

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 42 (1990)
Heft: 4

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: 06.01.2026

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

Khaneh-je doost kojast?

Wo ist das Haus meines Freundes?

Regie: Abbas Kiarostami ■ Iran 1988

IRENE GENHART

Manche Geschichten sind in ihrer Einfachheit so sinnreich und überzeugend, dass sie auf den ersten Blick keine Ansatzpunkte zur Kritik bieten, sondern höchstens als Ausgangspunkt für ein weiterführendes Gespräch genommen werden können. Es ist nicht so, dass man, gerade als Westeuropäerin oder -europäer, nach Abbas Kiarostamis Film keine Fragen stellen könnte – doch diese richten sich primär nicht nach Form oder Inhalt, sondern vor allem auf die Andersartigkeit der gezeigten Kultur.

Es ist ein kleiner Junge, der die Frage stellt, welche der Film zum Titel hat. «Wo ist das Haus meines Freundes?» fragt er, und seine Frage ist verzweifelt, aber nie ganz hoffnungslos. Die Geschichte spielt irgendwo auf dem Dorfe im Iran. Ahmad ist acht, vielleicht neun Jahre alt. Bei Schulschluss hat er aus Versehen das Heft seines Banknachbarn eingepackt. Eine Lapalie, denkt man, denken übrigens auch die meisten Erwachsenen im Film. Für das Kind verbirgt sich in diesem Versehen jedoch eine Bedrohung. Am gleichen Morgen erst wurde derselbe Schulkamerad vom Lehrer arg gerügt, weil er seine Hausaufgaben anstatt in seinem Heft auf ein paar losen Blättern

abgegeben hatte. Seiner Rüge Nachdruck zu verleihen, hatte der Lehrer dem Buben gedroht, ihn beim nächsten Mal von der Schule zu weisen. Langsam werden Kinderaugen grösser und grösser, verlieren Sommersprossen ihre Farbe: Ahmads Schrecken, als er zu Hause sein Missgeschick feststellt, ist sehr bildlich.

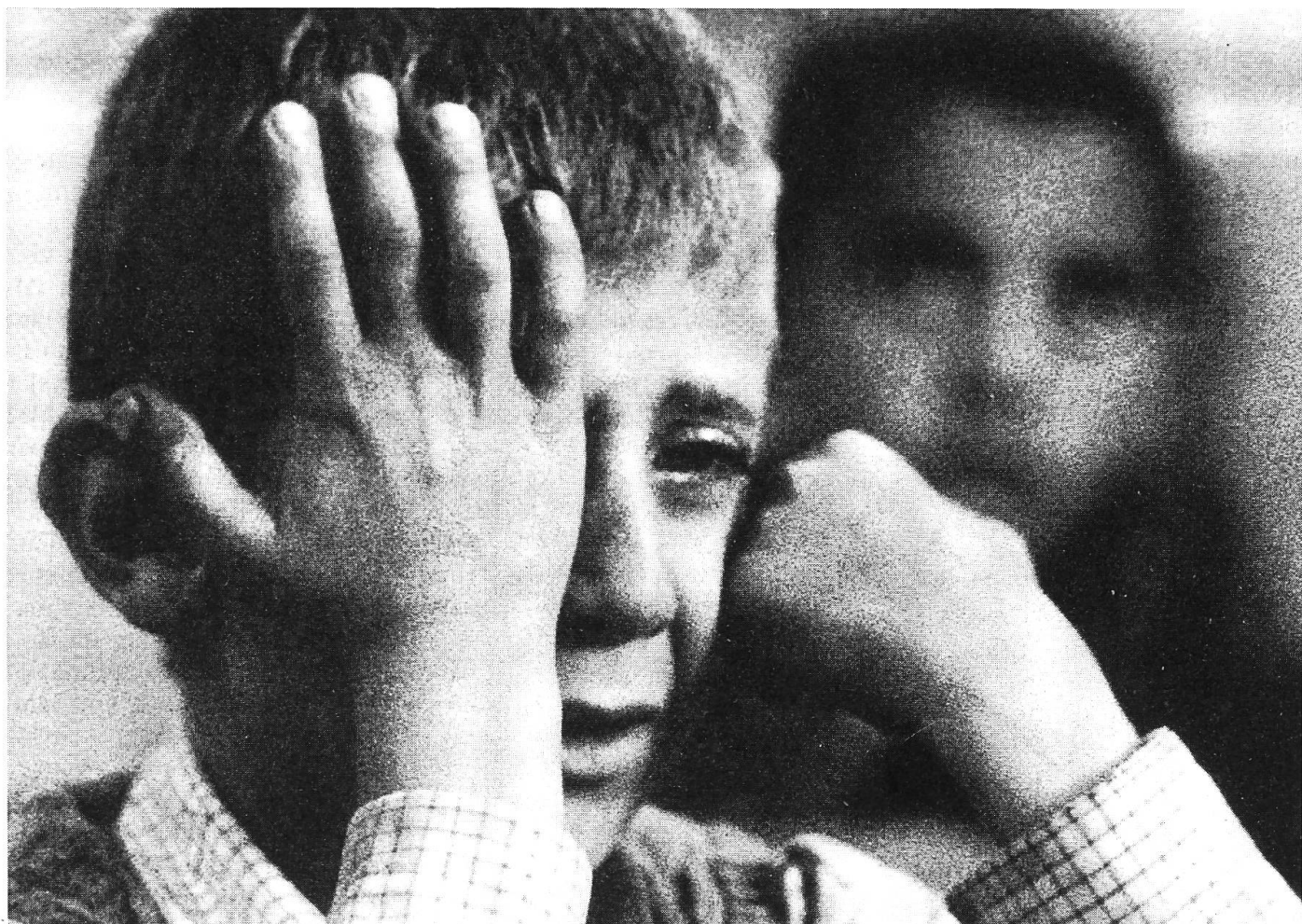
Ahmad sucht nach Lösungen, und es scheint nur eine zu geben: Er muss seinem Freund das Heft sofort zurückgeben. Das ist jedoch einfacher gesagt als getan. Gegen den Willen seiner strengen Mutter schleicht sich Ahmad von zu Hause fort. Nach einem ununterbrochen im Laufen zurückgelegten Weg über Hügel, durch Wald und Friedhof erreicht Ahmad das Nachbardorf. Hier stellt sich heraus, dass er die Adresse seines Freundes gar nicht kennt. Er streift durch Gassen, späht durch Türritzen und halbgeöffnete Fenster. Er stellt den Menschen, die er trifft, die immergleiche Frage. Sein Gang ist von Misserfolg gekrönt, zu später Nachtstunde erst kehrt er nach Hause zurück. Schon scheint das Unglück über Ahmads Schulkameraden hereinzubrechen, als er am nächsten Morgen unglücklich die losen Blätter auf sein Pult legt und der Lehrer wiederum korrigierend durch die Klasse geht.

