdient hat. Die mit Vorliebe als Jugendbücher edierten Neuauflagen seiner Romane liessen dies bereits vermuten. Es bleibt die Frage, was die Produzenten bewegt haben mag, ein immerhin erhebliches Budget für einen Historiensinken bereitzustellen.

Daniela Sannwald

R: Kevin Reynolds; B: Jay Wolpert nach «Le Comte de Monte-Cristo» von Alexandre Dumas père; K: Andrew Dunn; S: Stephen Semel, Chris Womack; M: Edward Shearmur. D (R): Jim Caviezel (Edmond Dantès), Guy Pearce (Fernand Mondego), Richard Harris (Abbé Faria), James Frain (Villefort), Dagnara Dominczyk (Mercédès). P: Touchstone Pictures, Spyglass Entertainment, Birnbaum/Barber Production; Roger Birnbaum, Gary Barber, Jonathan Glickman. USA, Grossbritannien, Irland 2001. Farbe, Dolby Digital DTS, SDDS; 131 Min. V: Rialto Film, Zürich; Constantin Film, München.

LUST FOR LIFE Vincente Minnelli

Das ist der Film fast mehr eines Schauspielers als eines Regisseurs. Umso seltsamer berührt es, wenn man Filmkritiken aus dem Jahr der deutschsprachigen Erstaufführung des Films liest, der in Deutschland **EIN LEBEN IN LEIDENSCHAFT** hiess. Zum Beispiel wird in der damals, 1957, schon führenden, ambitionierten deutschen Zeitschrift «Filmkritik» zuerst die fragwürdige Mode der Biopics angegriffen und dann dem Film nachgewiesen, wo er sich gegen die wirkliche Biographie seines Protagonisten sträflich vergeht. Von wem dieser Vincent von Gogh gespielt wird, findet mit keinem Wort Erwähnung. So war das damals, und es wäre Heuchelei zu leugnen, dass Filmkritik, die auf sich hielt, auch noch Jahre danach solche Filme nicht sonderlich hoch schätzte und populäre Darsteller für Grössen hielt, die man glaubte vernachlässigen zu können.

Kirk Douglas hatte schon gut zwei Dutzend Filme und zwei Oscar-Nominierungen, für Robsons **CHAMPION** und Minnellis **THE BAD AND THE BEAUTIFUL**, hinter sich, als er in **LUST FOR LIFE** die Chance erkannte, die begehrte Auszeichnung endlich zu erringen. Jedem Augenblick des Films sieht man das an, den Willen, den Ehrgeiz, die unbändige Kraft, die Besessenheit, die Arbeit und die Mühe – und was das kostet, dieser Raubbau an Lebensenergie, diesen Verschleiss an Vitalität. Die Kerze brennt an beiden Enden, und der Sturm, der sie angefaht hat, lässt sie nur noch umso heftiger lodern. Bis er sie ausblasen wird. Bis dieser Mann sie selber ausblasen wird, wenn alle Ressourcen verbraucht sind, die Kerze niedergebrannt ist und nur noch Asche bleibt.

Alles, was die breiten Schultern, der muskulöse Nacken, das energische Kinn, die stählerne Stirn, der Bürstenhaarschnitt, in dem kein Haar sich krümmen lässt, alles, was die kräftigen Arme und Beine und die eisenharten Hände mit den breiten Handgelenken herzugeben vermögen für Gestik und Mimik, für jeden Schritt, jeden Blick aus den glühenden Augen und jede Handbewegung –: alles wird eingesetzt, geradezu verschwendet, als



habe dieser Schauspieler von allem noch genug in Reserve. Als sei der Tank, als sei diese Quelle unerschöpflich wie die Erde selbst. Schauspieler, die sich aus der zweiten Reihe in die erste spielen wollen, agieren so, mobilisieren alle Tricks und Tricks, die sie einmal gelernt und sich einverleibt haben, um Erstaunen, Aufmerksamkeit, Beachtung buhlend wie zu kurz gekommene Mauerblümchen, die superknappe Minis tragen, obwohl sie dicke Beine haben, und ihren Pulli mit Silikon auffüllen. Dieser Schauspieler hier aber ist einer aus der ersten Reihe, und es fehlt nicht viel, und er würde sich in die zweiten spielen.

