

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 12

Rubrik: Film im Kino

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: 14.01.2026

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

Michael Lang

Bird

USA 1987.

Regie: Clint Eastwood

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/166)

Der Dreizehnjährige setzt an einem Sommerabend des Jahres 1936 zu einem Saxophonsolo an. Wir sind in Kansas City, wo die Musiker des grossen Count Basie ein Konzert geben. Plötzlich greift sich der Schlagzeuger Jo Jones entnervt eine Cymbal und schleudert sie gegen den jungen Kollegen. Der Routinier ärgert sich über den unkonventionellen Stil.

Der junge Mann hiess Charlie Parker, damals Chas genannt. Sein mutiger Auftritt markiert eine Tragik seines späteren Künstlerlebens; viele haben seinen Stil nicht verstanden.

Clint Eastwood, unter Hollywoods Kassenfüllern einer der wichtigsten und umstrittensten, hat in seinem mittlerweile 13. Film in eigener Regie eine Annäherung an die legendenreiche Biografie des Bebop-Musikers Charlie Parker versucht. Sein Film heisst «Bird», benannt nach dem Kosenamen, dem ihm seine vierte Frau Chan Richardson gegeben hatte, ein Ausdruck, der sich aus dem Slang mit «schwerfällig», liebevoll herleiten lässt. Parker war ein Elefant, ein schwerer Mann, dessen Energie von ganz unten

heranwuchs, der in seiner musikalischen Genialität die Elemente afroamerikanischer Klangwelten neu definierte, komplexe Rhythmen blies, seine Virtuosität kraftvoll und sinnlich zum Tönen brachte.

Parker, der auch «Yardbird» genannt worden ist, wie die Überlieferung sagt, weil er sich gerne mit Poulets verpflegte, war ein Besessener. Ein Mann des Halbdunkels, zwischen New York und Los Angeles auf Achse, wenn er sogenannte One Nighters absolvierte, also Auftritte für einen Abend. Seit frühen Jahren war er süchtig, Alkohol, später Heroin, einer, der sich vergiftete, wohl auch quälte und doch immer wieder Zeugnisse einer ungemein innovativen musikalischen Potenz offenbarte.

Ein exzessives Leben zu verfilmen, glaubhaft, rücksichtsvoll, mit Respekt, das hält schwer. Clint Eastwood ist es gelungen. Er, der sich einst als Barpianist verdingt hatte, selber das Spiel verschiedener Horninstrumente beherrschte, erlebte als erklärter Bewunderer von Lester Young und Coleman Hawkins 1946 erstmals auch Charlie Parker live auf der Bühne. Vier Jahrzehnte später hat er nun einen Film realisiert, der mehr ist, als eine erzählte Geschichte. Es ist eine Liebeserklärung an ein Idol, an ein verätztes Idol, an eine Persönlichkeit.

Um dem Charakter Parkers überhaupt gerecht werden zu können, hat Eastwood auf die Mitarbeit und Beratung von Chan Richardson zurückgreifen können, ist durch die Bekanntschaft mit der Parker-Witwe zu neuen Erkenntnissen gelangt, die sich dann auch im Drehbuch von Joel Oliansky niederschlagen haben. Dementsprechend nimmt die Filmfigur Chan Richardson, ausdrucksstark verkörpert von Diane Venora (Cotton Club; Ironweed) eine zen-