Echte Freundschaft erweist sich jedoch dadurch, dass sie stark genug ist, den in Not geratenen Freund zu retten – so findet auch Kiarostamis Film ein erstaunlich gutes und in seiner Lösungsart verblüffend einfaches Ende.

«Wo ist das Haus meines Freundes?» ist ein äusserst liebevoll gemachter, schlichter Film. In der mittelalterlichen Literatur kennt man die Form des «bîspel» – und genau um ein solches «bîspel» geht es in diesem Film. Er hat etwas Lehrreiches an sich, will etwas kritisieren, fordert mittels Umweg über eine simple Geschichte zum Denken auf. Es geht um den Konflikt, in welchen der Knabe gerät, als er feststellt, dass er seinem Freund nur helfen kann, wenn er sich den Geboten und Verboten seiner Eltern widersetzt.

Ahmad ist jung. Weite Strecken lebt der Film von den Grossaufnahmen seines Gesichtes, in dem sich kleine und kleinste Regungen widerspiegeln. Lebt von seinen dunklen, fragenden Augen, die so oft melancholisch und bedrückt von der Leinwand ins Publikum blicken, dass man als Zuschauerin oder Zuschauer bei der ganzen Sympathie gepackt wird und einfach mitfühlen muss. Da sind die Begegnungen zwischen den Knaben. Kleine Szenen, kurze Begegnungen, die jedoch von gegenseitiger Achtung sprechen. Ein Junge stürzt, der andere wäscht ihm am Brunnen den Schmutz von der Hose.

Ahmad steht verloren da, fragt nach dem Weg. Letztlich



Autoritäre Erwachsenenwelt: Der vom Lehrer gerügte Freund von Ahmad.

sind es einzig die anderen Knaben, die auf seine Frage eingehen, ihm zu helfen versuchen, wenn diese Hilfe auch nichts nützt. Der Welt der Kinder ist die Welt der Erwachsenen übergeordnet. Gebote und Verbote aus der Erwachsenenwelt reglementieren das Leben der Kinder. In der Schule der Lehrer, zu Hause die Mutter, Grossmutter, später der Grossvater und der Vater – alle üben sie auf die Kinder eine Art Gewalt aus. Die Kälte und Distanziertheit, mit der die Erwachsenen über den verzweiferten Jungen hinwegsehen, mit der sie es schaffen, einen Laib Brot und ein Paket Zigaretten aus Prinzip wichtiger einzustufen als die brennenden Kinderaugen, wirkt

bedrohlich. Da scheinen nicht seit Generationen bedingte Andersartigkeiten ein Verstehen zu verunmöglichen, sondern vor allem strikte eingehaltene Konventionen. Die heissen letztlich ganz einfach, dass ein Junge seinen Eltern und andern erwachsenen Menschen zu gehorchen habe.

In langen Passagen geht der Film dieses Thema immer wieder an. Der Lehrer versucht seinen Schülern beizubringen, dass ihre Aufgabe vor allem das Lernen sei und nicht die Mithilfe zu Hause. Die Eltern betrachten es als selbstverständlich, dass die Kinder nach der Schule daheim mitarbeiten. Und die alten Männer sitzen müssig herum, palavern und trinken Tee, schicken den Jungen auf Botengänge, während sie sich über verschiedene Erziehungsmethoden unterhalten.

