

Film im Kino

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **42 (1990)**

Heft 14

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Sibaji

Die Leihmutter

Regie: Kwon-Taek Im ■ Südkorea 1986

JUDITH WALDNER

Dicht bewachsene und weich anzusehende, runde Hügel, von Tälern sanft getrennt; darin versteckt ein Dorf. Zwei Männer kommen an, nach langen Überlegungen sind sie hierher gereist. Abzuwägen gab es vieles, alles mögliche wurde vor ihrer Reise ausprobiert: Zeremonien wurden abgehalten, gebetet hat man, medizinische Hilfsmittel angewendet, auf die magische Kraft der Natur gebaut. Trotzdem blieb ein Ehepaar aus einer adeligen und wohlhabenden Familie kinderlos. Nicht einmal ein Mädchen hat die Frau geboren, was allerdings sowieso gleichviel wie nichts gewesen wäre. Das Geschlecht will aber fortgesetzt, die Tradition gewahrt sein: Ein Sohn muss geboren werden.

Das Dorf in den grünen Hügeln, wohin ein Onkel des kinderlos gebliebenen Paares mit einem Berater gereist ist, ist von Frauen bewohnt. Sie verdingen sich als professionelle Leihmütter, vermieten ihren Körper. Zwei Morgen Ackerland kostet die Geburt eines Mädchens, die eines Knaben deren vier. Verschiedene Gründe haben die Frauen des Dorfes bewogen, Leihmütter zu werden: Einer Frau sind Mann und Sohn gestorben, eine andere Mutter übte schon den gleichen «Beruf» aus. Vor allem schlechte Lebensbe-

dingungen und Armut liessen sie zu Leihmüttern werden, die gleichen Gründe, die heute Frauen auch in anderen Breitengraden dazu bewegen, für andere Leute Kinder auszutragen. Weibliche Armut ist bekanntlich nicht nur in fernen Ländern ein Problem: Nach einer neuen, vor kurzem veröffentlichten UNO-Studie verdienen Frauen insgesamt zehn Prozent des Welteinkommens (und leisten fünfundsechzig Prozent aller Arbeitsstun-

den). In der Schweiz ist rund jede fünfte Frau verschuldet.

Kwon-Taek Im zeichnet die Situation der Leihmütter in «Sibaji» prägnant und ohne sich in Details zu ergehen, ein Ding ergibt wie von selber das andere. Ein durch's Dorf rennendes Kalb steht einerseits für die Armut der dort lebenden Frauen: Es ist fremdes Eigentum, auf das gegen dringend benötigtes Entgelt aufgepasst wird. Andererseits ist ebendieses Tier Mittel, die Hauptperson in den Film einzuführen und zu charakterisieren: Oknyo, eine geschmeidige junge Frau, rennt dem Kalb hinterher, versucht es einzufangen. Ungezähmt – wie das Kalb





**Kwon-Taek Ims
illusionsloser Blick auf das
Schicksal Einzelner gewinnt
allgemeingültige
Dimensionen.**

– erscheint sie, frech und völlig respektlos. Dargestellt wird Oknyo von der überzeugenden Schauspielerin Soo-Yeon Kang. Sie spielt auch im neusten Film von Im («Aje aje bara aje») die Hauptrolle und wurde dafür am letztjährigen Filmfestival in Moskau ausgezeichnet.

Oknyo wird von den angereisten Männern als Leihmutter gemietet – zum doppelten Preis, da sie sehr jung ist – und in aller Heimlichkeit in die Häuser der adeligen Familie gebracht. Niemand ausserhalb darf von ihr wissen; das Kind, das sie gebären soll, muss als von der unfruchtbaren Fürstin geboren gelten. So werden dieser, als die Leihmutter wirklich schwanger ist, Baumwolltücher vor den

Bauch gebunden, eine Schwangerschaft zu imitieren.

Ims Bilder sind sinnlich und von grosser Schönheit. Oft grossflächig gestaltet, öffnen und abstrahieren dunkle Teile – Wände oder Mauern – den Raum, geben ihm eine weite Dimension. In dichtem Rhythmus folgen sich die Einstellungen, immer wieder fällt der Blick auf Gegenstände, auf kleine Bewegungen voller Ruhe. Mit aller Sorgfalt wird etwa die Geburtsurkunde der Sibaji ausgepackt, das kunstvoll gefaltete Pergament geöffnet, dann das sich darin befindende Paket aus schillerndem Stoff entfaltet.

Der Ahnenkult

Die Leichtigkeit, mit welcher Im ein hochaktuelles Thema in eine fiktive Geschichte umzusetzen weiss, beeindruckt. Ein Thema notabene, das hierzulande kaum breiter diskutiert wird, nun aber

Bestandteil einer Gesetzesrevision ist. Vor kurzem hat der Ständerat einen Gegenvorschlag zur 1987 eingereichten «Beobachter-Initiative» verabschiedet, der neben dem Verbot von Eingriffen in das Erbgut von Embryonen, dem Verbot künstlicher Verfahren zur Geschlechterwahl und anderem auch die Leihmuttertschaft verbieten soll.

Im zeichnet die Gefühle der Leihmutter Oknyo präzise und nachvollziehbar, ohne einem simplen Mutterschafts-Mythos zu huldigen. Gleichzeitig ist die Leihmutterchaft Motiv und Auslöser, Fragen nach dem Sinn des Ahnenkultes zu stellen, eine Tradition, die – vor allem von weiblicher Seite – Opfer fordert.