Wäre es nicht die Rolle seines Lebens. Er nimmt sie an, er inhaliert sie, betrinkt sich an ihr, isst sie auf, verspeist sie kannibalisch, bis er selbst die Rolle ist, bis kein Blatt mehr passt zwischen Vincent van Gogh und Kirk Douglas. Als sei er in die Mythen des Kannibalismus eingetaucht, der lehrt, wie man Tugenden und Energien des erlegten Feindes sich einverleibt, indem man ihn verzehrt. Das könnten Methoden, grandios missverstandene und outrierte, aus dem Actors' Studio von Elia Kazan und Lee Strasberg sein, das Kirk Douglas, anders als James Dean und Marlon Brando, nie besuchte. Sein Vincent ist ein Produkt der schieren darstellerischen Intelligenz, der kontrollierten Hingabe an die Leidenschaft. Einer Versenkung, die so tief und rücksichtslos war, dass der Schauspieler im Schauspieler daran fast zugrunde ging, das heisst nahezu unfähig wurde für andere Rollen danach. Jahrelang noch hat er von Vincent van Gogh als von sich selbst geträumt und im Spiegel nachgesehen, ob er noch beide Ohren hatte.

Den Oscar, den begehrten, bekam er auch diesmal nicht (er bekam ihn nie), sondern Yul Brynner (für *THE KING AND I*). Und Anthony Quinn – für die Nebenrolle des Paul Gauguin, Vincents Malerfreund in Arles, mit dem zusammen der an seiner ständigen Einsamkeit leidende Vincent die Malerkolonie gründen möchte, von der er träumt. Ihre so unterschiedlichen malerischen Auffassun-

gen und Methoden, die des kühlen Analytikers und Rechners hier und die des romantisch Impulsiven dort, des Malers aus dem Kopf und des Malers aus dem Bauch, des Ordentlichen, der die "Wilden" malt, und des Unordentlichen, der "wild" malt – der Film kennt zwei, drei sehr einfache, einleuchtende Szenen dafür –: das lässt sie im Streit, der sich bis zur Morddrohung steigert, auseinander gehen. Wobei Quinn Mühe hat, und es ist schier verlorene Liebesmüh', neben dem Berserker zu bestehen; eine undankbare, nur reaktive Arbeit ist das. Kirk Douglas hätte, wäre es nicht absurd, diese Rolle noch nebenbei spielen können.

Und Minnelli, der Regisseur? Das Drehbuch hält ihn lange, viel zu lange, mit den Präliminarien auf, mit der Zeit des Predigers in der Borinage, der mit den Arbeitern in den Berg einfährt und Armut und Elend mit ihnen teilt, wobei Minnelli sich in die Stilisierung eines frühen Arbeiterpriesters verliert. Oder mit Anekdotischem, etwa der unglücklichen Liebe zur Cousine Kee, die Vincent mit der Heftigkeit seines Begehrens geradezu abstösst. Oder mit einer rein additiven Reihung von Begegnungen in Paris, mit den Bildern der Impressionisten, die ihm die Augen öffnen für die Sprache der Farben, mit Atelierbesuchen bei Seurat und Pissarro, mit ersten Gesprächen mit Gauguin. Hier macht sich das Genre des Biopic bräsig breit, hier wird eher doziert als erzählt, soll ein Charakter, und wie er sich ausbildet und formt, "erklärt" werden – ehe er sich selbst darstellt in den Visionen seiner Bilder.

Doch alles das kommt mit dem Licht. Da endlich, in Arles, ist nichts mehr pure Behauptung, sondern Bild, Darstellung und visuelles Erzählen. Das Licht verwandelt alles, den Maler und den Film. Beide kommen zu sich selbst in Bildern, die von der Inszenierung gesehen werden, wie Vincent sie sah, wobei Minnelli zum Glück nur gelegentlich vorweg arrangiert, was sein Maler malen wird, dessen Bildwerk er dann zeigt. In diesen wenigen Momenten geriert sich der Film als Zeitzeuge des künstlerischen Prozesses – und

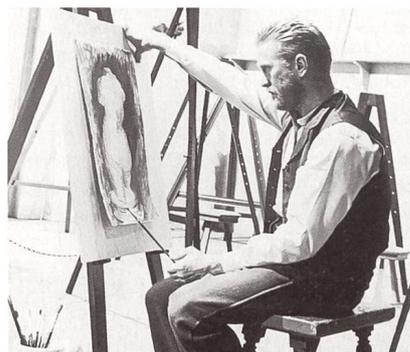
ist doch allenfalls Zeitzeuge seiner selbst. Die Dichotomie, Problem aller erzählenden Filme über Kunst, ist unaufhebbar, in die Gegenwart des filmischen Augenblicks zu verwandeln, was Vergangenheit und eherne Geschichte ist; aus dem Film einen permanenten *flashback* zu machen, weil er anders nicht sein kann, was zu sein er behauptet; Bilder, die wir kennen und die uns geprägt haben, wieder aufzulösen in den Vorgang ihrer Entstehung; sie rückwärts zu erzählen.