Der Film besitzt trotz der

Eile und Hatz, welche seinen Protagonisten bergaufwärts und bergabwärts rennen lässt, die Ruhe und Bedächtigkeit der teetrinkenden Männer. Vieles, was beim ersten Hinsehen gar nicht auffällt, tritt beim Nachdenken über den Film in den Vordergrund. So stellt man mit Erstaunen fest, dass im ganzen Film nirgendwo ein Mädchen zu sehen ist. Obwohl es mitten am Tag ist, scheinen die meisten Leute sehr viel Zeit zum Reden zu haben – nur die Frauen sind die ganze Zeit mit ihrem Haushalt beschäftigt. Und der geht einiges mühsamer vor sich als bei uns. Da werden Windeln und Hosen noch von Hand gewaschen, holt man das warme Wasser aus dem kochenden Wassertopf, füttert das Kind mit Zuckerwasser. Zieht die Schuhe vor dem Betreten eines Raumes grundsätzlich aus und und und.

Vielleicht mag das bedächtige Tempo des Films den einen oder andern Zuschauer nervös machen. Es lohnt sich jedoch sehr, die westlich-amerikanischen Sehgewohnheiten für zwei knappe Stunden abzulegen und sich auf Kiarostamis Film einzulassen. Bilder und Ein-

drücke einer fremden Kultur nicht als Tourist oder als Konsument eines TV-Dokumentarfeatures zu sehen, ist auch heute immer noch eine Seltenheit. ■■■

*Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/55*



Über alles darf man Filme machen – ausser über Religion

Interview mit Abbas Kiarostami

IRENE GENHART

Wenn man Ihren Film «Wo ist das Haus meines Freundes?» ansieht, scheint seine Aussage sehr klar und deutlich zu sein. Er ist eine Art Beispiel, eine Parabel. Im Vorspann haben Sie den Film Lehrern, Eltern und Erziehern gewidmet. Zudem arbeiten sie im «Production Center of the Institute for the Intellectual Development of Children and

Young Adults». Für wen haben Sie diesen Film gemacht, welche Funktion hat er?

Filme macht man nicht für ein bestimmtes Publikum. Das Publikum wählt sich seine Filme selbst. So ist mein Film für Kinder und für Erwachsene. Im Iran gab's bis vor zwanzig Jahren die Unterscheidung in Kinderfilm und Erwachsenenfilm. Heute existiert die nicht mehr. Wenn ich den Film in Schulen zeige, ist es oft so, dass

die Kinder ihn nicht besonders mögen. Gehen sie jedoch mit ihren Eltern ins Kino, mögen sie den Film meist ganz gern. Wie ein Film beim Publikum ankommt, das hängt von der kommunikativen Beziehung ab, in welcher das Publikum zu ihm tritt.

Einmal sah ich, wie ein etwa 45jähriger Mann den Kinosaal nach der Hälfte der Zeit wütend verliess. Andererseits habe ich vierjährige Kinder getroffen, welche den Film wieder und wieder erzählt haben. Vor allem Frauen scheint der Film sehr gut zu gefallen. Als ich letzthin durch die Strassen einer iranischen Stadt lief, sah ich eine lange Schlange Frauen vor dem Kino warten.

Sie haben eben gesagt, dass vor allem Frauen und Mädchen ihren Film gerne sehen. In Ihrem Film ist aber kein einziges Mädchen zu sehen, weder in der Schule noch auf der Strasse noch zu Hause auf dem Hof. Auch die Frauen trifft man fast nur im Hof ihrer Häuser an. Ist das Absicht?

Das ist nicht Absicht, sondern Realität. Bei uns gehen die Mädchen und Knaben getrennt zur Schule. Dass man auch im Dorf kein Mädchen sieht, ist authentisch. Ein Mädchen im Iran verlässt das Haus nur aus ganz zwingenden Gründen. Auf Botengänge schickt man Knaben. Auf der Strasse ist das Verhältnis Mädchen/Knaben ungefähr so, dass man auf zehn Knaben höchstens ein Mädchen sieht.

Ist das in der Stadt und auf dem Land gleich?

Auf dem Land trifft man eher mehr Mädchen in der Öffentlichkeit als in der Stadt, weil der Hauptteil der Arbeit von Frauen und Mädchen verrichtet wird. Man sieht sie auf den Feldern, im Hof, bei der Arbeit.

Ist das eine Folge der Religion oder nur der Erziehung?

Von beidem.

Ein Film über die Liebe

Das Hauptthema Ihres Filmes ist der Konflikt des Jungen. Er muss entscheiden, ob er seinen Eltern gehorcht oder ob er seine Freundschaft und Solidarität zu seinem Schulkameraden beweist. Es scheint, als ob die Erwachsenen alle Rechte besäßen und die Kinder keine.

Die Kinder müssen ihren Eltern gehorchen.

Doch wenn der Junge spätnachts nach Hause kommt, wird er von seinen Eltern nicht bestraft. Wieso?

In Western sieht man manchmal, wie innerhalb von wenigen Minuten vier, fünf Menschen niedergeschossen werden. Das ist brutal. Ich wollte aber einen Film über die Liebe machen und nicht über Macht. Deshalb habe ich in meinem Film nicht gezeigt, wie der Knabe bestraft wird. Selbstverständlich gibt es diese Rechte der Erwachsenen. Aber wenn man als Zuschauer einige Zeit diesen Knaben angeschaut hat, gesehen hat, wie er sich um seinen Freund bemüht und versucht, sein Haus zu finden, dann ist dieser Knabe einem sympathisch geworden. Ich kann, auch wenn das Publikum das erwartet, nicht zeigen, wie jemand, der sympathisch ist, geschlagen wird.

