Zeitschrift: Film : die Schweizer Kinozeitschrift
Herausgeber: Stiftung Ciné-Communication
Band: 53 (2001)
Heft: 4

Rubrik: Kritik

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: 21.11.2025

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

Nargess Mamizadeh

Le cercle

Dayereh

Regie: Jafar Panahi
Iran/Italien 2000

Venedig verlieh dem politisch offensten Film, der je aus dem Iran zu uns gedrungen ist, den Goldenen Löwen. Er weitet die Frage der Stellung der Frau auf die gesamte iranische Gesellschaft aus.

Norbert Creutz

Der iranische Film erschliesst sich einem nicht auf den ersten Blick. Die Mittel sind beschränkt, die Zensur streng, doch hat er sich dadurch Freunde gemacht, dass er der Inszenierung im eigentlichen Sinn des Wortes grosse Bedeutung beimisst. Nicht, dass alle Filmschaffende zu Genies geworden wären oder dass deren Kindergeschichten, neo-neorealistischen und allegorischen Geschichten oder Betrachtungen zwangsläufig faszinierend wären. Weit gefehlt! Daher vielleicht das leicht verärgerte Erstaunen, wenn ein unscheinbarer Vertreter des iranischen Films an internationalen Festivals die Preise absahnt. Im Fall von Jafar Panahi, dessen Werdegang exemplarisch ist (Caméra d'Or in Cannes für «Badkonake sefid/Der weisse Ballon», Goldener Leopard in Locarno für «Ayneh/Der Spiegel» und dann noch Goldener Löwe in Venedig), haben sich die Voraussagen bewahrheitet.

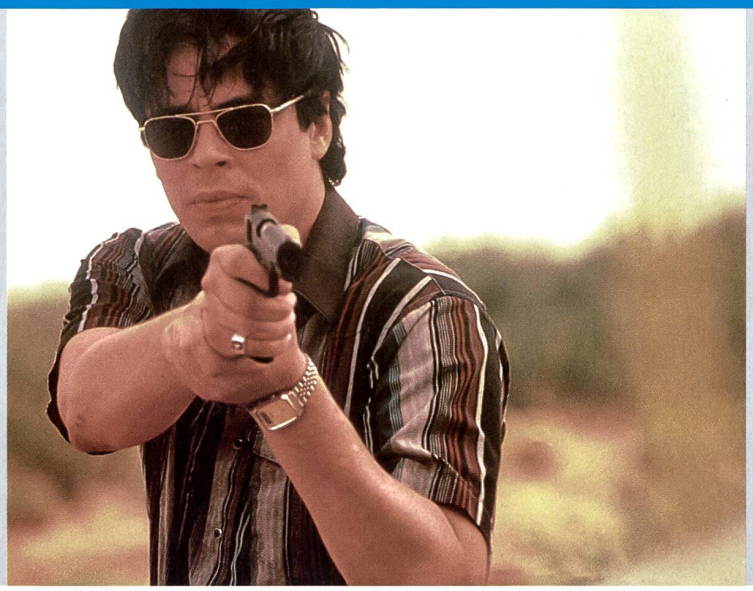
Der 40-jährige Filmemacher ist dank dem intelligenten und von Abbas Kiarostami – dessen Assistent er war – geprägten Stil bereit, jeden Zipfel von Freiheit zu packen, der unter Khatamis Regierung möglich ist. «Le cercle» ist ein mutiger und sehr kritischer Film über das Schicksal der Frauen in der iranischen Gesellschaft. Seit der Entstehung des Filmkonzepts bis nach der Preisverleihung in Venedig musste Panahi stets gegen die Zensur ankämpfen. Da er keine konkrete Angriffsfläche bietet (was soll geschnitten werden, wenn alles auf Suggestion beruht?), wurde die Veröffentlichung des Films im Iran verschoben. Doch er existiert und wird allen Bärtigen zum Trotz letztlich sein Publikum finden. An uns liegt es, ihm einstweilen die ihm gebührende Beachtung zu schenken.

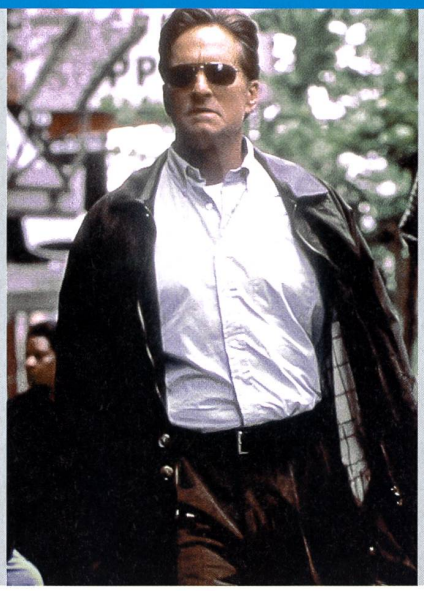
Der Titel «Le cercle» weist vorerst auf die Struktur hin. Wie in «Der Reigen» von Arthur Schnitzler und Max Ophüls lässt der Film die Personen der Reihe nach auftreten, bis sich der Reigen schliesst. Einige Frauen, die in die provisorische Freiheit entlassen werden (man merkt es nicht auf Anhieb), träumen davon, sich für einen Augenblick der Aufsicht zu entziehen, und sei es nur, um etwas zu erledigen. Kein «Big Brother» ist in der Nähe, und doch hat man den Eindruck, dass dies ein Ding der Unmöglichkeit ist. Jede von ihnen stösst in konkreten Situationen an eine Wand. Man wird nie erfahren, was sie ins Gefängnis geführt hat; es ist auch nicht wichtig. Ihr Verbrechen scheint in erster Linie darin zu bestehen, dass sie als Frauen in einer Gesellschaft leben, die von Männern für Männer geschaffen wurde.

Alles beginnt mit einer Geburt in einem Gebärsaal, die – freudig erwartet – in einer Katastrophe endet: ein Mädchen! Die Grossmutter flieht, um der Wut der Schwiegereltern zu entgehen. Die Kamera erfasst die «Fliehenden» auf der Strasse. Nargess träumt von einer Rückkehr in ihr Dorf, in ihre Familie. Doch wo soll sie das Geld für den Bus hernehmen? Die ein wenig ältere Arezou sieht nur eine Möglichkeit und opfert sich, obwohl sie selbst nicht mehr an das Dorf glaubt. Ihre Freundin Pari möchte abtreiben: Der Vater ihres Kindes wurde hingerichtet. Aber nicht einmal eine ehemalige Mitgefangene, die im Spital arbeitet, getraut sich, ihr zu helfen; zu viel hat sie zu verlieren. Pari trifft auf eine Frau, die sich vor einem Hotel ihres Kindes entledigen möchte. Gerade als sie sich entfernen will, öffnet ihr jemand die Autotür … der Fahrer entpuppt sich als Beamter der Sittenpolizei. Am Ende des Tages schliesst eine Prostituierte den Reigen.