Vincente Minnelli kommt dabei zugute, dass er selbst, der gelernte Schildermaler, Dekorateur und Ausstatter, weiss, wovon er erzählt. Davon hatte schon sein *AN AMERICAN IN PARIS* von 1951 profitiert mit den vom Impressionismus, den Fauves und den Naiven inspirierten Bildern seines Malers Jerry Mulligan. Und das fulminante siebenminütige Schlussballett, in dem Gene Kelly durch Bilder tanzt, die Lautrec, Dufy, Utrillo oder Rousseau gemalt haben könnten. Oder vor einer Opéra im Stil des Vincent van Gogh. Obwohl der die Opéra nie gemalt hat.

Peter W. Jansen

Regie: Vincente Minnelli; Buch: Norman Corwin nach einem Roman von Irving Stone; Kamera: Frederick A. Young, Russell Harlan; Schnitt: Adrienne Fazan; Musik: Miklos Rozsa. Darsteller (Rolle): Kirk Douglas (Vincent van Gogh), Anthony Quinn (Paul Gauguin), James Donald (Theo van Gogh), Pamela Brown (Christine), Everett Sloane (Dr. Gachet), Niall MacGinnis (Roulin), Noel Purcell (Anton Mauve), Henry Daniell (Theodorus van Gogh), Madge Kennedy (Anna Cornelia van Gogh), Jill Bennett (Willemien), Lionel Jeffries (Dr. Peyron), Laurence Naismith (Dr. Bosman), Eric Pohlmann (Colbert), Jeannette Sterke (Kee). Produktion: MGM; Produzent: John Housman. USA 1956. Farbe, Dauer: 114 Min.

LUST FOR LIFE wird als Réédition des Monats im Film-podium der Stadt Zürich im Rahmen seiner Reihe Malerbiographien gezeigt (Do 13.6., 21 Uhr, Di 18.6., 18.30 Uhr, Fr 21.6., 21 Uhr, So 23.6., 21 Uhr, Mo 24.6., 15 Uhr, Fr 28.6., 18.30 Uhr)



Kurz belichtet

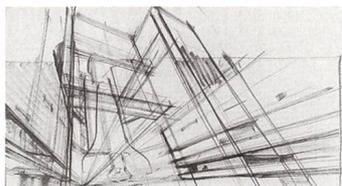
**Claude Autant-Lara**

Der im Januar 2000 verstorbene Claude Autant-Lara war eines der Aushängeschilder des französischen Kinos zwischen 1940 und 1950, eines Kinos der Studios und Stars, gegen das sich dann die Nouvelle vague vehement wandte. 1996 vermachte der Regisseur sein Privatarchiv, ein aussergewöhnlicher Fundus einer gut fünfzigjährigen aktiven Beschäftigung im Filmgewerbe, der Cinémathèque suisse in Lausanne, wo es, nach langjährigem Aufenthalt auf französischen Zolllämtern, 2000 endlich auch angekommen ist.

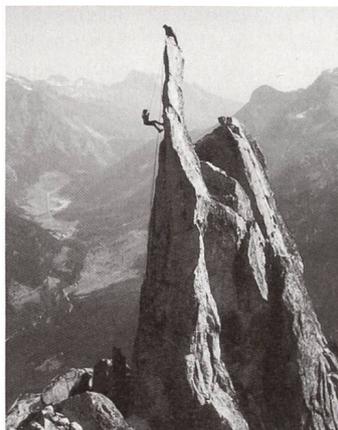
Ab 12. Juni bis 1. September breitet nun die Cinémathèque suisse unter dem Titel «Autant-Lara: un cinéaste contre tous» in sieben Sälen des *mu.dac*, des Musée de Design et d'Arts Appliqués/Contemporains, in Lausanne einen Teil dieser Schätze aus. Eine vielfältige Korrespondenz zeugt von der permanenten Beschäftigung Autant-Laras nicht nur mit Film, sondern auch mit Theater, Literatur, bildender Kunst oder Musik, aber auch von seiner Lust, sich mit vielen anzulegen. Fotos, Plakate, Skizzen von Dekors (Autant-Lara hat oft mit *Max Douy* zusammengearbeitet) oder Kostümen, Drehbücher und Arbeitspläne zeigen die handwerkliche Seite des Filmmachens.