Der Ahnenkult hat in Korea – auch heute noch – tiefe Bedeutung. In ihm gibt es keine eigentliche Trennungslinie zwischen Leben und Tod, die Ahnen sind gegenwärtig, wollen geehrt sein. In dieser Tradition ist es immer

der älteste Sohn, der in zeremonieller Form die Kommunikation mit den Verstorbenen aufrecht erhält, ihnen hilft, sich im Jenseits wohl zu fühlen. Der unbedingte Wunsch nach einem Kind, vielmehr nach einem Sohn, wird daraus einsichtig.

«Sibaji» stellt den Ahnenkult in Frage, indem er eine darin begründete, individuelle Tragödie zeichnet. Oknyo wird nach Plan schwanger. Anderes hingegen verläuft ganz und gar nicht nach Plan, gerät ausser Kontrolle. Was als pflichtschuldiger Beischlaf von Fürst und Leihmutter gedacht war, wandelt sich in Leidenschaft und Zuneigung. Allerdings wird dieser Wandel kaum entwickelt, geschieht, vor allem von Oknyos Seite her betrachtet, unnachvollziehbar schnell. Glaubwürdig, und das bleibt ausschlaggebend, werden ihre Gefühle letztlich dennoch. Doch

Emotionen waren weder einkalkuliert, noch sind sie mit den gegebenen Umständen zu vereinbaren. Trotz Sanktionen treffen sich die Liebenden weiterhin, heimlich und verstohlen. Vor allem die junge Frau glaubt in kindlicher Unbekümmertheit an ihre Liebe und vergisst darüber, dass ihre Aufgabe fest umrissen und ihre Abreise ohne Kind unabänderlich festgelegt ist.

Tradition kontra Gefühle

Vorgabe und Tradition lässt alle leiden: Die Fürstin, für die der Bezug einer Leihmutter die einzige Chance ist, nicht aus der Familie verstossen zu werden. Ihr Mann, der am Schluss über die Trennung von Oknyo weint. Sie beide leiden unter einem System, von dem sie gleichzeitig selber ein Teil sind. Sich aufzulehnen wäre für die Fürstin

schlicht unmöglich, für den Fürsten erscheint es undenkbar. Beide ertragen alles ergeben, ohne nach einem Sinn zu fragen. Auch Oknyo fragt kaum. Sie bäumt sich am Schluss kurz aber heftig auf – vergeblich. Alles bleibt beim Alten.

Im weicht nicht in Idealisierungen ab, psychische wie physische Gewalt wird sichtbar, ohne dass deren Darstellung ausgeweitet würde. Beim Betrachten wird sie miterlitten: Anders als in vielen anderen Filmen kann ich mir kein voyeuristisches oder distanzierendes Moment vorstellen. Beinahe nüchtern wird Schmerzvolles geschildert, Im geht auf Distanz und berührt Zuschauerinnen und Zuschauer dadurch um so mehr.

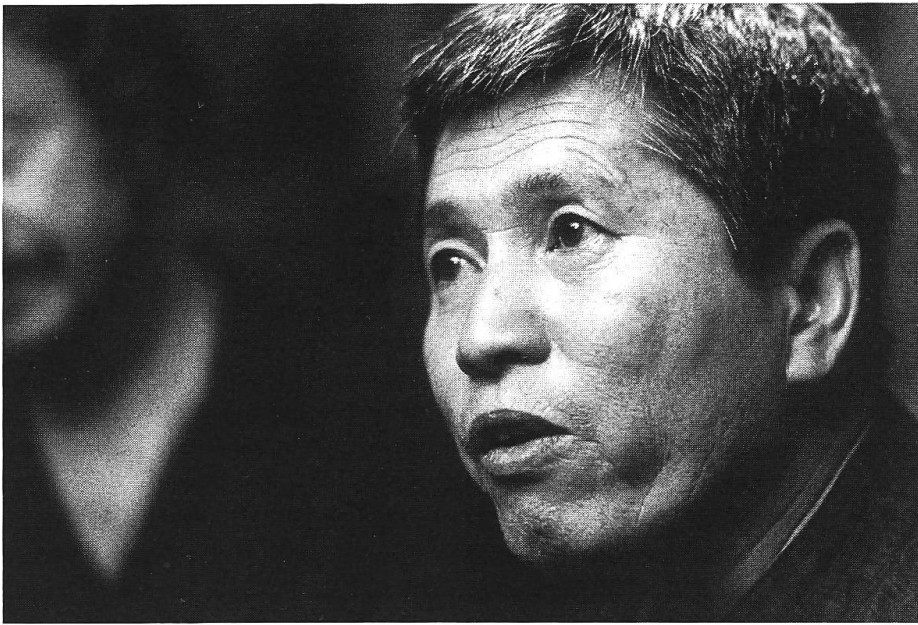
Obwohl die aus dem Ahnenkult erwachsene Seelennot Hauptmotiv von «Sibaji» ist, malt Im durchaus nicht in depressiven Farben. Oknyo, die am schwersten getroffen wird und am Schluss zerbricht, trägt ein lebendiges und positives Element durch den ganzen Film. Sie findet die von der adeligen Familie ständig zelebrierten Rituale einfach lächerlich und macht sich in ihrer unverblühten Art darüber lustig. Sie ist es auch, die sich letztlich nicht abfindet mit Gegebenem, nicht abfinden kann. Sie zerbricht und bleibt gerade dadurch letztlich unbezähmbar.

In der Vergangenheit angesiedelt, erzählt «Sibaji» von heute Aktuellem. Vieles ist zu erfahren über das ferne Südkorea, über dortige Strukturen, doch letztlich spricht der Film von dort wie hier gültigem, ist Parabel für die Unvereinbarkeit von kollektivem Gesetz und individuellen Wünschen, von sturen, nicht hinterfragten Regeln und Lebendigkeit. ■■■

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/217



(Bild: Hugo Jaeggi)



Kwon-Taek Im: «Ich möchte visualisieren was mir persönlich wichtig ist an einem Stoff.»