Es gibt in Ihrem Film eine andere Passage, in welcher ein Kind der Gewalt der Erwachsenen sehr ausgesetzt ist. Ich meine da, wo der Lehrer dem Jungen droht, ihn von der Schule zu werfen, wenn er ein weiteres Mal seine Hausaufgaben auf losen Blättern abliefern. Ist das überhaupt möglich, dass ein

Kind deswegen von der Schule gewiesen wird?

Nein. Das Kind muss zur Schule gehen und kann nicht vom Lehrer einfach weggeschickt werden. Mir ging's aber darum, die Macht zu zeigen, die in dieser Drohung liegt. Allein diese Drohung macht dem Knaben solche Angst, dass er weint. Das ist eine Art Gewalt. In meinem nächsten Film habe ich diese Gewalt der Erwachsenen gegen die Kinder stark angegriffen.

Gegen Abend trifft der Junge einen alten Schreiner, der mit ihm durchs Dorf geht und ihm helfen will. Dabei unterhalten sie sich unter anderem über Menschen, die aus dem Dorf weggezogen sind, in der Stadt leben.

Der alte Mann erzählt dem Jungen zuerst, dass er selber keine Kinder habe, deswegen auch keine Enkelkinder und dass er kein Grossvater sei. Dann reden sie von seinem Bruder, der mit seinem Sohn in die Stadt gezogen ist. Wenn jemand die Familie verlässt und in die Stadt zieht, wird die Distanz zwischen den einzelnen Mitgliedern immer grösser. Zuerst schreibt man sich jede Woche, dann jeden Monat und dann immer seltener, bis man sich ganz fremd geworden ist und einander verloren hat.

Politik betrifft das ganze Leben

Ihr Film wird ja nicht nur im Iran und andern Ländern islamischen Glaubens gezeigt, sondern auch in Westeuropa und in den USA. Können Sie im Publikum da und dort verschiedene Reaktionen auf Ihren Film feststellen?

Wenn man einen Film macht, macht man immer einen Film über ein Land und eine Religion. Doch es gibt Themen, die

sind überall auf der Welt aktuell. So sind auch die Reaktionen auf den Film ähnlich oder die gleichen. Es gibt im Iran wie auch in der Schweiz Menschen, die zu mir kommen und fragen, wo denn nun das Haus des Freundes wirklich sei. Aber sonst verstehen die Leute den Film, glaube ich, schon.

In der westlichen Kritik wurde Ihr Film auch als Parabel gelesen, als politische Aussage. Verstehen Sie selbst Ihren Film auch so?

Zuerst müssen wir das Wort Politik/politisch definieren. Wenn Politik heisst, eine bestimmte Gruppe zu vertreten, Slogans und Wahlsprüche zu verbreiten, Propaganda zu machen usw., dann ist mein Film überhaupt nicht politisch. Versteht man Politik jedoch als etwas, das das ganze Leben betrifft, das den Alltag jedes einzelnen jederzeit bestimmt – dann ist mein Film politisch.

Ihr Film hinterlässt den Eindruck, Sie würden eine Art «realistisches Kino» machen. Nicht im Sinne eines Dokumentarfilms – aber man denkt, Sie haben sich irgendwo ein Dorf gesucht, ein wirkliches Dorf, das ihrer Vorstellung entspricht. Zudem arbeiten Sie mit nichtprofessionellen Schauspielern ...

Ja. Ich will, dass in meinen Filmen alles realitätsgetreu aussieht. Ich will etwas Echtes zeigen. Doch ganz so einfach ist das nicht, und in Wirklichkeit sieht das dann so aus: Das Dorf im Film, das sind eigentlich drei verschiedene Dörfer. Wir haben alle Mauern, Wände und Türen frisch gestrichen. Wir haben Bäume gepflanzt. Den Knaben, den Hauptdarsteller, haben wir drei Monate lang gesucht. Ausgewählt haben wir ihn dann vor allem seiner Augen wegen.

Die Kinder haben doch im Film die gleichen Namen wie in der Wirklichkeit oder habe ich das falsch gesehen?

Ja, das stimmt, es soll ja auch authentisch sein. Der Bruder des Hauptdarstellers spielt übrigens auch mit. Ich wollte schon ein möglichst realistisches Dorf irgendwo im Iran zeigen. Mit alten Männern die Tee trinken, Kindern und so.

Kennt man im Iran so etwas wie eine Filmzensur?

Sie meinen wie zum Beispiel in Russland in der Stalin-Ära?

Zum Beispiel so, oder in einer anderen Form. Können Sie über jedes Thema, das Sie wählen, Filme machen?

In irgendeiner Form hat doch jedes Land eine Zensur. Bei uns kann man eigentlich über alles Filme machen – ausser über die Religion. Die darf man nicht schlecht machen, die darf man keiner Kritik aussetzen, die darf man nicht angreifen. Aber über soziale Probleme können sie alles sagen.

Wie wird man im Iran Filmmacher, Regisseur? Gibt es staatliche Schulen?