Detailiert werden acht seiner wichtigsten Filme in einzelnen Vitrinen vorgestellt: *DOUCE* (1943, erste Zusammenarbeit mit den Szenaristen *Jean Aurenche* und *Pierre Bost*), *LE DIABLE AU CORPS* (1947, mit *Micheline Presle* und *Gérard Philippe*), *L'AUBERGE ROUGE* (1951, mit *Fernandel*), *LE BLÉ EN HERBE* (1953, mit *Edwige Feuillère*), *LE ROUGE*

Entwurf zu *MOONRAKER*
Filmarchitekt: Ken Adam



ENGIADINA
Regie: Christian Schocher, CH 1985



Skizze zu *WOODLAND CAFÉ*
Regie: Wilfred Jackson, USA 1937



ET LE NOIR – Autant-Lara war ein grosser Stendhal-Verehrer – *LA TRAVERSÉE DE PARIS* (1956, mit *Bourvil* und *Jean Gabin*), *EN CAS DE MALHEUR* (1958, nach *Georges Simenon*, mit *Jean Gabin*, *Brigitte Bardot*) und *TU NE TUERAS POINT* (1961).

Bis Ende August zeigt die Cinémathèque suisse das Gesamtwerk von Autant-Lara im Casino de Montbenon. Einige der Filme werden in diesem Zeitraum auch im Filmpodium der Stadt Zürich zu sehen sein.

Musée de Design et d'Arts Appliqués/Contemporains, Place de la Cathédrale 6, 1005 Lausanne, www.lausanne.ch/mudac

Ken Adam

Mit seinen Arbeiten für insgesamt sieben James-Bond-Filme ist *Ken Adam* wohl der bekannteste Production Designer der Filmgeschichte. Meilensteine seiner inzwischen gut siebzig Filme umfassenden Filmographie sind aber auch etwa seine Zusammenarbeit mit *Stanley Kubrick* bei *DR. STRANGELOVE* und *BARRY LYNDON*, für den er seinen ersten Oscar erhielt.

Das *Deutsche Filmmuseum* in Frankfurt am Main würdigt bis zum 15. September mit der Ausstellung «*Ken Adam – Visionäre Filmwelten. Dr. Strangelove, Goldfinger und andere Filmsets*» sein Werk. Die als Atelierraum konzipierte Ausstellung zeigt rund 350 Originalentwürfe: neben Einzelentwürfen ganze Entwurfserien von der ersten Skizze bis zum detailgetreuen Entwurf. Fotos und Filmausschnitte zeigen die Umsetzung auf Zelluloid. Es sind Modelle, Storyboards oder mit Lichtchoreogra-

phien nachempfundene Sets zu sehen. Die Ausstellung wird von einer Filmreihe begleitet.

Im übrigen erschien dieses Frühjahr im Nikolai-Verlag, Berlin «James Bond, Berlin, Hollywood: Die Welten des Ken Adam», eine von *Alexander Smolczyk* verfasste Biographie des Filmarchitekten.

Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt am Main, www.deutsches-filmmuseum.de

Bergwelten

Die UNO hat das Jahr 2002 zum Jahr der Berge ernannt, in der Absicht, Anliegen und Realitäten der Gebirgsregionen den Flachlandbewohnern bewusster zu machen. *trigon-film* hat im Auftrag der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA) einen Filmzyklus zusammengestellt, der aufschönste und vielfältigste diesem Anliegen gerecht wird.

Das breit angelegte Spektrum reicht von der Kuriosität *DER RÄCHER VON DAVOS* von *Heinrich Brandt* aus den zwanziger Jahren über das Bergmelodram aus Hollywood *FIVE DAYS ONE SUMMER* von *Fred Zinnemann* bis zu *HELDEN IN TIROL*, einer Musicalkomödie aus Österreich von *Niki List*. Dokumentarfilme wie *SENNEBALLADE* von *Erich Langjahr* oder *DIE SALZMÄNNER VON TIBET* von *Ulrike Koch* erzählen von der Arbeit in Bergregionen oder zeigen, wie etwa *Christian Schochers ENGIADINA*, einer persönlich gehaltenen Annäherung an das Foto- und Filmschaffen seines Vaters, die Schönheit von Landschaft, Fauna und Flora der Berge.