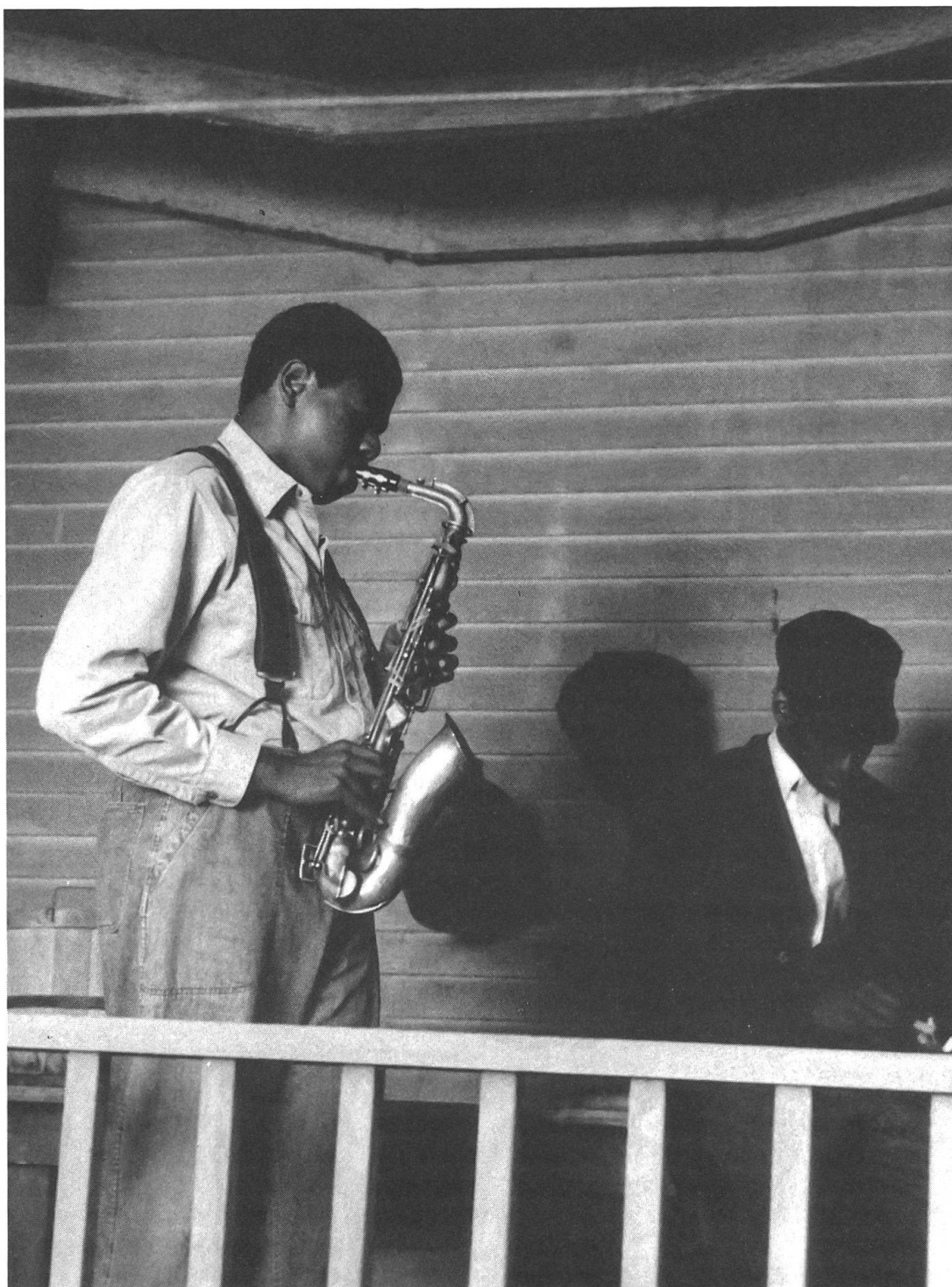
trale Position ein. In den letzten fünf Jahren seines Lebens hat sie den Altsaxophonisten durch zahlreiche chaotische Momente begleitet.

Eastwoods Film dauert nahezu drei Stunden, ist also überlang, besonders für amerikanische Verhältnisse. Dass Warner Brothers das ambitionierte Projekt dennoch gestützt haben, zeigt, wie hoch der Stellenwert des zu Unrecht oft als bärbeissiger «Dirty Harry» schubladisierten Eastwood anzusetzen ist. Seine «Bird»-Geschichte, eine milieustimmig ins schummerige Halblicht getauchte Aneinanderreihung exemplarischer Episoden, ist im guten Sinne naiv, weil sie sich bewusst nur auf Facetten beschränkt.