Nein, die meisten werden einfach so Regisseur, ohne je eine Schule abgeschlossen zu haben. Bei uns funktioniert das so: Den ersten, manchmal auch den zweiten Film kann man einfach machen. Man schreibt ein Drehbuch, eine Story, und die Regierung stellt das Geld zur Verfügung. Wenn der Film dann läuft, muss man das Geld zurückbezahlen. Der Staat bezahlt aber nur den ersten, eventuell noch den zweiten Film. Deswegen ist es wichtig, dass man in der Zeit, in der man den ersten Film macht, den Kontakt zu privaten Produzenten herstellen kann. Das heisst, dass man Filme machen muss,

die gut sind. Wenn der erste Film nicht gut ist und man keinen Produzenten findet, dann ist man wieder aus der Filmbranche raus.

Sie haben ja schon eine ganze Reihe Filme gemacht, die wir leider hier nicht zu sehen bekommen haben. Wie Sie vorhin er-

wähnten, sind Sie dabei, Ihren nächsten Film zu machen.

Ja, ich muss ihn jetzt noch fertig schneiden und hoffe, dass er diesen Frühling beendet sein wird. Ich hoffe, dass ich dafür auch in Westeuropa und in der Schweiz einen Verleiher finden werde. ■■■

Born on the 4th of July

Geboren am 4. Juli

Regie: Oliver Stone ■ USA 1989

URSULA GANZ -
BLÄTTLER

Ist das der Stoff, aus dem Heldenträume sind? Ein schneidiger Mann in Uniform baut sich in der Sporthalle vor einer Klasse Halbwüchsiger auf; er erklärt, weshalb es soviel ehrenvoller sei, ein «Marine» zu sein als ein Fliegerpilot, und einer unter den Jugendlichen wird rot, als hätte man seine dummen Gedanken gelesen. Oder ist es das: Auf einer Woge von Sympathie gleitet ein Mann im Rollstuhl eine Rampe hinauf, hinein ins gleissende Licht und umtost von Beifall; gleich wird er zur Nation sprechen, und ganz Amerika wird den Atem anhalten und zuhören.

Ron Kovic, geboren am 4. Juli (dem amerikanischen Unabhängigkeitstag) 1946 auf Long Island, ist als begeisterter Jugendlicher in den Vietnamkrieg gezogen und als ein desillusionierter, verbitterter Veteran, vom Oberkörper an abwärts gelähmt, 1968 zurückgekehrt. Stellvertretend für alle anderen Veteranen dieses Krieges, die sich von ihrem Land im Stich gelassen fühlten, schrieb

er 1976 ein Erinnerungsbuch, in dem er schonungslos mit seinen Träumen und jenen, die sie ihm einst als Flausen in den Kopf setzten, abrechnete. Kovic erlangte als Aktivist der Bewegung «Vietnam Veterans Against the War» einige Berühmtheit; akzeptiert und in seinen politischen Anliegen wirklich ernst genommen fühlte er sich, als ihm angeboten wurde, 1976 auf dem nationalen Konvent der Demokraten eine Ansprache zu halten.

Der Mann im Rollstuhl, der Schüler in der Turnhalle: Sie sind ein und dieselbe Person. Zwischen den beiden Schlüsselszenen von «Born on the 4th of July» liegen rund zwei Stunden Film, liegt ein langwieriger Erkenntnisprozess des Protagonisten und liegt vor allem ein beschwerlicher, exzessiv ausgekosteter Leidensweg. Dass der Schüler versonnen lächelt, wenn da einer verächtlich vom Wunschtraum, Fliegerpilot zu werden, spricht, hat durchaus seinen Grund: Der adrette junge Mann, im Film Ron Kovic, heisst im Zivilleben Tom Cruise und hat sich nicht zuletzt in der Rolle eines ambitionierten angehenden Fliegerpilo-

ten («Top Gun») zum Weltstargemausert. «Born on the 4th of July» gibt dem ehrgeizigen Schauspieler (der seine Qualitäten bereits als Partner von Paul Newman in «The Color of Money» und von Dustin Hoffman in «Rain Man» unter Beweis stellen konnte) ausgiebig Gelegenheit, für die als Teenager begangene Jugendsünde Abbitte zu tun. Denn das hier ist, im Vergleich zu der reichlich eindimensionalen Heldensaga von einst, «heavy stuff», «the real thing» gewissermassen.

Oliver Stone hat sicher gewusst, was er tat, als er den «most bankable» – den meistumschwärmten und begehrtesten – jüngeren Hollywoodstar dazu verpflichtete, in einem so «harten» Film geradewegs durch Hölle und Fegefeuer zu gehen. Schliesslich ist der Mann, der da zum Schluss von «Born on the 4th of July» die Rampe hinauf rollt, um seine Ansprache an die Nation zu halten, ein der Hölle Entronnener, ein Geläuterter, und nur, wer der zwischendurch so unheroischen, mit dem Schicksal hadernden Figur die Treue gehalten und sich auf Biegen oder

Brechen mit ihr identifiziert hat, hat diesen Läuterungsprozess ein Stück weit mitgemacht. So lautet Oliver Stones Credo, und mit dieser Überzeugung dreht er Filme, die spektakulär und laut sind und, bei allem Bemühen um Authentizität, reichlich spekulativ.