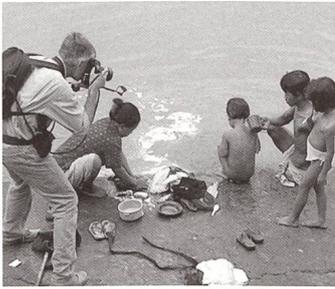
Verblüffend vielfältig präsentieren sich die Geschichten aus Bergregionen: da ergänzen sich *DIE BALLADE VON NARAYAMA* von *Shohei Imamura* (Japan), *GEFANGENER IM KAVKASUS* von *Sergej Bodrow* (Tschetschenien) oder *EIN BLUTROTTER MORGEN* von *Li Shaohon* (China) mit *BARNABO DELLE MONTAGNE* von *Mario Brenta* (Italien), *LA NACION CLANDESTINA* von *Jorge Sanjines* (Bolivien), *LA DEMOISELLE SAUVAGE* von *Léa Pool* (Kanada, Schweiz) oder *DER BERG* von *Markus Imhoof* (Schweiz) zu einem reichhaltigen Bild. Und hinter all diesen Filmen "glüht" wie ein geheimes Zentrum *HÖHENFEUER* von *Fredi Murer*, ein Bergkristall ganz besonderer Art.

Das Programm startet im Juni und wird in vielfältiger Variation an verschiedensten Abspielstellen der Schweiz bis ins Jahr 2003 gezeigt. Programmheft «*Bergwelten*» bei *trigon-film*, Postfach, 5430 Wettingen 1, Tel. 056 430 12 30, www.trigon-film.org

Jazz & Animation

Ältere Semester mögen sich an den seltsamen Tanzstil des Bandleaders *Cab Calloway* erinnern. Wie sich Gespenster im gleichen seltsamen Takt wiegen, kann man im *Stadtkino Basel* am 19. Juni (20.30 Uhr) im *Cartoon MINNIE THE MOOCHER* (mit *Betty Boop*) von *Dave Fleischer* verfolgen, eine der Raritäten, die *Theo Zwicky* in seiner schönen Zusammenstellung von Animationsfilmen mit Jazzmusikbegleitung präsentiert. Vorgestellt werden Beispiele etwa von *Walt Disney*, *Tex Avery* oder *Walter Lantz*, aber auch zwei

James Nachtwey
in WAR PHOTOGRAPHER
Regie: Christian Frei 2001



schöne Beispiele des experimentellen Films (von Norman McLaren und Len Lye). Und mit JIMMY THE C von Jimmy Picker, wo ein Plastilin-Jimmy-Carter wunderbar «Georgia on My Mind» von Ray Charles interpretiert, ist man fast in der Gegenwart angelangt.

Photographie@Cinema

Das Filmpodium Biel zeigt bis zum 15. Juli – zur Ausstellung «Photographie à la carte» im Centre Pasquart – eine Reihe von Filmen zum Thema Fotografie. Dazu gehören neuere und ältere Klassiker wie REAR WINDOW von Alfred Hitchcock (15., 16.6.), ROMAN HOLIDAY von William Wyler (29., 30.6.), BLOW UP von Michelangelo Antonioni (6., 7.7.) oder SMOKE von Wayne Wang (22., 23.6.) und LA DOLCE VITA von Federico Fellini (11.–15.7.), aber auch Dokumentarfilme wie UNTERWEGS (WERNER BISCHOF) von René Baumann und Marc Bischof, NAN GOLDIN – I'LL BE YOUR MIRROR (15.–17.6.) oder WAR PHOTOGRAPHER von Christian Frei (23.6.).

Filmpodium Biel, Seevorstadt 73, 2502 Biel, Tel. 032 322 71 01, www.pasquart.ch/Film-podium/programm.amt

Nobody is perfect

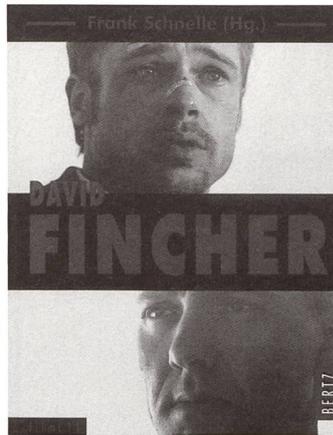
Die korrekte Adresse der Website von Felix Aeppli mit der Liste der Filme, die in Zürich gedreht wurden, heisst <http://mypage.bluewin.ch/aeppli/film.html> und nicht so wie in Filmbulletin 2.02 auf Seite 3 angegeben. Äxgüsi!