Verantwortung gegenüber der Gesellschaft

Ein Gespräch mit dem Regisseur Kwon-Taek Im und dem Filmhistoriker Dr. Young-Il Lee

JUDITH WALDNER

Über die Lage der südkoreanischen Filmschaffenden und die dortige Situation des Filmmarktes haben wir bereits ausführlich berichtet: In ZOOM 2/90 beschrieb Frau An-Cha Flubacher-Rhim, der wir an dieser Stelle herzlich für die Übersetzung des folgenden Gesprächs danken, den Stand der Dinge in Südkorea.

Sechs Fragen an Kwon-Taek Im

Herr Im, haben sie «Sibaji» nach einem vorliegenden, fertig ausgearbeiteten Drehbuch inszeniert?

Für «Sibaji» hatte ich eine Arbeitsvorlage, kein fertiges Drehbuch. Der Film wurde während seiner Entstehung ausgeformt. Ich schreibe meine Drehbücher zwar nicht selber, bin allerdings immer daran beteiligt, habe Ein-

fluss darauf. Ich möchte nicht einfach visualisieren, was schon geschrieben ist, ich möchte visualisieren, was mir persönlich wichtig ist an einem Stoff.

«Sibaji» spielt in der Vergangenheit und erzählt von Leihmuttertschaft und vom Ahnenkult. Wann ist Ihr Film zeitlich anzusiedeln, und was war Ihre Motivation, diese Themen aufzugreifen?

Obwohl «Sibaji» nicht in der heutigen Zeit spielt, ist er kein historischer Film. Man könnte sagen, die erzählte Geschichte spielt sich in den letzten fünf Jahrhunderten ab. Natürlich würde sie heute, mit der neuen Technologie im medizinischen Bereich, anders verlaufen. Doch der Ausgangspunkt, der Ahnenkult, der seine Wurzeln tief in der Vergangenheit hat, ist in Südkorea nach wie vor aktuell.

Aus ihm erwächst der Um-

stand, dass die Knaben den Mädchen vorgezogen werden. Das war früher so und ist jetzt nicht anders. Heute, da das Geschlecht eines ungeborenen Kindes medizinisch frühzeitig feststellbar ist, werden weibliche Föten vielfach abgetrieben, während die männlichen ausgetragen und geboren werden. Betrachtet man gegenwärtig eine südkoreanische Primarschulklasse, stellt man fest, dass die Knaben stark in der Überzahl sind. Sieht man einmal von ethischen Fragen ab, ist diese Übervertretung von Knaben und später Männern in verschiedener Hinsicht problematisch.

Was beinhaltet der Ahnenkult, und was bedeutet er für Sie persönlich?

Diese Erscheinung betrifft auch mich. Meine Mutter gehört einer Generation an, für die der Ahnenkult, der im Zusammenhang mit dem Tod steht, ausserordentlich wichtig ist. Am Todestag der Eltern oder Ahnen nehmen die Söhne, genauer jeweils der älteste Sohn, mittels eines Rituals Verbindung mit den Toten auf, um sie zu ehren und ihnen zu helfen, sich im Jenseits wohler zu fühlen. Man glaubt, die Toten fänden nur Ruhe und Harmonie, wenn die Lebenden ihnen dabei helfen. Einen Sohn zu haben, bedeutet also Wohlbe finden nach dem Tod. Meine Mutter nun hat Angst, ich würde das Ritual nach ihrem Tod nicht vollziehen, da sie weiss, dass ich dieser Tradition mit ihren Folgen kritisch gegenüberstehe.

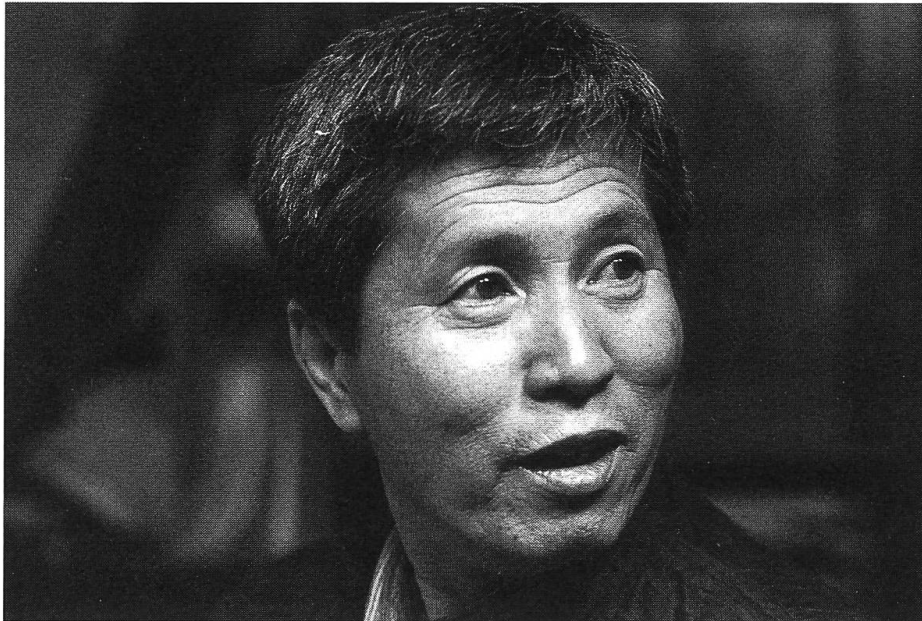
Ich habe zwei Söhne und sehe, wie sich meine Mutter darüber freut, dass unser Geschlecht fortgesetzt wird. Ich sel-

ber finde mich in einer zwiespältigen Situation, denn obwohl ich den Ahnenkult eigentlich ablehne, verspüre ich trotzdem eine Art Beruhigung, männliche Nachkommen zu haben. Ich vermag meine emotionale Verbundenheit mit der Tradition und meine intellektuellen Gedanken kaum in Einklang zu bringen.

scher Distanz beleuchtet, der Gesellschaft einen Spiegel vorhält und fragt: Ist das menschenwürdig?