Taucht man etwas tiefer in den Film ein, bemerkt man, dass jede Frau im Grunde genommen das Doppel ihrer Vorgängerin ist – mit ein bisschen mehr Erfahrung. Die Prostituierte ist gewissermassen die Summe von allen und die Erste, die nicht mehr fliehen will. Ihr ganzes Leben werden diese Frauen im Gefängnis sein, denn die Gitterstäbe der Tradition, der Vorurteile und der Angst sind noch zu dick. Panahi ist es gelungen, diesem schönen, theoretischen Gebilde sehr viel Leben und Lebendigkeit einzuhauchen. Mit seiner Handkamera, die den Personen auf den Fersen bleibt, verleiht Panahi seinem Film einen Touch von *cinéma-vérité*, das sein kafkaeskes Projekt beinahe verdeckt. Nie ist der theoretische Überbau zu dominant – wie bei Angelopoulos, ebenfalls ein Liebhaber von Reigen – oder die Gliederung zu vordergründig, wie bei Machmalbaf. In dieser feinfühligen Verbindung zwischen dem teilweise dokumentarischen Stil und dem eher kopflastigen Projekt liegt die grosse Stärke dieses Films. ■

Mit seiner Handkamera verleiht Panahi seinem Film einen Touch von *cinéma-vérité*





Benicio Del Toro
Michael Douglas

Traffic

Regie: Steven Soderbergh
USA/D 2000

Auf den Spuren der Droge: In seiner ambitionierten filmischen Recherche verknüpft Steven Soderbergh im Dokudrama-Stil drei Geschichten zu einem mitreissenden Bilderstrom.

Thomas Allenbach

Zuhören. Nur zuhören. Am Ende gehen Robert Wakefield (Michael Douglas) doch noch die Augen auf. Bei seinem ersten öffentlichen Auftritt einen Monat nach seiner Ernennung gerät der oberste Chef der US-Drogenpolizei ins Stocken und verstummt. Die kämpferischen Phrasen, die sein Amt von ihm verlangt, gehen ihm nicht mehr über die Lippen. Die Sucht seiner eigenen Tochter Caroline (Erika Christensen) hat dem kalten Karrieristen den Boden unter den Füssen entzogen. Schmerzhaft hat er erfahren müssen, dass der Kampf gegen die Drogen mit polizeilichen und militärischen Mitteln nicht zu gewinnen ist. Wie kann man Krieg in der eigenen Familie führen? Ihm ist klar geworden, dass er zuerst einmal schlicht und einfach zuhören muss. Und dann vielleicht verstehen kann.

Robert Wakefield wandelt sich vom überzeugten Kämpfer gegen die Drogen zum «Betroffenen», der den Mut findet, zu seiner Hilflosigkeit zu stehen. Diese Bewegung von der festen Überzeugung (die oft nur aus Vorurteilen besteht) zur offenen Diskussion ist auch das Anliegen des Films. Ohne vorschnell moralische oder ideologische Urteile zu fällen, folgt Soderbergh dem Weg der Droge vom Umschlagplatz Mexiko bis zum Konsum in den USA und zeigt am Beispiel von drei ineinander greifenden Storys, wie eng Droge und Gesellschaft miteinander verflochten sind. Die Schlüsse, die daraus zu ziehen sind, überlässt er in gut liberaler Art dem Publikum. Deutlich wird immerhin, dass der von den USA mit gigantischem Aufwand betriebene Krieg gegen die Drogen nicht zu gewinnen ist. Das ist für ein europäisches Publikum kein überraschendes oder gar radikales Fazit. In den USA, wo die *war-on-drugs*-Politik zum moralischen Kreuzzug aufgerüstet wurde und unter dem neuen Präsidenten George W. Bush kaum eine liberalere Drogenpolitik zu erwarten ist, mag die Wirkung eine andere sein.

Im Grunde ist «Traffic», der auf der 1989 realisierten TV-Serie «Traffik» des britischen Kanals Channel 4 basiert, die geschickte Dramatisierung einer intensiv recherchierten Materialsammlung. Dass man während der zweieinhalbstündigen Erkundungen an der Drogenkriegsfront trotz einiger didaktisch wirkender Szenen und kolportagehaft arrangierter Konflikte in keinem Moment das Interesse verliert, ja dass der Film im Gegenteil einen erheblichen Sog entwickelt, ist vor allem zwei Umständen zu verdanken: den schauspielerischen Leistungen des bis in die letzte Nebenrolle perfekt besetzten Ensemblefilms und seinem visuellen Stil. Die von Soderbergh (unter dem Pseudonym Peter Andrews) selbst geführte Kamera verleiht ihm vibrierende Intensität und eine reportageartige Direktheit, welche der «sprunghafte» Schnitt noch akzentuiert. Mit Farbfiltern und (in den gelbstichigen mexikanischen Episoden) Überbelichtungen sorgt er zudem dafür, dass die Schauplätze und Storys alle ihre eigene «Farbe» haben, was die Orientierung im personen- und intrigenreichen Film erleichtert. Überragend ist Benicio Del Toro als kleiner mexikanischer Drogencop, der in Tijuana zwischen die Fronten zweier Kartelle gerät und beinahe aufgerieben wird in den korrupten Beziehungen zwischen den mexikanischen Polizeibehörden und den Drogenbossen. Überzeugend wie Michael Douglas agiert dessen Gattin Catherine Zeta-Jones. Sie spielt die schwangere Ehefrau eines amerikanischen Drogenhändlers, die nach dessen Verhaftung unsanft aus ihrem schönen Luxusleben in La Jolla geweckt wird. Vor der Alternative, entweder alles zu verlieren oder aber sich selber die Hände schmutzig zu machen, entscheidet sie sich für letzteres und entwickelt beträchtliche kriminelle Energie. Es gäbe viele weitere Namen zu erwähnen, Dennis Quaid als windigen Anwalt etwa, Luis Guzman und Don Chadle als amerikanische DEA-Ermittler, Erika Christensen als cracksüchtige Caroline oder Miguel Ferrer als Dealer, der den Cops schlüssig nachweist, dass sie nicht für die Gerechtigkeit, sondern bloss für einen andern Drogenboss arbeiten.

«Traffic» ist Steven Soderberghs «Magnolia», sein «Nashville», sein «Short Cuts», sein «Intolerance». All diese Filme (und auch Michael Manns «The Insider») schwingen in diesem ambitiösen Werk mit, das sich ebenfalls zum Ziel setzt, «das Ganze» einzufangen. Was seinen Anspruch betrifft, ist «Traffic» deshalb ein monumentaler Film. Monumental wie die Problematik, an der er sich beharrlich abarbeitet und an der er, obschon es dafür genug Gründe geben würde, nicht verzweifelt. Am Schluss siegt trotz allem das Prinzip Hoffnung. Das wird dem Film an der Kinokasse sicher nicht schaden. ■

Pilar Padilla
Adrien Brody

Bread and Roses

Regie: Ken Loach
GB/F/D/Spanien/CH 2000

Ken Loach exportiert seinen engagierten sozialen Realismus nach Los Angeles. Und niemand kann guten Gewissens behaupten, das sei überflüssig.

Michael Sennhauser

Ein junger Gewerkschafter organisiert die illegal eingewanderten *janitors* (vulgo: Putzleute) in Los Angeles. Eine junge Latina setzt sich durch, opfert sich auf und wird schliesslich wieder ausgewiesen. Das ist spannend, anrührend und unübersehbar programmatisch. In bester Agitprop-Sozialdrama-Manier vereint der Film den Kampf «kleiner» Leute gegen das ausbeuterische Kapital, eine Liebesgeschichte mit Komplikationen und einige exemplarische Einzelschicksale.