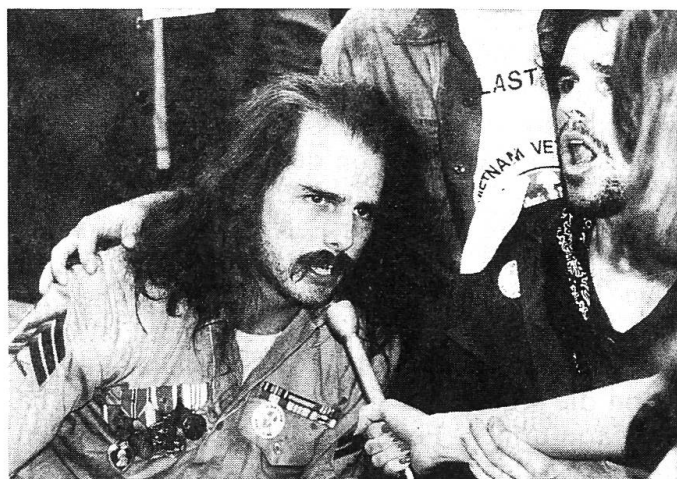
Läuterung durch Identifikation

Es ist gar nicht so abwegig, noch vor der eigentlichen Handlung eines Filmes von Oliver Stone deren Besetzung zu diskutieren. Wie so manch anderer Regisseur Hollywoods legt er enormes Gewicht auf die Wahl seiner Identifikationsfiguren. In seinem Fall hat filmische Fiktion die Funktion, Vehikel für ein durchaus «missionarisches» Anliegen zu sein, und dieses Anliegen lässt sich durch die sorgfältige Wahl eines Hauptdarstellers gezielt akzentuieren. Charlie Sheen hat in Stones Vietnam-Drama «Platoon» stellvertretend für eine ganze Nation die Unschuld verloren, genau gleich wie eine Generation zuvor sein Vater Martin Sheen in «Apocalypse Now» (von Francis Ford Coppola). In «Wall Street» (der Schauplatz des Krieges wurde einfach vom Dschungel Ostasiens an die New Yorker

Börse verlegt) wurde der Oberbösewicht vom bis dahin eher unscheinbaren, pausbäckigen Michael Douglas gespielt – eine «Fehlbesetzung», die sich in jeder Hinsicht bezahlt machte. Hier nun, wo gewissermassen der «dritte Kreis der Hölle» erreicht ist (Schauplatz der erbittertesten Schlacht wider eine scheinheilige Moral ist die Wohnstube einer tief religiösen, Gott und Vaterland verpflichteten Mittelklassfamilie), bleibt gar nichts anderes übrig, als den «All-American-Hero» schlechthin, diesen properen jungen Mann mit dem Megawattgrinsen, den sich die halbe USA zum Schwiegersohn wünscht, zu rekrutieren. Hier, wo so ziemlich alles demontiert wird, was dem Durchschnittsamerikaner an Werten teuer und heilig ist, vom Hurra-Patriotismus über die Armee bis zum Sex-Appeal eines sportlich durchtrainierten Körpers und zur Religion, darf endlich auch ein sorgsam gepflegtes, geradezu klinisch sauberes Star-Image der angestrebten «Authentizität» zum Opfer fallen.

Als Ron Kovic verflucht ein kaum mehr wiederzuerkennender Tom Cruise seine (Kovics) streng katholische Mutter, die ihm eine restriktive Sexualmoral aufgezwungen und ihn indirekt zum seelischen Krüppel ge-

Grelle Demontagen amerikanischer Mythen: Die Geschichte eines Vietnamveteranen, der zur Antikriegsbewegung überwechselt.



macht hat. Da kehrt einer als Gelähmter heim aus dem Krieg, ist jeglicher körperlichen Artikulation beraubt, impotent, ein verbittertes Reststück Mensch, das alle Sympathien von sich weist und an der Suche nach dem/den Verantwortlichen für dieses Desaster schier verzweifeln möchte. Das ist starker Tobak und Stoff für eine differenzierte, anrührende Leidensgeschichte. Nur ist Oliver Stone nicht unbedingt der Mann, sie zu verfilmen: Konsequent ist es zwar, aber auch gefährlich nahe am Kitsch, wenn sich zum Schluss diese vom Leben gebeutelte hässliche Raupe plötzlich zum strahlenden Schmetterling wandelt, um in der neuentdeckten Identität als «opinion leader» einer politischen Bewegung wiederum patriotische Reden zu schwingen und die Ovationen der Menge huldvoll entgegenzunehmen.

Wo liegt der Haken? Da geht es um die persönliche Entwicklung eines Menschen, der die salbungsvollen Reden von Eltern, Lehrern und Politikern für bare Münze nimmt, den kollektiv begangenen Verrat an seinen Idealen zu spät erkennt und sich mit seinem als ungerecht empfundenen Schicksal erst in jenem Moment versöhnt, da er in der Konfrontation mit der Wahrheit – und der weiteren Verbreitung derselben – eine sinnvolle Lebensaufgabe findet. Diese Geschichte ist entweder eine eminent politische oder aber eine verzweifelt rührselige. Politisch wäre sie, sobald der Prozess der Bewusstseinswerdung von der Erkenntnis geleitet würde, dass es auch andere ungerecht Leidende gibt und eine aus Leid gewachsene Solidarität, die im Widerstand Sinn und eine Aufgabe findet. Dem steht hier schon die – durchaus hollywoodkonforme – Fixierung auf ein Einzelschicksal entgegen.