Bücher zum Film

Vexierspiele

Sie gehört zum Standardrepertoire der Filmkritiker: die lamentierende Beschwörungsformel, dass der Regisseur sein Handwerk beim Videoclip gelernt habe und deshalb nicht fähig sei, den Anforderungen des klassischen Erzählkinos zu genügen: «Kaum ein Kritiker widerstand der Versuchung, sein Misstrauen gegenüber dem Newcomer aus dem Musikgeschäft in die Rezension einfließen zu lassen; Videoclips erschienen zu Beginn der neunziger Jahre den meisten seriösen Autoren noch als Konsumware, zum alsbaldigen Verzehr bestimmt» schreibt Michael Esser in seinem Essay zu ALIEN 3, mit dem David Fincher 1992 die Kinoszene betrat, ein Regisseur mit einem auf den ersten Blick schmalen Œuvre (fünf Spielfilme in elf Jahren), das dennoch jetzt ein Buch füllt.

Aber eine Rechtfertigung bräuchte es dafür nicht, denn mit einem Film wie SE7EN hat er einen Klassiker des Serialkiller-Genres geschaffen und mit FIGHT CLUB einen Film, der noch verstörender war. Im übrigen hat Fincher seine einstigen Betätigungsfelder Werbung und Videoclips nicht vollkommen aufgegeben – folgerichtig gilt ein eigener Text ihnen und «ihren Spuren in den Filmen». Darüberhinaus hat der Herausgeber am Ende eine kommentierte Filmographie beige-steuert, die – neben umfassenden Daten und inhaltlichen Informationen zu den komplizierten Produktionsgeschichten der Spielfilme – auch penibel auflistet, was in Finchers Videoclips und Werbespots zu sehen ist.



Überhaupt scheint das Konzept dieses Buches eng mit den Gewichtungen Finchers verknüpft: nicht nur wird sein «Beschleunigen der Bilder» analysiert (so im Vorspann zu ALIEN 3, der die vorangegangenen Geschehnisse der «Alien»-Saga rekapituliert), sondern es gilt auch ein eigener Text Finchers Vorspanns – zu Recht, wenn man sich die penible Arbeit anschaut, die hier vom Regisseur geleistet wurde und die auch ein Vexierspiel zwischen Zeigen und Imaginieren ist: Haben wir (in SE7EN) den abgetrennten Kopf von Gwyneth Paltrow in der Kiste tatsächlich gesehen? «Er schafft es, innerhalb des Mainstreams den Mainstream in Frage zu stellen, zu unterminieren, zu ironisieren» charakterisiert Herausgeber Frank Schnelle die «Doppelbödigkeit» von Finchers Werk.

«mit harten Schattengrenzen»

Vom Konkreten zum Grundsätzlichen, vom Handwerk zu dessen Kontextualisierung: so funktioniert der Aufbau des Buches, das die Arbeit des Kameramannes Heinz Pehlke vorstellt (der, 79jährig, am 12. März, kurz nach Erscheinen des Bandes, verstorben ist). Pehlkes eindringliche Schwarz-Weiss-Fotografie verknüpft sich für mich vor allem mit den beiden Filmen, die er Ende der fünfziger Jahre mit dem Regisseur Georg Tressler gemacht hat, DIE HALBSTARKEN und DAS TOTENSCHIFF, zwei Arbeiten, die in ihrer physischen Dichte Ausnahmereignungen im bundesdeutschen Kino jener Zeit waren.