Sie sprachen von der Gewöhnung des Publikums ihres Landes an amerikanische Filme...

Ja, seit 1945, der Befreiung



Kwon-Taek Im: «Ist das menschenwürdig?»

Wie wurde «Sibaji» in Südkorea vom Publikum und von der Kritik aufgenommen?

Der Film wurde von den wichtigen Kritikern hoch bewertet, sonst aber nicht sehr ernst genommen. Für das an amerikanische Filme gewöhnte Publikum ist mein Thema kaum spektakulär genug, gehört es doch eigentlich zum Alltag. Die Leute denken wohl: «Ach, wovon redet der überhaupt, das ist ja gar kein Thema». Die Situation ist allerdings paradox, denn wenn der Film in Südkorea auf ein breites Interesse gestossen wäre, hätte ich mit heftigen Angriffen von verschiedener Seite rechnen müssen – weil der Film Tradition und Denkweise aus kriti-

des Landes, hat das Publikum in Südkorea vorwiegend US-Filme zu sehen bekommen. Dies hat die Sehweise, die Sehgewohnheiten entscheidend geprägt. Die Filme, die keinen amerikanischen Charakter haben, haben beim Publikum kaum eine Chance. Seit geraumer Zeit sind wir Regisseure uns dieses Problems bewusst und versuchen nun, neue Wege zu finden, es zu bekämpfen.

Wie ist Ihre Haltung gegenüber der Generation junger, aus der Studentenbewegung kommender Cineasten, gegenüber ihren Protestaktionen gegen die UIP (United International Pictures), die US-Firma, die gegenwärtig sehr viele Filme nach Südkorea bringt?

Die Art zu filmen, der Einfallsreichtum und das fortschrittliche Denken eines Teils der jun-

Kwon-Taek Im

Geboren 1936, stammt Im aus einer Familie, die stark von einer sozialistischen Ideologie geprägt war. Durch den Konflikt zwischen dem Norden und dem Süden des Landes, der bereits 1945 nach der Befreiung von Japan ausbrach (und der später zum Koreakrieg und zur Teilung des Landes führte), war Ims Vater, ein Kommunist, gezwungen, fast ständig im Untergrund zu leben. Die Mutter zog die Kinder allein auf, die Familie geriet in Armut. Mit sechzehn ging Im von zu Hause weg und verdiente seinen Lebensunterhalt mit den verschiedensten Arbeiten. 1958 fand er in Seoul eine Anstellung in einer Film-Produktionsfirma. Nachdem er einige Jahre in Studios gearbeitet hatte, übergab man ihm 1962 einen Regieauftrag. Sein erster Film «Dumangang-a jal ikora» entstand, zahlreiche Filme der verschiedensten Gattungen folgten. Die frühen siebziger Jahre brachten eine Änderung in seinem filmischen Stil, und er griff zunehmend sozial-gesellschaftliche Themen auf. Ende der siebziger Jahre dann entwickelte sich Kwon-Taek Im zum eigenständigen Autor und realisiert von da an seine besten Filme wie «Mandala» (1981), «Gilsotum» (1985), «Sibaji» (1986), «Aje aje bara aje» (1989) und andere mehr. Seine Filme wurden an verschiedenen Festivals gezeigt. Nantes widmete ihm 1989 eine Retrospektive, das Münchner Filmfest in diesem Jahr.

gen Cineasten begeistert und beeindruckt mich sehr. Allerdings gibt es in dieser Generation auch Filmschaffende, deren Ideen sehr realitätsfern sind und deren Freiheitsbegriff von grosser Zügellosigkeit geprägt ist. Ich sehne mich nach einer Freiheit, die uns ein selbstbestimmtes Leben ermöglicht und kann deren Vorstellungen in meiner Lage nicht akzeptieren oder unterstützen. Wahrscheinlich liegt der Grund dafür in erster Linie im Altersunterschied: Zwischen der Generation, die den Krieg am eigenen Leib erfahren hat – und der auch ich angehöre – und der Generation, die das nicht erleben musste, gibt es eine trennende Kluft. Weitgehend fühle ich mich solidarisch mit den jungen Cineasten, wenn es sensible, fortschrittliche und an der Realität des Lebens orientierte Menschen sind.

Zwei Fragen an Dr. Young-Il Lee

Herr Lee, wie beurteilen Sie als Filmhistoriker den Einfluss von Kwon-Taek Im auf die jungen Cineasten? Welchen Stellenwert hat sein Schaffen in Südkorea?

Kwon-Taek Ims Schaffen ist sehr wichtig für unser Land. Seine Art zu filmen macht ihn zu einer bedeutenden Person für die jungen Cineasten wie auch für die mittlere Generation der Filmschaffenden. Kwon-Taek Ims Ästhetik ist eng mit der traditionellen südkoreanischen Ästhetik verknüpft. Die Art, wie er seine Themen behandelt und filmisch umsetzt, kommt der Denkweise, den Emotionen des südkoreanischen Volkes sehr nahe, näher als die Art der anderen Filmschaffenden. Dann behandelt er Themen aus dem täglichen Leben: In «Sibaji» Tradition und Ahnenkult, in «Gilsotum» (1985) die Trennung des Landes, in anderen Filmen bei-

spielsweise die Haltung gegenüber der buddhistischen Religion.