Warum bloss reagieren wir mittlerweile so etepetete, wenn ein ernsthafter Filmemacher mit ernstgemeinter Geste Gerechtigkeit fordert für die Unterdrückten? In fast jedem kommerziellen Spielfilm siegt die Gerechtigkeit und der Held heiratet zu allem Überfluss noch die Heldin, und nur ganz selten fühlen wir uns bemüssigt, das zu monieren.

Ken Loach (Jahrgang 1936) gilt als der grosse alte Mann des britischen Sozialfurors, seine meist gewerkschaftlich orientierten Kleineleutefilme haben Jahrzehnte geprägt und in der britischen Sozialpolitik anerkanntermassen ihre Spuren hinterlassen. Zwar hat er stets betont, dass er nicht wirklich erwarte, mit seinen Filmen etwas zu verändern (siehe auch nebenstehendes Interview) – aber die Hoffnung mochte er nie aufgeben.

1995 staunte man, als Loach sich mit «Land and Freedom» den britischen Spanienkämpfern von 1936 zuwandte. War die sozialistische Demokratiebewegung schon so historisch geworden, dass der Meister ihren Wurzeln nachspüren musste? Und ein Jahr später holte er mit «Carla's Song» gar den nicaraguanischen Freiheitskampf der Contras in Gestalt einer jungen Frau nach Glasgow, um dort das Weltgewissen eines Busfahrers zu wecken. Während die Kritik sich bei «Land and Freedom» noch über die historische Genauigkeit der erzählten Ereignisse in die Haare geriet, waren sich im Jahr darauf eigentlich fast alle einig: Nicaragua ist zu weit weg, Loach, bleib bei deinen britischen *kitchen sinks*.

Loach hörte zu – oder so schien es wenigstens. 1997 widmete er den Dokumentarfilm «The Flickering Flame» dem Streik der Liverpooler Hafenarbeiter und im Jahr darauf bejubelte die Kritik den in Schottland spielenden «My Name Is Joe» als Rückkehr zum lieb gewonnenen Sozialrealismus Loach'scher Ausprägung.

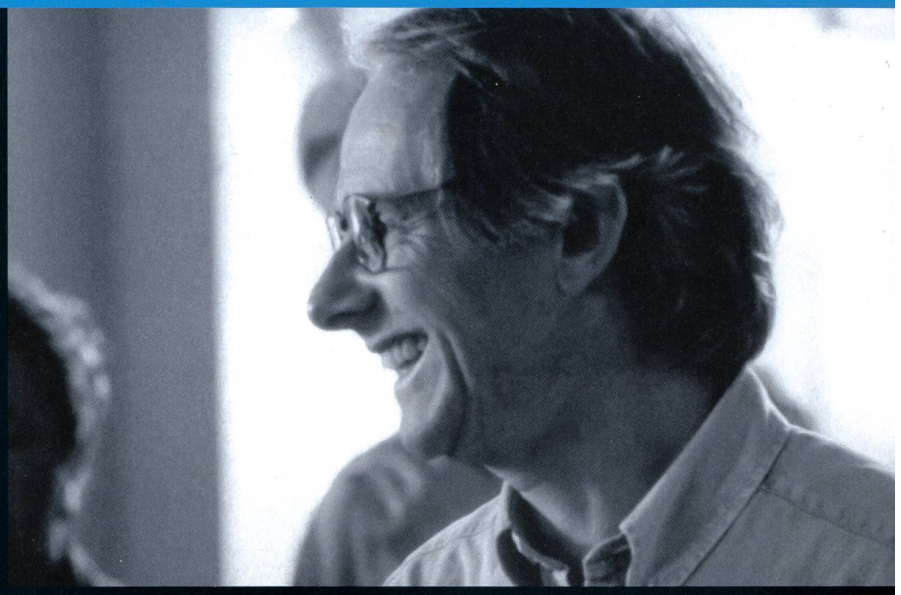
Und jetzt «Bread and Roses». Bei der Erstaufführung in Cannes vor einem Jahr gab es zögerliche Kommentare und spöttische Bemerkungen. Ob wohl England für Loach zu klein geworden sei? Oder, seit Thatchers Abgang, zu sozial? Warum bloss muss ein Brite diese Geschichte vom Kampf und Erfolg einer US-amerikanischen Einwanderergewerkschaft verfilmen? Die Antwort dürfte, zumindest aus der Sicht des Filmemachers, relativ einfach sein: Weil das eine gute Geschichte ist, mit einem realen Hintergrund. Genau die Art von Film mithin, die Loach von jeher gemacht hat. Was allerdings wegfällt, ist das britische Lokalkolorit. Und letztlich ist es genau dieser Umstand, der einem den Zugang zu «Bread and Roses» erschwert, bzw. zu leicht macht: Diese Menschen, wie sie hier gezeichnet werden, kennen wir bereits aus dem unabhängigen US-Kino, ja, selbst aus Hollywoods Mainstream, wenn sie dort auch nur als Sozialdekoration eingesetzt werden.

Absurderweise wirkt dieser Film von Ken Loach epigonal, als ob ein junger *us-indie* einen engagierten Film in der Tradition von Loach und Costa-Gavras gemacht hätte, mit einer soliden Filmschulausbildung im Rücken, mit einer kalkulierten Dramaturgie und mit einer Storyline, welche Didaktik und Emotion gleichermassen berücksichtigt. Dass die Schauspieler ausgezeichnet arbeiten, die Dialoge glaubwürdig und die einzelnen Szenen sehr realistisch aufgebaut sind, hilft dabei auch nicht viel weiter. Irgendwie ist «Bread and Roses» einfach zu solide, um wirklich zu überraschen oder gar zu packen. Der Film lässt sogar den Verdacht aufkommen, dass man in Loachs früheren Filmen das ganze Agitprop-Engagement nur darum geniessen mochte, weil die Figurenzeichnung stets originell, authentisch und vor allem lokal verhaftet wirkte.

Der Verdacht ist unbegründet, Stichproben mit «Riff Raff» von 1990 oder gar «Poor Cow» von 1967 beweisen sehr schnell, dass Loach nicht einfach politische Konzepte illustriert hat, sondern von Menschen erzählte, die er kannte. Wahrscheinlich ist das die Crux seines jüngsten Films: Loach hat das Drehbuch von Paul Laverty (der schon «Carla's Song» schrieb, aber auch «My Name Is Joe») routiniert und engagiert umgesetzt an einem Ort, den er, ebenso wie der grösste Teil seines Publikums, vor allem aus dem Kino kennt. ■

«Wer hat Angst, wer nicht?»

Regisseur Ken Loach über seinen neuen Film «Bread and Roses», über Arbeiter, Ausbeutung und Agitprop.