Angst und Schrecken

Vielleicht geht es Oliver Stone auch gar nicht um Politik, sondern um etwas ganz anderes: seine sehr persönlichen Obsessionen, wie er sie auch schon in anderen Filmen bildgewaltig ausgekostet hat. Betrachtet man etwa seine Kritik an einem rigid religiösen, fast psychotisch prüden Elternhaus, in dem jungen Menschen verboten wird, den «Playboy» zu lesen oder das Wort «Penis» in den Mund zu nehmen, so wird in dieser Auseinandersetzung, die im fulminant inszenierten Bruch mit Vater und Mutter gipfelt, eine geradezu ingrimmige Lust an der Darstellung von Angst und Schrecken spürbar. Und nicht nur das Bild für Bild und Szene für Szene wird in «Born on the 4th of July» die apokalyptische Vision einer innerlich vom Grauen zerfressenen Welt entworfen, in der die Menschen von Gott verlassen sind und hilflos, blind in ihrem fanatischen (Ueber-)Eifer, von einer Falle in die nächste stolpern. Gott wird angerufen, ständig, mit vor Verzweiflung heiserer Stimme, doch offensichtlich hört er nicht oder ist auf beiden Ohren taub: Er ist ein zürnender, ein strafender Gott – und sein Reich eindeutig nicht von dieser Welt. Vor diesem Hintergrund lässt sich das aufgesetzte Ende, lässt sich die geradezu biblisch anmutende Lösung, wonach der durch Feuer und Schwert geläuterte Schmerzensmann seinem individuellen Purgatorium als ein «Messias» entsteigt, dem die Jünger zjubeln, verstehen. Einer hat sich da von der drückenden Last der Vergangenheit befreit – für die anderen ist die Er-Lösung noch in weiter Ferne.

Und wie hält es Oliver Stone selbst mit den Heldenträumen? Eine wichtige Schlüsselszene

aus dem Prolog, der symbolisch die spätere Geschichte und die unglückselige Mannwerdung des Ron Kovic vorwegnimmt, ist offenbar der langwierigen Trimmarbeit im Schneiderraum zum Opfer gefallen: Der kleine Ron schaut sich da einen John-Wayne-Streifen im Kino an und träumt davon, selbst einmal so tapfer und unbeirrt «recht» zu handeln. Der reale Ron Kovic hat Journalisten gegenüber zu Protokoll gegeben, die Filme seiner Jugendzeit hätten ihn negativ beeinflusst – dieser Film aber hätte die verdammte Pflicht und Schuldigkeit, «die Wahrheit und nichts als die Wahrheit» zu erzählen. Von Tom Cruise, seinem alter ego, sagt er, er hätte die tragische Figur des traumatisierten, verkrüppelten und verstörten Ron Kovic in geradezu «heroischer» Weise verkörpert. Zum Abschluss der Dreharbeiten, so wird kolportiert, soll der echte Ron Kovic dem Darsteller des Ron Kovic die im Krieg errungene Tapferkeitsmedaille feierlich überreicht haben. Das ist er – der Stoff, aus dem Heldengeschichten sind. ■■■

*Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/46*

KURZ NOTIERT

Urteil zugunsten von «Kassensturz»

wf. Mitte Dezember 1989 hatte das Bezirksgericht Zürich einen Kassensturz-Beitrag über Horrorspielzeuge der Firma MATTEL als korrekt beurteilt. Gegen diesen Entscheid rekurrierte die Spielzeugfirma, hat die Berufung aber wieder zurückgezogen. Das Urteil zugunsten von «Kassensturz» ist somit rechtskräftig.



Shirley Valentine

Auf Wiedersehen, mein lieber Mann

Regie: Lewis Gilbert ■ GB/USA 1989

IRENE GENHART

«Shirley Valentine» – so ausserordentlich gewöhnlich wie der Name seiner Protagonistin ist der ganze Film. Shirley, von ihrem Mann kurz Shirl gerufen, ist eine 42jährige, eher den fülligen Formen sich zuneigende Hausfrau. Sie lebt in einem biedereren Vorort von Liverpool. Beide Arme voller Einkaufstüten, schliesst sie die Haustür auf und stolpert auf die Leinwand. «Hallo Mauer!» begrüsst sie ihre vier Wände und meint, sofort zum Zuschauer gewendet: «Haben sie noch nie gehört dass man gegen Wände spricht? Ich tue das.» Ein Witz, zwei treuherzige, kugelrunde Augen und schon steckt man mitten im Film, gefangen vom Charme seiner Hauptdarstellerin Pauline Collins alias Shirley Valentine.

Die Geschichte ist ein

Schicksal, wie es zu tausenden gelebt wird, wäre austauschbar, läge nicht in der Persönlichkeit Shirleys ein Moment, welches ihr die Kraft gibt auszubrechen. Seit einigen Jahren ist sie mit Joe verheiratet, einem stockkonservativen Engländer, dessen Leben sich zwischen Arbeit und pünktlich auf dem Tisch stehenden Mahlzeiten abspielt. Er ist Insulaner, hasst das Reisen und ist im höchsten Grade irritiert, wenn Stundenpläne nicht eingehalten werden. Shirley ist ihm die perfekte Ehefrau, und doch fehlt ihr in der Beziehung die Spannung, die wahre Liebe «Ich mag ihn, er ist ein guter Mann, aber ...» Shirley ist frustriert. Vor kurzem haben sich ihre Kinder selbständig gemacht, und so bleibt ihr nicht viel mehr als Einkaufen, ein Schwatz mit Freundin und Nachbarin und – ihre Träume.