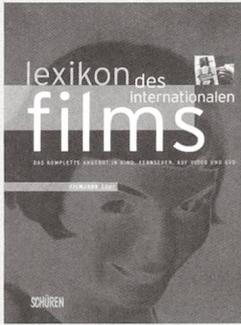
Sie sind denn auch, zusammen mit Helmut Käutners SCHWARZER KIES, der diesen Status ebenfalls beanspruchen kann, die Filme, die im Mittelpunkt der Werkstattgespräche standen, die im März 2000 bei den «Zweiten Marburger Kameragesprächen» geführt wurden. Diese Veranstaltung wird im Buch ausserdem dokumentiert durch Erinnerungen von Pehlkes langjährigem Mitarbeiter Wolfgang Treu und durch zwei Aufsätze: Robert Müller beschreibt Pehlkes Stil («konturierend, mit harten Schattengrenzen, die Hell und Dunkel klar voneinander scheiden und scharfe Umrisse zeichnen»), während Karl Prümm's «kleine Bilderreise in die Fotografie der fünfziger Jahre» sie in einen weitergefassten Kontext stellt («Pehlkes Filmfotografie ... nimmt Impulse der avancierten Zeitfotografie auf, adaptiert deren Blick und übersetzt sie in die Bilderzählungen des Kinos»).

Die Lektüre der ausführlichen Filmographie ist eher traurig: zeigt sie doch, was in den Texten ebenfalls anklängt: dass die industrielle Entwicklung Pehlke später so gut wie keine Chancen mehr für solch herausragenden Bilder bot.

Drehorte

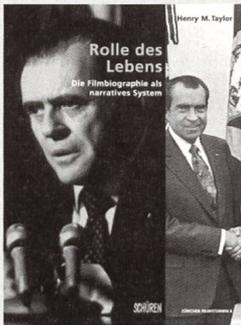
Ein Buch, dessen erster Satz lautet, «Wer dieses Buch geniessen will, muss verrückt sein», hat sofort meine Sympathien. Auch wer die Idee eines dickleibigen Bandes, der sich ausschliesslich den Drehorten einer der erfolgreichsten Filmserien im deutschen Nachkriegskino widmet, eher abwegig findet, sollte das Buch einmal aufschlagen: dann wird er nämlich sehen, dass

Kino zum Lesen



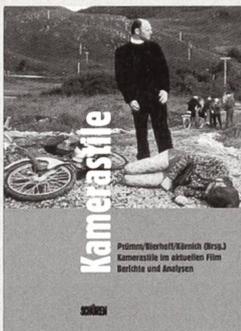
Lexikon des internationalen Films
Filmjahr 2001
Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen,
auf Video und DVD
528 S., Pb., € 14,80/Sfr 26,-
ISBN 3-89472-368-8

„Das Ding gehört in jede Cineasten-
Bibliothek“ Cinema



Henry McKean Taylor
Rolle des Lebens
Die Filmbiographie als narratives System
Zürcher Filmstudien Band 8
412 S., einige Abb., € 24,80/Sfr 42,70
ISBN 3-89472-508-7

Die Filmbiographie ist eines der ältesten
Filmgenres überhaupt und gab immer
wieder zu Kontroversen über Geschichte
und ihre Darstellung im Kino Anlass.



Prümm/Bierhoff/Körnrich (Hrsg.)
Kamerastile im aktuellen Film
3. Aufl. 2002, 176 S., Pb., zahlr. Abb.
€ 14,80/Sfr 26,-
ISBN 3-89472-311-4

„Ein lebendiges, unsystematisches Lehrbuch
zur Kameraarbeit“ Filmgeschichte



Georg Seeblen
Steven Spielberg und seine Filme
272 Seiten, Pb., über 300 Abb.
€ 19,80/Sfr 34,40
ISBN 3-89472-335-1

„Eine großartige, bereichernde Lektüre“
Medienwissenschaft

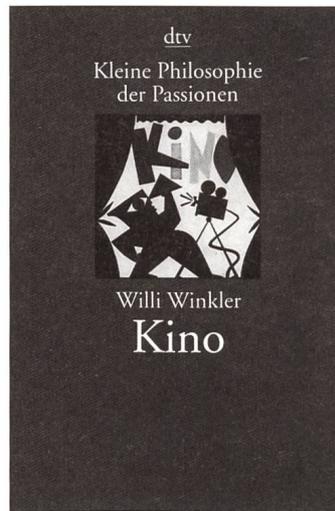
Unsere Bücher finden Sie u. a. in folgenden Buchhandlungen:

Filmbuchhandlung Rohr
Oberdorfstr. 3, 8024 Zürich
Buchhandlung Rösslitor
Webergasse 5, 9001 St. Gallen

Buchhandlung Stauffacher
Neugasse 25, 3001 Bern
Pep No Name
Unterer Heuberg, 4051 Basel

SCHÜREN

Prospekte gibt's bei: Schüren · Deutschhausstraße 31 ·
D-35037 Marburg · Tel. (+49) 6421/63084 · Fax 681190
www.schueren-verlag.de · info@schueren-verlag.de



Liebe zum Detail keineswegs mit einer
Blindheit für die grösseren Zusammen-
hänge einhergehen muss.