Was Jazzhistoriker an «Bird» vermissen werden, ist eine Ausleuchtung des historischen Umfelds, ein verstärkter Blick auf soziale, politische, wirtschaftliche Zustände der vierziger und fünfziger Jahre, in denen sich die umwälzende Ästhetik des Bebop ein progressiv denkendes Publikum gesucht hat. Eastwood ist nicht Historiker, ihm geht es nicht um die Geschichte an sich, aber um Geschichten, um Mosaiksteinchen, um menschliche Emotionen, die Reaktionen bewirken. Gerade der Jazz, den manche mit dem Kino als siebte und achte Kunst dieses Jahrhunderts benennen, ist ein Musterbeispiel für die Schwierigkeit, Phänomene zu erklären. Hat das gesellschaftliche Umfeld den künstlerischen Stil geprägt? Oder haben Individuen, auf der Suche nach ungewohnten Ausdrucksformen, wie eben Parker, mit ihrem konsequenten Fordern gegen die Stimmung der Zeit Strömungen ausgelöst?

Es scheint, dass Eastwood darum so intim an die Person Parker herangeht, in sie hineindringt, ihre Massigkeit und Wucht noch und noch ins Bild

Damon Withaker
als Charlie Parker.



rückt, weil er vom Charisma Charlie Parkers gepackt worden ist. Und doch ist seine Betrachtungsweise nicht gänzlich abgehoben von historischen Realitäten. Wir erleben sehr wohl, wie stark die Musiker, besonders die schwarzen Musiker, den Ränken einer skrupellosen Unterweltsmafia ausgeliefert waren. Wir sehen, welche Rolle die Justiz gespielt hat, die einem blossen des Drogenmiss-

brauchs Verdächtigten die existenzsichernde «New York Cabaret Employee's Identification Card» verweigert hat und damit den ohnehin psychisch angeschlagenen Künstlern zusätzliche Last aufbürdete.

In «Bird» dominiert indessen die Musik. Sie durchzieht den Bilderbogen total. Zu hören sind Parker-Kompositionen, Solis in ungekürzter Form. In welchen Filmen mit Musik ist das sonst

der Fall? Bemerkenswert auch die technische Feinheit, mit der hier gearbeitet worden ist. Der frühere Saxophonist bei Stan Kenton, Lennie Niehaus, hat den Soundtrack kompositorisch und technisch begleitet. Originalbänder wurden derart präpariert, dass Musiker von heute die Begleitstimmen beisteuern konnten, mit dabei sind Größen wie Barry Harris, Walter Davis junior oder Monty Alexander,

sowie Ron Carter oder Ray Brown; Künstler also, die Parker zum Teil noch begleitet haben.

Ohne einen durchwegs überzeugenden Darsteller wäre ein Konzept, wie es sich Eastwood aufgebaut hat, nicht durchziehbar. In *Forest Withaker* (*Platoon*) hat er einen sensiblen Schauspielerspieler in eine erste bedeutende Rolle manövriert, hat ihn zu einem Film-Parker geformt, der Ausstrahlungskraft besitzt und Glaubwürdigkeit. Gleiches gilt für die Besetzung des weissen Trompeters Red Rodney, eines engen Freundes Parkers, der im Film gewissermassen als Kontrapunkt dient, auch gegen Suchtabhängigkeiten ankämpfen muss; Michael Zelniker meistert diese Rolle mit Bravour.

Clint Eastwoods «Bird» ist ein emotionaler Film, wie sein Regisseur eigentlich herb, fast karg, aber sehr genau und, wenn das Wort erlaubt ist, ehrlich. In der amerikanischen Kultur haben die Begriffe «Jazz» und «Western» eine sehr spezielle Bedeutung; Eastwood selber ist einer ihrer markantesten Interpreten. Er, der einst einsamer Pistolero war, oder massiver Inspektor, aber auch schwerkranker Country-Sänger, er ist stets auch ein Anwalt der zerrissenen Figuren, der aus der Bahn Geworfenen, die aber eine urwüchsige Kreativität verraten. Für einen Mann wie Charlie Parker muss Eastwood demnach ein Flair haben, ein Gespür. In der Kombination mit solidem filmischen Handwerk und einer jahrzehntelangen Routine ist ihm das Gemälde eines Magiers des Saxophonspiels gelungen, der 1955 erst 34jährig starb. «Bird» ist ein sehr persönliches Porträt, ein Film, der in herrlicher Weise hörbar ist; «Bird» ist Jazz und Soul und Blues. ■

Andreas Furler

Frantic

USA 1987.