Kwon-Taek Im findet in seinen Filmen eine Einheit in Ästhetik und Aussage und geht nie von individualistischen Impulsen aus. Er fühlt sich als Cineast verantwortlich, das weiterzugeben, was die Menschen in Südkorea bewegt, und versteht es, die Probleme aus Distanz zu betrachten und umfassend anzugehen. Gerade darum ist Kwon-Taek Im für uns in Südkorea, für unsere Gesellschaft so wichtig.

Kwon-Taek Im hat vor allem in früheren Jahren ungewöhnlich viele Filme realisiert. Unter welchen Bedingungen hat er gearbeitet?

Kwon-Taek Im ist kein Einzelfall, was die Anzahl der von ihm realisierten Filme betrifft. Dass einige Regisseure sehr viele Filme gemacht haben, hat mit von aussen kommenden Faktoren zu tun. Filmhistorisch betrachtet fand in Südkorea in den

sechziger und siebziger Jahren im Filmwesen – genau wie in anderen Bereichen auch – eine Industrialisierung statt. Die Filmproduktion wurde zu einem Industriezweig und nahm rapide zu, in der Bevölkerung stieg gleichzeitig das Bedürfnis, Filme zu sehen. Die fähigen Regisseure waren damals, vor allem aus existentiellen Gründen, gezwungen, sehr viele Filme zu realisieren.

Von den damals qualifizierten Filmemachern haben sich im Laufe der Zeit viele ganz dem Unterhaltungsfilm zugewendet. Andere haben auch unter den äusserst schwierigen Bedingungen eigene Wege gesucht und sich weiterentwickelt; zu ihnen gehört Kwon-Taek Im. Er hat Ende der siebziger Jahre seinen eigenen Weg gefunden. ■■■

Der Filmhistoriker Dr. Young-Il Lee ist Professor an zwei südkoreanischen Universitäten und Redaktor der südkoreanischen Zeitschrift «Film Art».

Leningrad Cowboys Go America

Regie: Aki Kaurismäki ■ Finnland 1989

IRENE GENHART

Aki Kaurismäkis zehnter Film – der junge Regisseur (geboren 1957) aus Finnland hat von 1980 bis 1990 jedes Jahr einen Film gedreht – beginnt unkonventionell frech und nimmt in den ersten fünf Minuten alles vorweg, was die nächsten 73 füllen wird.

Ein schwarzer Titel: «Irgendwo am Ende der Welt in der Tundra, im Niemandsland». Ein unendlich langer Schwenk von

links nach rechts. Öde Landschaft, topfeben. Braune Erde. Dann ein Traktor. Ein zweiter, dritter. Die Kamera steht still. Für Sekunden: weite Landschaft, nackter Erdboden. Darauf ein Mann. Am Boden liegend, flach wie ein Brett. Schwarz gen Himmel ragend: Schnabelschuhspitzen, Haartolle, beides mindestens zwanzig Zentimeter lang. Dann ein Schnitt. In einer lausigen Bretterhütte: des toten Mannes Ebenbilder. In neunfacher Ausführung. Mit Sa-

xophon, Ziehharmonika, Schlagzeug, Fidel usw. Sie spielen schwungvoll «schlecht» den «Kosaken-Song». «Kein kommerzielles Arsenal», meint der einzige Mann ohne Tolle – ein Impresario aus dem Nirgendwo. Und: Sie sollten doch nach Amerika gehen, dort sei alles, und vor allem solches, gefragt. Worauf Manager Vladimir (Matti Pellonpää) zum Telefonhörer greift und die Ankunft seiner Band auf den nächsten Tag festlegt.

Das Outfit der Personen, die unkonventionelle Spontaneität des Managers und die daraus resultierende unkonventionelle Erzählweise, die ramschige Musik und die Bildwitze, mit denen der Film den Zuschauerinnen und Zuschauern das Grinsen entlockt – das alles sind Versatzstücke, die der Film nicht müde wird, immer wieder zu benutzen.

Nach einer letzten Fahrt auf dem Traktor über die gefrorenen Felder der Heimat und einer letzten Unterredung mit dem ebenfalls Haartolle und Schnabelschuh tragenden Stammesoberhaupt brechen die Leningrad Cowboys auf. In einem Sarg den steifgefrorenen Gitarri- sten mit sich führend, ziehen sie durch Feld und Wald, bis ein schwarzer Zwischentitel den «Internationalen Flughafen» ankündigt. Als nächstes taucht New York auf, ein helleuchtendes Lichtermeer in dunkler Nacht.