Michel Bodmer Das Thema Ihres Films ist universell, Ihr Ansatz sehr persönlich. Einwanderung und die Behandlung der Einwanderer durch das Gastland sind ein universelles Thema. Es läuft auf Verlogenheit hinaus: Man nimmt die Anwesenheit der Einwanderer übel, will aber ihre billige Arbeitskraft. Besonders krass ist das gerade in Los Angeles: Da wollte man per Gesetz verbieten, dass Kinder illegaler Einwanderer zur Schule gehen oder Fürsorgeleistungen bekommen. Dabei beruht die ganze Gesellschaft darauf, dass man sie ausbeuten kann. Wer putzt und kocht, hütet die Babys, hält die Büros sauber? Zudem ist L.A. der Ort, wo der weisse amerikanische Traum erschaffen wird. Daneben gibt es eine Parallelwelt, die kaum anerkannt wird. Oder dann treten Latinos als Dienstmädchen, Huren, Dealer oder Penner auf. Man hat nie den Eindruck, dass sich in der lateinamerikanischen Gemeinschaft ebensoviele Dramen abspielen wie in der weissen. Darum wollten wir diesen Film machen.

Erzählen Sie von den Vorbereitungen zum Film und Ihrer Verbindung zu den Gewerkschaften. Drehbuchautor Paul Laverty lebte Anfang der Neunzigerjahre ein Jahr in den USA. Er war in Nicaragua gewesen und sprach Spanisch, so dass er viel unter Lateinamerikanern weilte. Dann entdeckte er die Kampagne der *janitors*, die sehr stark war. Ihm fiel auf, dass es nicht die übliche Gewerkschaftskampagne war, wo fette Fünfzigjährige in glänzenden Anzügen Phrasen dreschen und die Leute zu Tode langweilen. Die *janitors* zeigten Phantasie und unorthodoxes Denken und überlegten, welche Art von Kampagne Erfolge verspricht. Sie drangen in Restaurants ein, machten Zoff vor Privathäusern, behinderten den Verkehr – Dinge, die Erfolg brachten ohne eine direkte Konfrontation zu riskieren, denn sie waren sehr schwach und die multinationalen Konzerne sehr stark.

Im Gespräch über «My Name Is Joe» sagten Sie, Sie erwarteten nicht, mit Ihren Filmen etwas zu verändern. «Bread and Roses» wirkt aber noch mehr wie Agitprop. Doch wie soll er die Latino-Gemeinschaft erreichen, wenn das Ihr Zielpublikum ist? Man hofft immer auf ein breites Publikum, eigentlich auf jedermann, der unvoreingenommen ist. Wir werden sehen. Wir können die Geschichte nur so erzählen, wie sie mir und Paul erscheint, aus unserem Blickwinkel. Ich kann nicht einen Latino-Film machen oder einen aus der Sicht weisser amerikanischer Industrieller. Ich kann ihn nur so machen, wie er uns erscheint, und hoffen, dass es die Leute irgendwie berührt.

Ich dachte mehr an das Verleihproblem – wieder die Wirtschaft … Man muss einen Verleiher finden, der sich bemüht, das Latino-Publikum zu erreichen, aber auch das Mainstream-Publikum. Ich habe ehrlich gesagt keine Ahnung.

Was braucht eine Geschichte, um Sie zu interessieren? Es geht um das Verhältnis von öffentlichen und privaten Konflikten. Damit eine Geschichte zum dramatischen Konflikt wird, nimmt man eine Person und schaut, was in deren Leben vorgeht. Wie ist das Verhältnis zwischen dem äusseren Kontext und – in diesem Fall – dem Groll und Zorn innerhalb der Familie, zwischen diesen beiden Schwestern, deren ältere missbraucht und geschändet worden ist, sodass sie eine furchtbare Wut auf die Welt hat? Die Jüngere ist unschuldiger; sie kommt mit grossen Augen über die Grenze und ist zu allem bereit. Und die Ältere kann diese Unschuld nicht ertragen. Der Konflikt explodiert, als sie erzählt, was wirklich geschehen ist. Es geht um den Zusammenhang zwischen dem weiteren Kontext und dem Konflikt innerhalb einer Familie oder einer Beziehung, darum, wie der Konflikt gelöst wird, was danach kommt. Die Verbindung zwischen Persönlichem und Öffentlichem.

Bei «My Name Is Joe» sagten Sie, Sie wollten primär Filme über Menschen machen, nicht über Politik. Hier scheint mir das Gewicht mehr auf der Politik zu liegen. Das mag stimmen. Man versucht das immer abzuwägen, die Balance zu wahren. Für uns lag ein Teil des Dramas in Sams Bemühen, die Putzleute zu organisieren. Man sieht das Zögern, die Angst, das Einen-Schritt-vorwärts-und-zwei-zurück. Dafür brauchen wir uns nicht zu entschuldigen; das ist das Drama: Stehen sie zusammen oder nicht? Wer hat Angst, wer nicht? Kommen Sie an Perez vorbei oder nicht? Ohne weitere Vergleiche ziehen zu wollen, aber wenn Sie an Shakespeare denken, geht es in den Königsdramen nicht nur um die Figuren, sondern das Drama dreht sich auch um den Adel und den Einmarsch in Frankreich; das Drama wohnt da der Politik inne. Wie gesagt, andere Vergleiche mit dem Barden wage ich nicht (lacht), aber auch diesem Kampf kann Drama innewohnen.

◀ Cornelia Gröschel
Nadine Fano

▶ Silvia Jost
Kisha
Fabien Rohrer

▶▶ Roy Cheung

Heidi

Regie: Markus Imboden
Schweiz/Frankreich 2001

Im Ausland sehr beliebt, rümpft man bei uns über Heidi – genauer: über die touristische Vermarktung der Figur – gern die Nase. Dieser neue Spielfilm dürfte das negative Image aufbessern. Denn was man hier zu sehen kriegt, gefällt.

Judith Waldner

Rümpft hier zu Land einer die Nase über Heidi, meint er gemeinhin nicht das von Johanna Spyri erfundene Mädchen. Er denkt vielmehr an dessen Verwandlung in ein tourismusförderndes Produkt, zum Sinnbild einer heilen Bergwelt-Schweiz (wobei es mit diesem Image unseres Landes ja nicht mehr weit her ist). Anlässlich des 100. Todestages von Johanna Spyri planen touristische und kulturelle Organisationen zahlreiche Aktionen rund um Heidi, nachzulesen auf der Internetseite www.myheidi.ch. Ob die Figur, die Touristen aus aller Welt begeistert, dadurch im Inland eine Imageaufbesserung erfährt, ist natürlich fraglich. Positives dazu beitragen könnte allerdings der neue «Heidi»-Film.

Dass er gerade jetzt fertig wurde, ist gutes Timing. Zur Debatte steht hier jedoch nicht die Vermarktung des Werks, sondern dessen Qualität. Jasmine Hoch und Martin Hennig haben aus der Buchvorlage von 1880 einen zeitgemässen Filmstoff destilliert, ohne Buchstabentreue anzustreben. Beibehalten wurden die Eckpfeiler von Spyris Geschichte – auf deren Nacherzählung angesichts des Bekanntheitsgrades hier verzichtet werden kann –, deren Fundament gewissermassen. Die Figuren jedoch sind Leute von heute. Heidi beispielsweise ist im Gegensatz zu Spyris Version hier um einiges selbstbewusster. Auch das Umfeld wurde modernisiert, wobei der Einbezug von E-Mail, Mountainbike und anderem, was zu unserer Zeit gehört, durchwegs gelungen ist.