Regie: Roman Polanski
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/171)

Ist ein Film aufregend, spannend und attraktiv im wörtlichen Sinn des Wortes, so vergleicht man ihn heute – hauptsächlich zu Werbezwecken – gern mit den Werken Hitchcocks. Was genau einen Film «eines Hitchcocks würdig» macht, wird hingegen selten erklärt, weil ein Begriff vom besonderen Charakter des sprichwörtlichen Hitchcock'schen «suspense» fehlt. Nun hat wohl keiner anschaulichere und fundamentlere Überlegungen zu diesem Thema angestellt als der grosse Hitchcock-Verehrer François Truffaut im Vorwort zu seinem berühmten Interview (*Le cinéma selon Hitchcock*, deutsch: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht, Hanser-Verlag). Will man denn begründen, weshalb Roman Polanskis Thriller «Frantic» Hitchcock in der Tat alle Ehre gemacht hätte, so empfiehlt es sich, zuerst bei Truffaut nachzulesen:

«Suspense bedeutet zunächst die Dramatisierung des Erzählmateriels eines Films oder auch die intensivste Darstellung dramatischer Situationen, die möglich ist. Ein Beispiel. Jemand will verreisen, er geht aus dem Haus, steigt in ein Taxi und fährt zum Bahnhof. (...) Wenn dieser Mann nun, ehe er ins Taxi steigt, auf die Uhr schaut und murmelt: «Mein Gott, das ist ja entsetzlich, den Zug bekomme ich nie», so wird die Fahrt zu einer Szene voller Suspense, jedes Rotlicht, jede Kreuzung, jeder Verkehrspolizist, jedes Bremsen, jedes Schalten steigert den emotionalen Gehalt der Szene.»

Bei Polanski sieht dies folgendermassen aus: Der amerikanische Arzt Richard Walker kommt mit seiner Frau Sondra zu einem Ärztekongress nach Paris und bezieht ein Hotelzimmer – eine banale Expositionsszene. Bereits die Fahrt im Morgengrauen vom Flughafen in die Stadt wird nun aber dramatisiert. Das Paar erkennt die Stadt 20 Jahre nach seiner Pariser Hochzeitsreise kaum wieder und weiss daher nicht, wo es sich befindet. Das Gefühl von Sicherheit und Diskretion, das ein Taxi gewöhnlich bietet, wird zudem systematisch untergraben. Der schwarze Fahrer spielt laute Reggae-Musik und flucht unverständlich vor sich hin, als der Wagen plötzlich ins Schlingern gerät und mit plattem Reifen auf dem Pannestreifen stoppt.

Die kleinen Unannehmlichkeiten, welche für eine gespannte Atmosphäre sorgen, häufen sich nach der Ankunft im Hotel. Umständlich erläutert ein Portier dem übermüdeten Paar sämtliche Raffinessen des Hotelzimmers, und mit penetranter Geduld wartet der Kofferträger auf sein Trinkgeld, während Walker seine Taschen peinlich berührt nach Kleingeld durchsucht. Sondras Koffer schliesslich scheint mit einem fremden vertauscht worden zu sein, da die Schlüssel nicht mehr passen. Dazwischen unerfreuliche Telefongespräche: Zuhause in San Francisco sitzt die kleine Tochter allein, während ihre ältere Schwester ausgegangen ist. Zudem gilt es die Einladung eines französischen Arztes abzusagen, der sich offenbar für Sondra interessiert, doch kann Walker dies nicht erledigen, da er kein Französisch spricht. Selbst für die Frühstücksbestellung ist er auf seine Frau angewiesen.

Mit solchen präzise inszenierten Andeutungen möglichen

Unheils steigert Polanski die Spannung des Zuschauers, bis ein Hitchcockzitat – Sondra unter der Dusche – die Initialhandlung einleitet. Allzu plump wäre es nun allerdings, wenn der Frau unter der Dusche etwas zustiesse, und so variiert Polanski die berühmte Szene aus «Psycho». Als sich Walker selbst (im Bildvordergrund) unter die Brause stellt, geschieht das Entscheidende ganz nebenbei im Hintergrund, wo Sondra einen Telefonanruf erhält, nach ihrem Mann ruft, nicht gehört wird und darauf verschwindet. Noch einmal verzögert Polanski die Handlung jedoch, indem er Walker einschlafen und das Verschwinden seiner Frau somit erst nach Stunden bemerken lässt.