Wenn ein Road-Movie ein Film ist, in dem eine oder mehrere Personen sich auf der Strasse vorwärtsbewegen, dann ist Kaurismäkis Film spätestens ab diesem Moment ein Road-Movie. Wenn dazu noch viel Musik gehört, ein Auto, Essen auf der Strasse und vorbeizie-

hende Landschaft zu filmischen Insignien werden, dass ist «Leningrad Cowboys Go America» erst recht ein Road-Movie. Trotzdem scheint Kaurismäkis Film das zu fehlen, worin die grösste Faszination dieses Filmgenres liegt: die sich dem Verlauf der Reise anpassende Progression des/der Protagonisten. Reisen, das ist Erfahrung der Fremde und des Fremd-Seins. Das ist Durchquerung von Räumen und Landschaften, ist Begegnung mit dem Unbekannten. Die Leningrad Cowboys begegnen unterwegs (fast) nur Bekannten, einem verschollenen Verwandten und dem Dorftrottel aus dem Heimatdorf. Die Auftritte in den verschiedenen Lokalen gleichen – abgesehen vom jeweils kurz eingeblendeten sich

**Leningrad Cowboys:
Grundsätzlich überall
depliziert.**



ändernden Publikum – dem ersten Auftritt in ihrer Bretterhütte. Die das Outfit der Leningrad Cowboys zeitweilig vervollständigenden Utensilien fallen bereits im nächsten Bild spurlos wieder weg. Die Leningrad Cowboys als Personen passen in Amerika genauso schlecht ins Landschaftsbild wie zu Hause, das heisst: Sie sind überall grundsätzlich deplaziert. Sie rollen nicht durch eine Landschaft, sondern die Landschaft rollt an ihnen vorbei. Kaurismäkis Amerika ist nicht Fremde, sondern

Kulisse, in der sich einige schrullige Typen rumtollen.

Der witzige Effekt, der dieser Bruch zwischen der unantastbaren Stabilität der Helden und der sich ständig verändernden Landschaft, erzeugt, ist spätestens nach der Hälfte des Films verpufft. Was bleibt – darüber helfen weder verbale Gags noch musikalische Leckerbissen hinweg – ist die Langweile grosser Belanglosigkeit. **///**

*Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/213*

scheinung so schmierig ist wie die ungezählten Hamburger, die er mit ungezügelter Gier verdrückt. Jack Moony ist ein wahrer Ausbund proletarischer «Unkultur», und er ist besessen von dem Gedanken, dem Rechtsanwalt, den er in kriminelle Geschäfte verwickelt glaubt, das Handwerk zu legen. Der wahre Grund ist jedoch Eifersucht, denn Stone hat eine Beziehung mit der Prostituierten Crystal, die Moony liebt.

Cholerik und Cholesterin in hohen Dosen bringen Moony mit Herzinfarkt ins Spital, seine Verbindung zur Unterwelt den Rechtsanwalt Stone ins Leichenschauhaus, und eine erfolgreiche Transplantation sein Herz in die haarige Brust des kranken Bullen! Und fortan teilt Moony Hamlets Schicksal, indem er vom Geist seines Organspenders getrieben, sich auf die Suche nach dessen Mörder macht.

Heart Condition

(Der Chaoten-Cop)

Regie: James D. Parriott ■ USA 1989

CAROLA FISCHER

Amerika, die Supermacht, ist angeschlagen, der Durchschnittsamerikaner trägt schwer am Erbe der Reagan-Jahre, die dem Land eine Handvoll Börsengewinnler mit legendären Jahreseinkommen und eine Millionenschar schlecht verdienender, unter Existenzminimum abgerutschter Arbeiter beschert haben. Die Kriminalitätsrate steigt unaufhörlich, die Politiker sind korrupt, und in den öffentlichen Instituten grassiert der alltägliche Rassismus. Altmeister Sidney Lumet hat mit «Q & A» (ZOOM 12/90) den schonungslosen Kommentar auf diese Zustände geliefert, der (mir) bis anhin unbekannte James Parriott zieht es vor, Märchen zu erzählen, denn diese sind bei den Erfindern von Disneyland und Seifenopern immer noch hoch im Kurs.

«Heart Condition» ist eine kunterbunte Mixtur aus Versatzstücken der Filmgeschichte und

Zitaten aus dem Alltagsgeschehen, eine nicht sehr überzeugende Mischung aus Polizistenklamotte (ohne die herzerweichende Dämlichkeit der de-Funès-Streifen zu erreichen) und Sozialdrama, aufgebaut auf dem Grundgedanken: Was passiert, wenn einem Mann das Herz seines «Feindes» eingepflanzt wird? Der langen Reihe der Kumpel-Konstellationen im Polizeidienst wird eine neue, medizintechnologische Variante beigelegt. «White cop, black heart» ist eine witzige Idee, die sich zudem spielerisch mit der Angst der Weissen vor der schwarzen Rasse auseinandersetzt. Um so mehr, als es sich hier bei dem Schwarzen wirklich um den physisch und kulturell überlegenen Teil des Duos handelt. Rechtsanwalt Napoleon «Leon» Stone ist gross gewachsen, gutaussehend, verfügt über gute Umgangsformen und einen sicheren Geschmack.

Stone ist ein Dorn im Auge des untersetzten, hysterischen weissen Polizisten, dessen Er-

Whiskytrinkender Kater als Lichtblick

Für diese Mission muss er fürs erste das Programm «Educating Moony» durchlaufen. Sein geistiger Mentor bringt ihn in ein Kosmetikinstitut, wo ihm eine neue Frisur, Maniküre und Pediküre verpasst werden. Eine Prozedur, die ihn zwar nicht schöner macht, aber gepflegter erscheinen lässt. Alsdann wird er in einer Designerboutique in eine Seidenschale gesteckt, und zu guter Letzt erfolgt eine Unterweisung in Sachen Psyche der Frauen. Sein schwarzer Professor Higgins klärt ihn darüber auf, dass Frauen es a) schätzen, wenn man ihnen zuhört, und b) beeindruckt sind, wenn man sich den Namen ihres Hundes und ihres Lieblingsfilms merkt. Solchermassen gerüstet, kann Moony sich zum bezahlten Stelldichein mit seiner geliebten Exfreundin treffen, die den Schlüs-

sel zur Aufklärung des Mordes an Stone genauso in Händen hält wie den zum privaten Glück von Moony.