Cornelia Gröschel (sie überzeugt als moderne Heidi) und Nadine Fano (Clara) kommen aus Deutschland, Marianne Denicourt (Tante Dete) stammt aus Frankreich, Paolo Villaggio (Alpöhi) aus Italien, Aaron Arens (Peter) aus der Schweiz. Diese Besetzung brachte die Notwendigkeit einer Synchronisation mit sich. Die hochdeutsche Version, die auch in der Deutschschweiz in den Kinos läuft, krankt an einem: Paolo Vilaggio als Alpöhi wurde mit einer Stimme versehen, die von Duktus und Timbre her nicht recht passt und die Figur streckenweise unglaubwürdig erscheinen lässt.

«Heidi» erzählt eine in der Realität wurzelnde, fiktive Geschichte. So arbeitet der unter der Regie von Markus Imboden entstandene Film da und dort mit Stereotypen. Diese sind aber so weit zurückgenommen, dass Schauplätze und Handlungselemente nicht wie Klischees daherkommen, sondern glaubwürdig wirken. «Heidi» ist kein Heimatfilm im herkömmlichen Sinne geworden, will heissen: Er setzt nicht auf Verklärung, schon gar nicht auf national angebundene. Aber «Heidi» ist ein Film, in dem es um Heimat geht. Das Mädchen sehnt sich in Deutschland nicht nach kristallklarer Bergluft und Morgenröte, sondern nach dem vertrauten Umfeld, dem Zuhause, das sich durch geliebte Personen definiert. So erscheint in Imbodens schönem und emotional starkem Leinwandwerk zu guter Letzt – und folgerichtig – auch eine Zürcher Konzerthalle als ein Stück Heimat. ■

Das Fähnlein der sieben Aufrechten

Regie: Simon Aeby
Schweiz 2001

Transformationsgrammatik? Gottfried Kellers Novelle als Laientheater, filmisch umgesetzt in einen Alpenwestern.

Michael Sennhauser

Die Theaterfassung hatte Hansjörg Schneider frei nach Keller in Mundart gebracht. Mitten im «Gebäude-Fruchtsalat» des Freilichtmuseums Ballenberg haben Produzent Lukas Erni und Regisseur Simon Aeby ebenso frei die einstige Theaterinszenierung als «Alpenwestern» verfilmt. Die junge Popsängerin Kisha als frische Heldin und Snowboarder Fabien Rohrer als volkstümlicher Held – das macht deutlich: Hier wurde ein Konzept umgesetzt. Oder vielleicht auch gleich mehrere Konzepte. Denn auch die Musik hält sich weder an historisierende Vorgaben noch an dramaturgische Bedürfnisse, Kostüme und Requisiten haben keinerlei historischen Ansprüchen zu genügen und die Darsteller dürfen im Prinzip reden, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist.

Das Resultat ist verblüffenderweise – auf eine erfreuliche Art – sehr schweizerisch geworden: So zusammengewürfelt, verblümt und bastardisiert spielt sich unser Leben im Alltag ab. Wohlverstanden: Nicht

so, wie es der Film zu erzählen vorgibt, sondern so, wie er es tatsächlich erzählt. Als stilistische Kakophonie der unterschiedlichsten Stimmungs- und Farbtöne, als Mischung aus Ansprüchen und Befindlichkeiten. Wenn man den predigenden Pfarrer im zwar gekonnt kadrierten, aber mangelhaft ausgeleuchteten Breitleinwandformat trunken von der Kanzel wettern hört, oder wenn beim abschliessenden Fest die ganze Schauspielerschar fröhlich gegen den Takt der nachträglich unterlegten Popmusik antanzt, dann könnte man dies durchaus als Mangelerscheinung einer relativ billig gemachten filmischen Umsetzung empfinden. Aber die Tonlage ist anders: Lieber so als gar nicht, lieber jetzt als später, so kommt das im Saal an, und verblüfft einen damit auf ähnlich effiziente Weise, wie das Gespräch zwischen zwei Secondos unterschiedlicher Muttersprachen: Ein Schweizermix ist das, ein Ausschnitt jener Montag-bis-Freitag-Realität, die sich am Wochenende so unbekümmert umzustülpen vermag.

Diese Version des «Fähnleins» ist eine Spassproduktion, in allen Belangen professionell angepackt, aber nie verbissen perfektioniert. Die sichtbaren Kompromisse wirken nicht wie die im Schweizer Film so oft grummelnd hingenommenen Zwangsverzichte. Der Pragmatismus dieser Produktion ist schon fast ein Lebensgefühl. Wenn Franz Schnyders klassische Gotthelf-Filme heute nicht zuletzt als Ausdruck ihrer Entstehungszeit zu geniessen sind, dann darf man dies von diesem Film ohne weiteres auch erwarten: Er wird schon in zehn Jahren mehr über das Jahr 2001 aussagen als manche kurzlebige Dokproduktion. ■

→ Zur Produktionsgeschichte des Films: siehe Seite 10.

The Mission

Cheung fo

Regie: Johnnie To
Hongkong/China 1999

Ein Gangsterfilm als Stilleben: In seiner kühn stilisierten Studie über eine Gruppe von Bodyguards erweist sich Johnnie To als Meister der Reduktion.

Thomas Allenbach

Bodyguards bei der Arbeit. Fünf Körper, zwei Verhaltensweisen: schnelle Bewegungen und gespanntes Innehalten, geducktes Huschen und regungsloses Verharren in geschützter Position, Analyse der Situation und Aktion im Raum, dies alles in rhythmischem Wechsel. Die punktgenaue Choreografie der ritualisierten Abläufe schweisst die Männer zum Team zusammen. Ruhig, mit wenigen, klaren Bewegungen folgt die Kamera dem Geschehen. Immer wieder, wenn Johnnie To das Tempo bis zum Stillstand herunterfährt und die Bilder zu Stilleben einfriert, hält der Film sozusagen die Luft an. Der Kontrast zu den hyperschnellen Kampfszenen eines John Woo könnte grösser nicht sein. Die Bodyguards in «The Mission» werden nicht zu menschlichen Projektilen, sondern sind Figuren auf einem Schachbrett. In ihrem Verhalten folgen die ganz unterschiedlichen Typen – der einsame Wolf, der junge Spund, der abgeklärte Experte – den Regeln ihres Metiers. Es sind Regeln, die ihnen Halt geben in einer korrupten Welt und sie schützen vor den tödlichen Attacken, die jederzeit aus den tiefen des Raums über sie hereinbrechen können.

Die radikale Verlangsamung ist das auffälligste Merkmal dieses meisterhaft inszenierten Films. Durch die konsequente Reduktion schafft Johnnie To Raum für existenzielle Reflexionen. Es ist deshalb nur logisch, dass «The Mission» nicht einfach endet, als die Fünf ihren Auftrag für den Gangsterboss Mr. Lung erledigt und dessen Gegenspieler aus dem Triadenmilieu beseitigt haben. Auf den Dutzendjob, den die Profis routiniert erledigen, folgt die exemplarische Prüfung: Als sich herausstellt, dass einer von ihnen ein Verhältnis mit der jungen Frau des Auftraggebers hatte, wird die unter den Männern gewachsene Freundschaft einer entscheidenden Bewährungsprobe unterworfen.