Jetzt erst beginnt die eigentliche Thrillerhandlung, die Suche nach der Vermissten, die, so bestätigt sich schliesslich, um des vertauschten Koffers willen entführt worden ist. Da vorerst aber

nichts auf ein Verbrechen deutet, eilt Walker vergeblich zum Hotelsicherheitsdienst, zur Kriminalpolizei und gar zum amerikanischen Konsulat. Überall stösst der namenlose Tourist auf dieselbe freundliche Ungläubigkeit, und wir wissen im Grunde, weshalb.

Nur wenn Walker, sprachunkundig und beinahe hysterisch, wie er ist, auf eigene Faust zu handeln beginnt und dabei immer grössere Risiken eingeht, wird der Film zum wahren Nervenkitzel. Allein, solche dramaturgischen Zwänge vergessen wir, wenn der «suspense», um noch einmal mit Truffaut zu sprechen, «keinen Zweifel an der Dringlichkeit des Geschehens aufkommen lässt. Eine derart bewusste Dramatisierung schliesst natürlich eine gewisse Willkür ein. Aufgeklärte Geister denunzieren sie als Unwahrscheinlichkeit, aber Hitchcocks – beziehungsweise Polanskis –

Kunst besteht gerade darin, uns die Willkür akzeptieren zu lassen.»

Dank der perfekten Dramatisierung und Besetzung der Handlung akzeptieren wir im Fall von «Frantic» denn, dass Sondras Entführer eine halbe Ewigkeit warten, bis sie mit Walker Kontakt aufnehmen (so dass Walker mit seiner scheinbar unbegründeten Sorge allein gelassen und daher «frantic», rasend vor Verzweiflung wird); ja wir akzeptieren auch die Entführung selbst, die doch eine phantastisch umständliche Methode ist, um einen verwechselten Koffer, dessen Standort zudem bekannt ist, zurückzuerhalten. Deutlich wird dadurch aber der unschätzbare Wert des geheimnisvollen Koffers, dem Walker endlich mit Brachialgewalt zu Leibe rückt.

Harrison Ford und Emanuelle Seigner in «Frantic» von Roman Polanski.



Statt auf das Geheimnis des Inhalts stösst er in der Folge auf die Kofferbesitzerin, ein kokainsüchtiges Mädchen im Lederlook, mit dem der einst Unbescholtene eine traumatische Reise durch die Pariser Halb- und Unterwelt antritt. Involviert bleibt dabei auch das Publikum – nach Truffaut die Quintessenz des «suspense» –, indem es stets soviel oder sowenig weiss wie der staunende Amerikaner. Wie dieser hinkt es denn meist eine Nasenlänge hinter den sich überstürzenden Ereignissen her, wie er muss es allmählich alle Hoffnungen auf souveräne Übersicht aufgeben und sich von Moment zu Moment neu orientieren. Nachdem man Sondras Entführer etwa lange Zeit für Drogenhändler gehalten hat, sieht man sich plötzlich in eine Agentengeschichte verwickelt. Das Herzstück des Koffers, eine Freiheitsstatue en miniature, soll schliesslich gegen Walkers Frau ausgetauscht werden. Inbegriff des «american dream» taugt sie ironischer- und sinnfälligerweise gerade noch zum Schmuggeln von Drogen oder eben – eines Nuklearzünders. Der Austausch indessen missglückt, und da man jetzt die Identität sämtlicher Beteiligten kennt, dient die Endsequenz des Films vor dem endgültigen Showdown vor allem noch dazu, die Beziehung zwischen Walker, dem Biedermann, und Michelle, dem undurchsichtigen Mädchen, zu intensivieren.

Beinahe überflüssig, zu erwähnen, dass in den beiden zwei Welten aufeinanderprallen, dass Michelle den Thrill des Ungewissen und Gefährlichen sucht und die Versuchung des Prinzipientreuen verkörpert. Traumwandlerisch sicher balanciert sie denn über die Dächer von Paris, von denen der überforderte Walker beinahe abstürzt. Polanski und sein bewährter Drehbuchautor Gérard