Unter der charmanten und überlegenen Führung seines für die Umwelt unsichtbaren Partners (aus dieser Grundkonstellation bezieht der Film seine hauptsächliche Komik und viele der vorhersehbaren Gags; kundige Kinogängerinnen und -gänger fühlen sich nicht von ungefähr an James Stewart und seinen Freund Harvey erinnert oder, als jüngstes Beispiel eines Kino-«Schutzengels», an Richard Dreyfuss in Steven Spielbergs «Always», ZOOM 6/90) entwickelt sich Bob Hoskins alias Moony vom tumben, widerborstigen Streifenpolizisten zum durchgreifenden Helden, dem es unter Lebensgefahr gelingt, die Geliebte aus den Fängen ihrer drogendealenden Zuhälter freizuschliessen.

Der dem Krimi zugrundeliegende Plot ist hanebüchen, wenn auch durch die kürzlich wegen

Drogenmissbrauch erfolgte Verurteilung von Washingtons schwarzem Bürgermeister Marion Barry nicht ohne tagesaktuelle Ironie. Ein Senator, der ein neues Gesetz gegen Drogenmissbrauch lanciert hat, stirbt in den Armen einer Prostituierten an einer Überdosis Crack. Beweisstück ist – wie im Fall Barry – ein Foto, das den Politiker mit einer Pfeife zeigt.

Wenn der Film doch sein Publikum findet, verdankt er dies seinen renommierten Darstellern. Allerdings ist Bob Hoskins hier weit weniger überzeugend als in der ähnlich gelagerten Rolle in Neil Jordans «Mona Lisa». Die Gefahr scheint mir gross, dass Hoskins sich als Schmierkomödiant verbraucht. Denzel Washington als Stone agiert mit der ihm eigenen Alertheit und Eleganz. Er ist neben dem whiskytrinkenden Kater Chuck der einzige Lichtblick.

III

*Vorspannungangaben
siehe Kurzbesprechung 80/208*

Journey into Night», der für die «Back to the Future»-Trilogie als Leitsatz hinhalten könnte. Oder anders gesagt: Die Vergangenheit bestimmt die Gegenwart und diese beeinflusst die Zukunft. Zemeckis bedient sich dieser einfachen Logik und macht daraus ein Muster, das seine drei Filme bestimmt: In der Gegenwart ereignet sich ein Unfall, oder irgend ein Übel muss aus der Welt geschafft werden. Flugs geht der Held in die Vergangenheit, verändert diese mit einem Kunstgriff dermassen, dass es für ihn positive Folgen in der Gegenwart (die eigentlich in dem Moment noch seine Zukunft ist) zeitigt. Ein Konzept, das faszinierend und langweilig zugleich sein kann.

Die Faszination macht die gewonnene vierte Dimension aus: Für den Helden sind plötzlich riesige Zeitsprünge möglich, Rückblende überflüssig. Wer möchte sich nicht über das Raum-Zeit-Kontinuum hinwegsetzen, seine eigene Zukunft beschauen und optimieren, seine Gegenwart verschönern und die Gestalten aus der Vergangenheit mit seinem Wissen (um die Zukunft) verblüffen. Ein Kindertraum, der in den beiden ersten Folgen der Trilogie zeitweise in Erfüllung gegangen ist; eine Spielerei, die dort auch mit Liebe zum Detail inszeniert wurde.

Doch bald schon kann auch Langeweile aufkommen, beispielsweise im Wissen um seine Zukunft, im Beherrschen seiner Gegenwart, in der Manipulation seiner Vergangenheit. Im Speziellen aber bei der Visionierung von «Back to the Future, Part III». «Zurück zum schon zweimal dagewesenen» könnte die Folge auch heissen, tut sie unehrlicher Weise aber nicht. Denn was Zemeckis in seinem dritten «Back to the Future»-Film zeigt ist bestenfalls Recycling, lebt vor