«The Mission» erinnert an Filme von Jean-Pierre Melville und Takeshi Kitano. Die Szene, in welcher die Bodyguards die sinnlose Warterei, aus der ihr oft öder Job eben auch besteht, damit verkürzen, mit einem Papierknäuel Fussball zu spielen, ist eine Hommage an Kitanos «Sonatine». Epigonal aber ist dieser Film, dessen «billiges» musikalisches Leitmotiv auch aus John Carpenters Synthesizer stammen könnte, nicht. Vielmehr erweist sich Johnnie To, der seit zwanzig Jahren als Autor, Regisseur und Produzent im Geschäft ist, als Stilist, der souverän mit Genreregeln spielt. Diesen Eindruck untermauert der hyperaktive Workaholic mit «Running Out of Time» (vgl. Kurzkritik S. 6) und «Where a Good Man Goes», zwei weitere Werke, die er 1999 realisiert hat und die ebenfalls in der Schweiz ins Kino kommen (Letzterer allerdings erst im Herbst). Die drei stilistisch unterschiedlichen Filme, in denen allen aber kommerzielles Kalkül und künstlerische Freiheit eine ganz eigenwillige Verbindung eingehen, belegen eindrücklich, dass der 45-Jährige zu den wichtigsten Filmautoren Hongkongs zu zählen ist. ■

Save the Last Dance

Regie: Thomas Carter
USA 2001

Für Sara und Derek ist ihre Schulliebe nicht das Ende der Geschichte. Sie erwarten mehr vom Leben, als nur zusammen zuziehen und auf Familie machen.

Claudia Herzog

Dumpfe Töne, grelles Licht! Wie es weiter geht, das weiss man nicht: Sara (Julia Stiles) und Derek (Sean Patrick Thomas) bewegen die Nike-Turnschuhe und wackeln mit den Pobacken, während ihre viel zu weiten Hosen taktverzögert mitschwingen. Lichtreflexe zucken über die dunklen Wände und die gelösten Blicke der Tänzer. Der Tanzfilm «Save the Last Dance» endet wie ein Tanzfilm enden muss: Die Leute tanzen. Sie sind glücklich über die bestandene Aufnahmeprüfung an einer renommierten Tanzschule oder verliebt oder beides. So muss es sein und so ist es auch bei «Save the Last Dance». Nur der Musik- beziehungsweise Tanzstil ändert sich von Film zu Film. Und deshalb wird in Regisseur Thomas Carters drittem Spielfilm zu heissen R&B-Rhythmen im Hip-Hop-Style geschwoft.

Carter hat bisher vor allem TV-Serien realisiert, unter anderem auch Folgen für «Miami Vice». Sein Film ist solid inszeniertes Handwerk, die jungen Darsteller überzeugen in ihrem Spiel und mit ihren Sprüchen, die sie sich frisch fröhlich um die Ohren schlagen. Allerdings hätte der Regisseur die Finger vom strapazierten Plot lassen sollen: Das Mädchen Sara tanzt für die Aufnahme an einer Tanzakademie vor. Sie scheitert an der freien Interpretation in der zeitgenössischen Sparte, während ihre Mutter auf der Autobahn ihr Leben verliert. Der Traum von der Karriere zerplatzt wie eine Seifenblase, die Lust am Leben ist ihr durch Trauer und Schuldgefühle gründlich vermiest, das Selbstvertrauen zerstört. Aber mit dem richtigen Freund Derek an der Seite, der ihr die Grundschritte des Hip-Hops beibringt, gelingt es Sara, die Prüfung doch noch zu bestehen. Und dabei fürs Leben zu lernen.

Das hat man nun schon zu oft und besser gesehen. Zwar machen die Hip-Hop Einlagen – in denen cooles *posing* geübt wird – Spass, den Tanz ums Ballett kann man sich allerdings getrost schenken. Der Regisseur hätte leichten Herzens dieses Standardmaterial aus Storyboard und Skript wegwerfen können, ohne seiner sonst gelungen Teenager-Romanze zu schaden. Denn abgesehen von diesen Klischees überzeugt «Save the Last Dance» mit komplexen und glaubwürdigen Charakteren. Der von MTV koproduzierte Film traut den schwarzen Kids im Ghetto von Chicago zu, dass sie mehr im Kopf haben, als sich nur gegenseitig abknallen zu können. Sara, durch den plötzlichen Tod ihrer Mutter aus der bequemen Vorstadtidylle herausgerissen, zieht zu ihrem Vater Roy in eine weniger luxuriöse Gegend. In der neuen Schule ist sie plötzlich die einzige Weisse, muss sich aber mit anderen Problemen herumschlagen als mit dem erwarteten Rassismus. Die neuen Freunde Derek, Chenille und Sara haben schlicht andere Prioritäten. Und erwarten mehr von Leben, als mit der erstbesten Schulliebe zusammenzuziehen und auf Familie zu machen. Die wollen aufs College. Die haben Pläne. Die sind cool wie Hip-Hop. ■

The Emperor's New Groove

Regie: Mark Dindal
USA 2000

Erfreulich frech und anarchisch-temporeich gibt sich der jüngste Animationsfilm aus dem Hause Disney.

Michael Sennhauser

Disney setzt seine Weltreise fort. Die Hauptfigur dieser überraschend ironischen Farce heisst nicht nur Kuzco, sie ist auch tatsächlich ein Inka-Herrscher, der inmitten einer disneysierten peruanischen Andenlandschaft seiner Selbstverwöhnung frönt. Wichtig ist dem Superegoisten eigentlich nur sein Groove, den er sich von nichts und niemandem stören lässt. Weder von seiner fies-kriecherischen Beraterin Yzma, noch vom Lama-Bauern Pacha, der partout nicht einsehen will, warum der Herrscher gerade sein Dorf für eine Sommerresidenz dem Erdboden gleichmachen soll.

Mit diesem Film scheint das Haus Disney verschiedene Trends der letzten Jahre zu einem neuen Konzept vereinigt zu haben. Die Fabel und das Figurenarsenal sind simpel genug, um Kindern zu gefallen, während für das erwachsene Publikum das aberwitzige Tempo, der bisweilen ziemlich sarkastische Wortwitz und vor allem die raffinierte Erzählstruktur mit ihren Kommentarebenen beste Unterhaltung bieten.

Dass Kuzco, ein nicht ganz unsympathischer Egomane und Totalhedonist, seine eigene Geschichte aus einer absurd wei-

◀◀ Sean Patrick Thomas
Julia Stiles

David Morse
Russell Crowe

nerlichen Opferperspektive kommentiert, sorgt für permanente Distanz zum Geschehen. Das fängt damit an, dass der von seiner wundervoll verschlagenenen Beraterin in ein Lama verwandelte Kuzco in einer Rückblende mitten im regennassen Dschungel sitzt und diese Situation in einem Off-Kommentar gleich selber kommentiert, sarkastisch, ironisch und um ein Verständnis werbend, das ganz klar ausbleiben muss, weil das Publikum dem Egoisten sehr schnell jedes Missgeschick von Herzen gönnen mag.

Viele der erzählerischen Meta-Elemente dieses Films wurden schon eingesetzt in den klassischen Cartoons, etwa von Tex Avery. Da unterbricht zum Beispiel Kuzco die Rückblende, hält den Film an, weil er der Meinung ist, der Bauer Pacha stehe allzu sehr im Vordergrund – und streicht die Figur auf der Leinwand kurzerhand mit einem dicken Rotstift durch.