Brach ersparen uns jedoch die allzu nahe liegende Liebesgeschichte zwischen den beiden und belassen die Beziehung im bedeutend spannenderen, interessanten Zwielficht. Der jungen Emanuelle Seigner nimmt man dabei die Rolle der femme fatale, die jeden vorteilhaften Moment blitzschnell erkennt und kaltblütig nutzt, nicht ganz ab; jederzeit glaubhaft wirkt dagegen Harrison Ford als der beharrliche Walker, der nie am Ziel, seine geliebte Frau zu befreien, irre wird. Fords Image als kühler und souveräner Held (in «Raiders of the Lost Ark», «Blade Runner» oder «Witness») ironisch brechend, zeigt ihn Polanski denn als leicht unbeholfenen, aber aufrechten Mann, der – wie einst James Stewart in Hitchcocks «The Man Who Knew Too Much» – in eine exotische Unterwelt gerät, von deren Existenz er bisher keine Ahnung hatte. Hitchcocksche Ironie waltet schliesslich auch da, wo Polanski mit ausgeklügelten bildlichen und musikalischen Motivspielen andeutet, wie nahe diese fern geglaubte Welt Walker im Grunde ist.

Michelles Lieblingssong, Grace Jones' suggestiver «Libertango», scheppert von fern durch den Hörer, als Walker seine Tochter in San Francisco anruft. Im «sturmfreien» Elternhaus scheint eine Party stattzufinden und Michelles weisses Lebenselixier könnte auch dort kursieren. Das unberechenbare, dunkle Mädchen und die energische blonde Frau, Walkers Nacht- und Tagseite, treffen zuletzt beim Showdown im Morgengrauen zusammen – beide in feuerrotem Kleid. Der Tag bricht an, und Michelle stirbt. Walker und seine Frau dagegen sitzen wie am Anfang im Fond eines Taxis – aufwachend wie von einem Alptraum. ■

Ella Kienast

Flowers in the Athic

(Blumen der Nacht)

USA 1987.

Regie: Jeffrey Bloom

(Vorspannangaben)

s. Kurzbesprechung 88/170

«Flowers in the Athic» ist einer dieser Dutzendfilme, über die nachzudenken es sich kaum lohnt. Und fragt man sich, wozu so ein Produkt überhaupt auf die Leinwand kommt, so liegt die Antwort im Bereich der Waschmittel- und Zahnpastenwerbung: Dahinter steckt ein Produzent, der an Umsatz denkt und ein Marketing-Manager, der aufgrund von Statistiken den Konsumenten lenkt. Sie eruieren, segmentieren, analysieren und definieren das kommerziell erfolgsversprechendste Zielpublikum: Zwischen 16 und 24 Jahren, männlich und weiblich. Die Aufgabenstellung heisst: Wie trifft man am effizientesten Teenies und Twens, Männlein und Weiblein auf einen Streich? Dies könnte der Ausgangspunkt zu «Blumen der Nacht», so der Name für den deutschen Markt, gewesen sein.

Romantik und Action, garniert mit Problemen der Pubertät, aber immer hübsch sauber, sprich «jugendfrei». Zu Beginn des Films blickt eine junge Frau mit «Angst und Staunen» in ihre Kindheit zurück: «Remember? Es war einmal ...», worauf eine WASP-Familie wie im Märchen eingeblendet wird: «White» für blond, «Anglo-Saxon» für oberer Mittelstand, «Protestant» für puritanisch. Die vier Kinder sind brav, rosa und hellblau: Cathy (Kristy Swanson) und Chris (Jeb Stuart Adams) sind etwa 16, Cory (Ben Ganger), Carrie (Lind-

say Parker) sechs Jahre alt und Vater (Marshall Colt) und Mutter (Victoria Tennant) kaum mehr als dreissig: Die frühe Reife der Eltern will zwar nicht so recht ins Bild passen, aber so spielt das Verliebtsein der Sechzehnjährigen in ihren Papi halt besser, was wiederum die Gefühle jugendlicher Zuschauer in Bewegung bringt, wenn Papi, Quelle der Liebe und des Wohlstands, stirbt und damit das Familienglück.

Mami, schön und doof, erinnert sich ihrer reichen Eltern, die sie enterbten, weil Papi Mamis Onkel war. Um ans Geld ranzukommen, muss sie die Liebe ihres kranken Vaters zurückgewinnen, bevor der stirbt. Dabei stolpert sie weniger über dessen Testament, als vielmehr über das Bluterbe ihrer Kinder und deren Grossmutter (Louise Fletcher). Diese rückt der «Teufelsbrut» aus inzestuöser Beziehung mit Arsen im Zucker zu Leibe. Mami verkehrt sich nun auch in eine Rabenmutter: Sie ignoriert die auf dem Estrich dahinsiechenden Kinder.