Back to the Future, Part III

Zurück in die Zukunft, Teil III

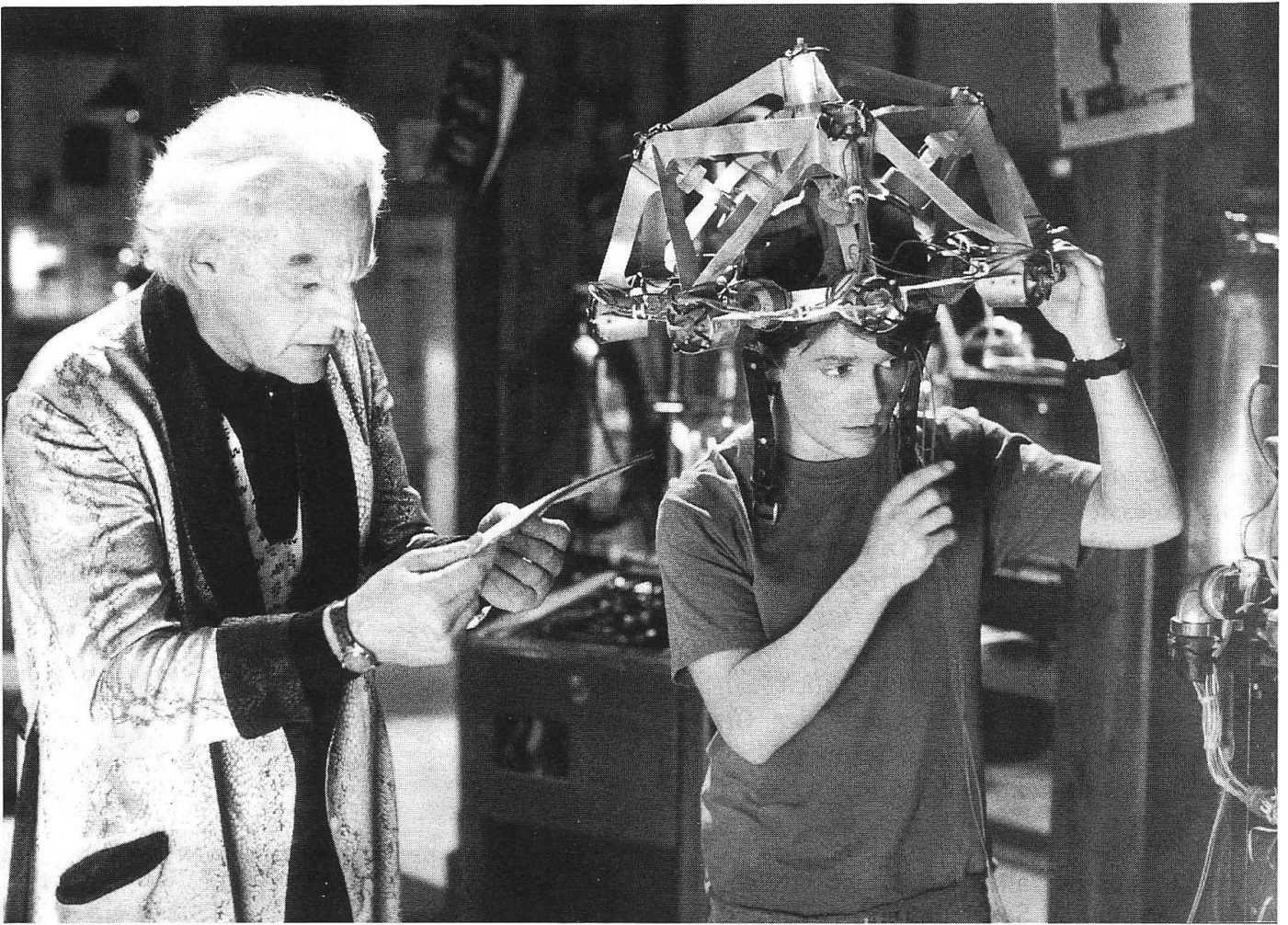
Regie: Robert Zemeckis ■ USA 1990

DOMINIK
SLAPPNIG

Könnten die Studiobosse Hollywoods mit einer Zeitmaschine in die Zukunft reisen, den Erfolg oder Reinfluss ihrer Produktionen überprüfen, und diese dann je nach Gelingen und Kritik verändern, sie hätten es bei «Back to the Future» kaum besser machen können. Wenigstens finanziell. Die beiden ersten «Back to the Future»-Folgen spielten bisher weltweit über 600 Millionen Dollar ein. Nun startet der defi-

nitiv letzte Teil des Märchens (wie Regisseur, Produzent und Hauptdarsteller unermüdlich betonen) in den Kinos, einige Tage nachdem die Videoausgabe von «Back to the Future, Part II» in der Schweiz lanciert wurde. Ein cleverer Einfall, fast so als hätte den Universal-Verantwortlichen (die «Back to the Future» produziert haben) jemand aus der Zukunft verraten, wie man dort erfolgreich Serienfilme vermarktet.

«The past is the present, it's the future, too», ein Satz aus Eugene O'Neill's «Long Day's



Christopher Lloyd und Michael J. Fox.

allem und nur dank den beiden ersten Folgen.

Das Märchen, das er diesmal aufischt, ist gespickt mit bekannten Situationen, zwar gekonnt variiert, aber doch alles in allem ein Déjà-vu. Diesmal landen Marty McFly und Doc Emmet Brown dank Zeitmaschine im Jahr 1885, mitten im Wilden Westen, wo die Indianer noch laut schreiend durch die Prärie reiten und die Kavallerie trompetenblasend hinterher. Abermals wird Marty ohnmächtig, wieder erwacht er in einem fremden Bett, und einmal mehr meint er, es sei seine Mutter, die ihn da pflegt. Doch es ist seine Urururgrossmutter, die da, jung und busper neben ihm stehend, auf ihn hinunterschaut.

Im Monument Valley des Jah-

res 1885 wird gerade die sattsam bekannte Rathausuhr eingeweiht, Tanzbühne und Bar stehen schon an ihrem Ort und die harten Männer aus dem Wilden Westen wollen dem Doc partout nicht glauben, dass es in der Zeit, aus der er stammt, Leute gibt, die «Run for fun» betreiben. Eine schöne alte Welt, wäre da nicht der notorische Bösewicht Biff, der abermals sein Unwesen treibt. Aber alles geht noch einmal gut aus – genau so, wie man es doch nicht ganz erwartet hätte, und mit einer Moral, die nicht einmal die Gebrüder Grimm vor 150 Jahren so billig formuliert hätten: Jeder ist selber für seine Zukunft verantwortlich und nehme sie auch selber in die Hand. Und wer dies alles auch noch glaubt, lebt bestimmt immer fort. ■■■

*Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/205*

KURZ NOTIERT

Film- und Videoexperimente aus der Schweiz

Aus einer Reihe, die Einblicke in das Schaffen von Schweizer Experimentalfilmschaffenden, Videokünstlerinnen und -künstlern gewährt, zeigt das Schweizer Fernsehen vier weitere Beiträge, jeweils am 23. und 30. Juli sowie am 6. und 13. August. Besonders interessant verspricht die Sendung vom 13. August im Hinblick auf die eingeladenen Gäste zu werden. Nähere Angaben zu den gezeigten Filmen können den Programmzeitschriften entnommen werden.