Für den Film werben unter anderem Plakate mit der hinreissenden Songzeilenverballhornung «Llama Llama Ding Dong». Das trifft den Kern der Sache ziemlich präzise: «The Emperor's New Groove» ist eine musikalische Achterbahnfahrt, die den traditionellen *looney tunes* zuweilen erfreulich nahe kommt. Weitaus die grösste Überraschung ist allerdings, dass die gewieften Marktstrategen bei Disney einen Weg gefunden haben, den Fünfer und das Weggli in diesen Film zu packen: Für Kinder und gutwillige Erwachsene erzählt der Film in bester Disney-Manier die Moralgeschichte von der Besserung eines Egoisten durch die Uneigennützigkeit eines seiner Untergebenen. Für Erwachsene, Filmkritiker und andere Zyniker hält die turbulente Umsetzung aber genügend amoralische Tiefschläge bereit, um durchs Band weg glänzend zu unterhalten. ■

Proof of Life

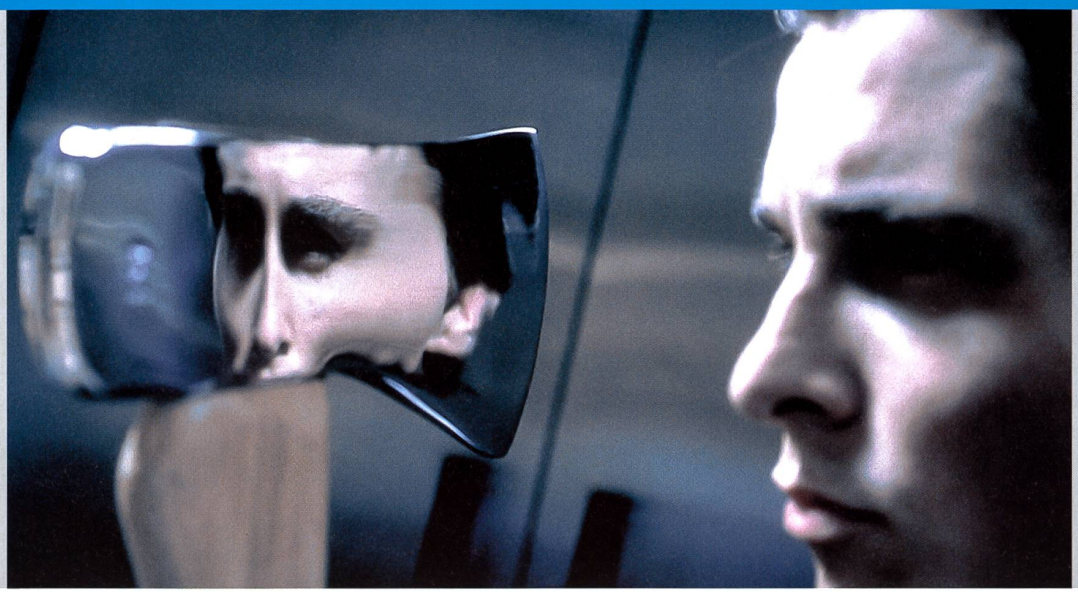
Regie: Taylor Hackford
USA 2000

«Kidnapping ist zwar nicht fein, bessert aber die Portokasse auf», denken sich ein paar Guerillakämpfer. Allerdings haben sie die Rechnung ohne den *good guy* aus Amerika gemacht.

Claudia Herzog

Spätestens seit «Speed» wissen wir es. Als Keanu Reeves zwischen Sandra Bullock und dem Schotter lag und sie endlich küsste: Sexuelle Spannungen zwischen zwei Menschen in einer Krisensituation sind sehr wohl möglich. Und sie werden durch brenzlige Situationen, in denen es um Tod und Leben geht, noch zusätzlich angeheizt. Weil man sich sehr braucht, findet man sich ganz sympathisch. Psychologisch beleuchtet, scheint es sich dabei um eine harmlose Variante des «Stockholmer-Syndroms» zu handeln, denn unter Stress und in der Liebe ist jeder gleichzeitig Täter und Opfer. Leichte Anzeichen dieser «Krankheit» zeigt Alice Bowman (Meg Ryan) in «Proof of Life». Sie, die Frau des entführten Ingenieurs Peter (David Morse), gibt Terry Thorne (Russell Crowe), dem Entführungsexperten, zu verstehen, dass sie seine Hilfe wirklich nötig hat. Mit Kulleraugen und süsstrauriger Schnute. Das gibt Terry mehr als nur zu denken, denn er fühlt, wie er es schon lange nicht mehr getan hat. Und hilft deshalb Alice einfach so, gratis und franko. Was während den Dreharbeiten zwischen den beiden Schauspielern lichterloh entbrannte – es sei hier auf einschlägige Klatschblätter verwiesen –, beschränkt sich im Film allerdings auf ein leises Knistern. Schliesslich darf nicht etwas sein, was nicht sein darf. Denn sich präzis in dem Moment der hemmungslosen Leidenschaft hinzugeben, wo sich Film-Ehemann Peter gerade von drogenvernebelten Guerillakämpfern umzingelt sieht, wäre mehr als schlechtes Timing. Es wäre geradezu unmoralisch. Geradezu unamerikanisch.

In «Proof of Life», der im fiktiven lateinamerikanischen Land Tecala spielt, wird die Grenze zwischen Gut und Böse trotz Dschungeldickicht messerscharf gezogen und ist unüberwindbar. Die Bösen, das sind die Guerillakämpfer, die ihren Freiheitskampf dem Drogenhandel geopfert haben und nun mit Entführung und Erpressung ihre Portokasse aufstocken. Die Guten, das sind Terry und seine Kumpels, die im selben einschlägigen Geschäft auch nicht schlecht verdienen. Die Struktur mit dem *good guy*, der kommt, sieht und mit Waffeneinsatz rettet, baut der erfahrene Regisseur Taylor Hackford so konsequent manipulativ auf, dass sich auch beim Zuschauer eine Art «Stockholmer Syndrom» breit machen sollte. Dass Hackford das gut kann, hat er schon 1982 mit seinem «An Officer and a Gentleman» bewiesen. Nach dessen 125 Minuten bekamen pazifistisch eingestellte Männer urplötzlich Lust, sich ihrer langen Haare zu entledigen und der Armee beizutreten. Sozusagen ein guter Mensch zu werden. Was in den Achtzigerjahren fast kritiklos geschluckt wurde, irritiert heute mehr. Weil diese uniformen Klischees inzwischen so sehr verschlissen sind, dass sie kaum mehr wirken. Trotzdem, mit der fraglos stilsicheren Umsetzung und der souveränen Schauspielerleistung von Crowe und Co. bleiben die *good guys* bis zum Schluss nette Familienväter, auch wenn sie Kehlen durchschneiden und Leute über den Haufen schiessen. ■



Christian Bale

American Psycho

Regie: Mary Harron
Kanada/USA 2000

Ein Roman wird stilvoll entsorgt: Aus Bret Easton Ellis bohrend-brutalem Text hat Mary Harron eine distanzierende Yuppie-Satire gemacht.