Mit Gewinn liest man von einem
Aspekt der internationalen Filmge-
schichte, der bisher wenig beachtet
wurde: den Dreharbeiten westlicher
Produzenten in den seinerzeit soziali-
stischen Ländern des Ostblocks. Ver-
ständlicherweise wenig beachtet, hat-
ten doch die ausländischen Produzen-
ten kein Interesse bekanntzugeben,
dass ihre Glamour-Produkte in einem
kargen Ostblockland heruntergekurbelt
wurden, während die Jugoslawen
nicht zugeben mochten, den Klassen-
feind aus Finanznot ins Land geholt zu
haben, wie der Autor schreibt.

Detailliert erläutert Michael Petzel
die föderalistische Struktur der jugo-
slawischen Filmindustrie, stellt die
(Devisen-)Verbindungen zum seiner-
zeit florierenden Tourismus her und
verschweigt auch nicht die Veränderun-
gen von Land, Landschaft und Leuten
im Laufe der Jahrzehnte. So ist das
Buch auch für jene mit Gewinn zu
lesen, die nicht vorhaben, demnächst
auf den Spuren der «Karl-May-Filme»
deren Drehorte aufzuspüren.

Kinosozialisation

Die Mythologie des Kinos und der
eigene Lebenszusammenhang: bei Willi
Winkler ist es, altersmässig bedingt,
das Kino der siebziger Jahre («der grau-
sam langen siebziger Jahre»), das ihn
geprägt hat. Also Isabelle Huppert in
LA DENTELLIÈRE, Robert De Niro in
TAXI DRIVER («sechzehn Mal gese-
hen»), Filme von Jean Eustache, das

schwarzweisse Stillstehen der Zeit in
Wenders' IM LAUF DER ZEIT und Bog-
danovichs THE LAST PICTURE SHOW,
die Musik von Creedence Clearwater
Revival, dazu eigene Erfahrungen als
Komparsen bei Fassbinders BERLIN
ALEXANDERPLATZ.

Weniger das klassische Kino, im-
merhin Bogart in CASABLANCA, das
Kino als Ort des Schlafens und des
Knutschens als Kontrapunkt zum ka-
tholischen Internat («auf dem ich mei-
ne Formationsjahre zubrachte»), das
wiederum zum filmischen Calvinismus
Paul Schraders in Beziehung gesetzt
wird, schliesslich die Ausbruchsversu-
che nach Amerika.

Beim Leser setzt es die Erinnerung
an die eigene Kinosozialisation in Gang
und das Grübeln über die Aussage «Das
Kino verliert seine Attraktivität für den
erwachsenen Menschen.»

Frank Arnold

Frank Schnelle (Hg.): David Fincher. Berlin,
Bertz Verlag (film: 11), 2002. 271 S.

Michael Neubauer, Karl Prümm, Alexan-
dra Schwarz (Hg.): Ungemütliche Bilder.
Die Schwarz/Weiss-Fotografie des Kamera-
mannes Heinz Pehlke. Marburg, Schüren
Verlag, 2002. 167 S.

Michael Petzel: Der Weg zum Silbersee.
Drehorte und Dreharbeiten der Karl-May-
Filme. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf
Verlag, 2001. 288 S. + Farbtafeln

Willi Winkler: Kleine Philosophie der Pas-
sionen: Kino. München, Deutscher Ta-
schenbuch Verlag (dtv 20486), 2002. 133 S.

Claude Berri präsentiert

Ulrich Tukur
Mathieu Kassovitz

Ein Film von Costa-Gavras

DER STELLVERTRETER

nach dem gleichnamigen Stück von Rolf Hochhuth

IM KINO

Monopole Pathé Films und der Rowohlt-Verlag verlosen Bücher des Stücks «Der Stellvertreter» von Rolf Hochhuth.

Senden Sie eine Postkarte an folgende Adresse und gewinnen Sie eines von 30 Büchern:

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe
Stichwort «Der Stellvertreter»
Hard 4
Postfach 68
8408 Winterthur

Das Buch ist erschienen bei

ro
ro
ro

PATHÉ!



DEUTSCHE GESAMTAUFLAGE
ÜBER 600 TAUSEND

ro