Wie sie sich zu helfen wissen, ist die zentrale Handlung des Films, was trotz Action nur leidlich spannend ist: Dass ihnen die Flucht schliesslich gelingt, ist ja von Anfang an klar. Aber die Rückblende in die Erinnerung fördert immerhin eine Leiche, die des kleinen Bruders Cory und die zärtliche Beziehung des grossen Bruders zu seiner Schwester zutage.

Regisseur Jeffrey Bloom («Blood Beach», «Dogpound Shuffle», «The Stickup»), will «Blumen der Nacht» als eine Parabel über den Ablösungsprozess der Kinder von ihren Eltern verstanden wissen. Die Moral der Geschichte ist: Wenn die ganze Familie ins Kino geht, so ist das einzig zum Nutzen des Produzenten und des beauftragten Verpackungsspezialisten Bloom. ■

Hans Messias (Fd.)

Die Chinesen kommen

BRD 1986.

Regie: Manfred Stelzer
(Vospannangaben
s. Kurzbesprechung 88/167)

In der von der Tann'schen Fabrik am Fusse der bayerischen Alpen stehen die Räder still. Die verwaisten Fabrikhallen werden von vier Übergebliebenen der Belegschaft, darunter Hansi Pfnürr, Gewerkschafter, und Schorsch Schmierer, gewartet. Während Pfnürr auf einen Verkauf des Werkes und neue Arbeitsplätze hofft, versucht Schmierer, seine Schäfchen ins Trockene zu bringen: Er demonstriert die 509er Maschine, um sich einen eigenen Arbeitsplatz zu schaffen. Der Verkauf der Firma macht beiden einen Strich durch die Rechnung. Chinesen erwerben das veraltete Werk und wollen es ins «Reich der Mitte» deportieren. Behilflich sind ihnen dabei die vier bajuwarischen Arbeiter, die anfangs wenig von den «Job-Killern» halten und aus ihrer Ablehnung kein Hehl machen, die Asiaten jedoch bald zu akzeptieren lernen.

Durch das Angebot, Pfnürr und Schmierer sollten den Wiederaufbau in China kontrollieren, wird die Lage etwas kritisch, da dort das Fehlen der 509er auffallen muss. Als letztlich das Mitreise-Los auf den

wahren Übeltäter fällt, sieht dieser seinem Schicksal mehr oder weniger gelassen entgegen, zumal er inzwischen erfahren hat, dass die Todesstrafe für Saboteure in China abgeschafft worden ist.

Angeregt zu ihrem Filmschwank wurden die Autoren wohl durch die tatsächlichen Fabrikkäufe und -deportationen der chinesischen Regierung, zum Beispiel des Zündapp-Werkes in Bayern, die sich durch diese Investitionen nicht nur das «Know how» sichern, sondern gleich die Produktionsstätten miterwerben. Stoff für eine hintergründige Komödie liefert das allemal, doch der Film bleibt in den satirischen Ansätzen stecken und bietet kaum mehr als eine x-beliebige Volksbühnen-Inszenierung. Schrullige Typen, miese Geschäftemacher und die Klischees von den stets lächelnden und immer freundlichen Chinesen werden beliebig aneinandergereiht und mit einem Hauch von Liebesgeschichte und Sozialkritik versehen.

Das Ergebnis ist ein im schlechten Sinn provinzieller Film, dessen harmlose Spässe kaum unterhalten, aber auch niemandem weh tun dürften. Nur in wenigen Szenen zeichnet der Film sich durch Originalität aus, ansonsten durchzieht ihn ein Hauch von Heimatfilm und Altväterlichkeit, der jedoch kaum parodistisch gemeint ist. So bleibt am Ende die Erkenntnis, dass die Chinesen vielleicht doch nur die Bayern Asiens sind und dass sich die «Schlitzaugen» den «Schlitzohren» als überlegen erweisen, doch das ist für einen abendfüllenden Film recht wenig. – Der Film wird in der ARD am Mittwoch, 22. Juni, 20.15 Uhr ausgestrahlt. ■