Thomas Allenbach

Der Sog des Romans ist unheimlich. Mehr noch als die grausigen Morde, die der New Yorker Broker Patrick Bateman nachts – mal mit nonchalanter Coolness, dann wieder in blutiger Raserei – begeht, ist es Bret Easton Ellis' unverwandt kalter Blick und seine brutal monotone Sprache, die einen ebenso erschrecken wie in Bann schlagen. Skandalös ist die Nähe zum immer rasanter in den Wahn abstürzenden Täter-Ich, zu der Ellis zwingt. Wer sich auf «American Psycho», den Roman, einlässt, wird komplizenhafter Teil dieses *stream of unconsciousness*. Der konsequent aus der Ich-Perspektive erzählte Text erlaubt keine Distanzierung.

Ganz anders der Film von Mary Harron. Er beginnt gediegen und distanziert und bleibt es bis zum Schluss. Mit geradezu kultivierter Zurückhaltung lässt Harron in den grauenvollen Gewaltszenen viel mehr weg, als sie zeigt – und man ist froh darum, denn so klinisch-präzis wie im Buch möchte man die Morde im Kino nicht dargestellt sehen. Trotzdem ergibt sich daraus für den Film ein folgenreiches Problem. Denn kultiviert ist gerade das, was das Buch nicht ist. Wo der Film distinguiert andeutet, lässt der Roman keine Fragen offen; wo die perfekt gestylten Bilder auf das Grauen hinter der Yuppie-Fassade verweisen, besteht der Roman aus nichts anderem als aus Oberfläche.

Wie die Hauptfigur. Patrick Bateman ist eine leere Hülle, ein Mann ohne Eigenschaften, eine Wortmaschine. Herrlich sind seine automatenhaft vorgetragenen Monologe über *eighties*-Hits von Leuten wie Phil Collins, Whitney Houston oder Huey Lewis & The News. Gerade in der wortreichen Emphase zeigt sich seine Empfindungslosigkeit. Sein Drama ist, dass er – im Gegensatz zu seinen sorglosen Wallstreet-Freunden – um sein Nichtleben weiss: «Es gibt mich nicht wirklich. Ich bin gar nicht da», sagt er im Buch und im Film. Er ist Teil einer Armada von Typen, deren exzessives Ringen um Individualität sie einander bloss ähnlicher macht. Zu den besten Szenen im Film gehört jene, in der sich die Broker-Klone gegenseitig mit dem Raffinement ihrer Visitenkarten zu übertreffen versuchen. Individualität ist hier eine Frage von Papierwahl und Typografie. Im Grunde ist Bateman ein Dandy ohne Bewusstsein. Wo der klassische Dandy den existenziellen *dégout* und *ennui* aber spielerisch überhöht und sich selbst zum Kunstwerk macht, führt die seelenlos und exzessiv betriebene Kultivierung der Oberfläche Bateman nur in den Irrsinn. Hilflos greift er zur Designer-Axt und weidet seine Opfer aus. Doch er kann sich noch so brutal ins Fleisch seiner Opfer verbeissen, er kann morden und wüten und seinem Anwalt all seine Taten gestehen – alles bleibt gespenstisch folgenlos. Je rasender er sich gebärdet, um so irrealer wird er.

Der Engländer Christian Bale spielt diese entpersönlichte Solarium-Existenz mit beängstigender Präzision. Sehr schön ist die Szene, in der er sich seiner streng ritualisierten Morgentoilette hingibt und mit einem unglaublichen Arsenal an Lotions, Crèmes, Gels, Moisturizers seinen Körper geschmeidig macht für den alltäglichen Kampf um den richtigen Tisch im richtigen In-Lokal. In Bales Interpretation erhält Patrick Bateman, dessen Namen nicht von ungefähr an Hitchcocks Norman Bates («Psycho», 1960) erinnert, die Züge des jungen Tom Cruise.

Mit süffisanter Selbstgefälligkeit demontiert Regisseurin Mary Harron, die zusammen mit Guinevere Turner auch das Drehbuch geschrieben hat, dieses Bild von einem Mann. So zum Beispiel in jener Beischlafszene, in welcher sie Batemans narzisstische Berauschung ins Groteske steigert. Wie in dieser legt sie auch in vielen anderen Szenen das Hauptgewicht auf die karikierende Darstellung. Das aber führt zu einer weiteren Verharmlosung der Vorlage. Denn Bateman, im Roman ein Monster, ist im Film nur lächerlich und tut niemandem weh. Dies umso mehr, als er aus einer fernen Zeit zu stammen scheint. Denn Harron, die schon mit «I Shot Andy Warhol», ihrem 1996 realisierten Film über die Andy-Warhol-Attentäterin Valerie Solanas, ein *period picture* gedreht hatte, konserviert die Handlung auch hier in einer akkurat gezeichneten Epoche. «American Psycho» ist ein Film über die Achtzigerjahre, Patrick Bateman der zur Kenntlichkeit entstellte Typus dieser abgeschlossenen Epoche. Dabei wäre er durchaus ein Held unserer Tage. Die Wallstreet-Losung «Gier ist gut» passt nur zu gut in die Zeiten des Turbokapitalismus. Zudem zeigt die zombiehafte Auferstehung der alten Bush-Garde in den USA, dass jene Ära alles andere denn zu Ende ist. ■

FILM DIENST

ALLE 14 TAGE ALLES ÜBERS KINO

Filme, die im Kino anlaufen, in der ausführlichen Kritik. Dazu gibt es Porträts, Hintergrundberichte, Interviews, die ständige Rubrik „Aus Hollywood“, Analysen und Kommentare, Filmmusik-, DVD- und Buchrezensionen. Und jedes Mal die Beilage „Film im Fernsehen“ mit allen Spielfilmterminen auf deutschsprachigen Fernsehkanälen.

Kostenlos gibt es ein Probeheft.
6 Ausgaben als Probeabo kosten 40 DM (inkl. Porto).
Ein Jahresabo (26 Hefte) kostet 169 DM plus 50 DM Porto;
Ermäßigt (Studenten, Rentner u.ä. gegen Nachweis)
130 DM plus 50 DM Porto.

KIM Katholisches Institut für Medieninformation GmbH
Am Hof 28 * D – 50667 Köln
Tel: 0049-221-92 54 63-30 * Fax: 0049-221-92 54 63-37
E-Mail: info@kim-info.de

Erleben Sie Kino – Abonnieren Sie FILM

Was läuft im Kino? Was sind die schönsten Momente und was kann man ruhig einmal verpassen? FILM bietet klare Meinungen, informiert und beleuchtet. FILM bringt Reportagen, Porträts und Interviews und gibt mit verlässlichen Kurzkritiken eine Übersicht über alle Kinostarts. TV-Tipps, Kurzkritiken und Services über Videos, DVDs und Soundtracks schaffen Überblick. Monat für Monat. Mit FILM sind sie umfassend informiert.

Abo-Hotline: 0848 800 802

☐ Ich abonniere FILM für 1 Jahr (11 Ausgaben) zum Preis von Fr. 78.– und stelle damit sicher, dass ich keine Nummer verpasse. Ich spare ausserdem 15 Prozent gegenüber dem Einzelverkauf.

☐ Ich möchte FILM kennenlernen und bestelle die nächsten 3 Ausgaben zum Preis von nur Fr. 10.– statt 24.–. Die zehn Franken lege ich direkt dem Coupon bei.

Name, Vorname

Strasse, Nr.

PLZ, Ort

Telefon

Unterschrift

Coupon einsenden an: Redaktion FILM, Bederstrasse 76, Postfach 147, 8027 Zürich