Sie träumt von früher, von ihrer Schulmädchenzeit, vom An-

fang ihrer Ehe. Resigniert stellt sie fest, dass sie durch die Heirat nicht nur Shirley Bradshaw geworden ist, sondern dass irgendwann die Shirley Valentine, das aufmüpfige, freche Girl von einst, verlorengegangen ist.

Mitten in ihre wehmütigen Tagträumereien platzt Freundin Jane. Jane ist Single, Emanze, und sie hat Urlaub für zwei auf Mykonos gewonnen. Wenig weibliche Überzeugungskunst genügt, um Shirley für das Abenteuer Griechenland zu gewinnen. Hinter dem Rücken ihres Mannes kauft sie sich luftige Kleider und sexy Unterwäsche, packt Koffer, fliegt ab.

Doch wieder kommt alles anders, aus dem Zweifrauenurlaub werden einsame Tage am Meeresstrand, Shirley redet mit dem Felsen statt mit den Mauern. Doch diesmal will sie gewinnen. Ihre Logik besagt, dass Träume wahr werden, wenn man nur nicht aufhört, sie weiterzuträumen. So lässt sie sich eines schönen Abends ein Tisch an den Meeresstrand stellen, trinkt ein Glas Wein vor dem Sonnenuntergang. «Es ist komisch, wenn Träume wahr werden, hat man nie die Gefühle, die man hat, wenn man sie träumt» – und doch hat sich etwas gelöst. Shirley erobert mit ihrem Charme griechische Casanovas, lässt ihre englische Weissshäutigkeit in sanftes Braun sich verwandeln. Verliebt sich in Meer, Leben, Strand und eine kleine Kneipe auf Mykonos.

Was erstaunt's, dass Shirleys Mann nach zwei Wochen, mit einem riesigen Blumenstrauss im Arm, nur einen Koffer und eine eingeschnappte Jane in Empfang nehmen kann? Doch Ende gut, alles vielleicht gut – «Shirley Valentine» ist kein Drama, keine Tragödie, sondern eine Komödie: Eine Frau sitzt einsam vor einem Glas Wein

am Meer, und während sich hinter ihr rot der Himmel verfärbt und die Sonne im Meer versinkt, wandert ein grauer Engländer mit grossem Koffer den Strand entlang, auf sie zu ...

«Shirley Valentine» ist ein Film über kleine Menschen und ihre kleinen Träume. Ein Film, in dem die Hauptdarstellerin zum «Star» wird, nicht weil sie besser, schöner, blonder und mehr sexy als die andern ist, sondern weil sie ganz alltäglich verzweifelt, aber auch alltäglich vergnügt ist. Pauline Collins, welche Shirley Valentine im Film spielt, hat die Shirley bereits in der Bühnenfassung zu einigem Erfolg geführt. Sie besitzt die Gabe, aus dieser englischen Durchschnittshausfrau eine äusserst liebenswerte Person zu machen. Das Theater ist ein Einfrau-Stück, und auch der Film, obwohl durch einige Nebenrollen bereichert, lebt eigentlich vor allem von dieser einen Frau, ihrem Witz, ihrem Humor, ihrem Charme. Shirleys Stärke ist so gross, dass man

dem Film lächelnd die Kitschbilder verzeiht, die über die Leinwand flimmern, einzig deshalb, weil man begriffen hat, dass diese Bilder die Verkörperung von Shirley's Träumen sind. Wie schafft es der Film, zwischen Zuschauer und Hauptdarstellerin eine solche Beziehung aufzubauen? Durch einen Trick, den man aus dem Theater kennt. Mitten in einer Handlung hält Shirley inne, dreht sich zum Publikum und spricht dieses in direkter Rede an. Das ist ungefähr so, wie wenn man einen Brief kriegt: eine Einwegkommunikation, doch die Ansprache ist so direkt, dass man sich ihr nicht entziehen kann. So sind wir beinahe gezwungen, Shirley zu mögen, und wenn wir sie mögen, mögen wir sie etwa so, wie Laurel und Hardy oder Charlie Chaplin, mit unserem ganzen Gefühl für die Mitmenschen, die uns so ähnlich sind. ■■■

*Vorspannungangaben
siehe Kurzbesprechung 90/59*

und Rafe erschiessen Mikey kaltblütig, und Johnny kann nur mit einem Hechtsprung dem gleichen Schicksal entgehen.

Im Gefängnis setzt Rafe einen Killer auf Johnny an. Nach der Messerstecherei wird der hässliche Handsome ins Spital eingeliefert. Dr. Resher (Forest Whitaker) ist überzeugt, dass Johnny ein Opfer seines Äusseren ist, und will ihn einer plastischen Operation unterziehen. Johnny schlägt in den Handel um seine Identität ein, hat er doch nichts zu verlieren.

Den Glauben an das Gute im Menschen hat Lieutenant Drones (Morgan Freeman) längst verloren. Er verfolgt Johnny seit Jahren und ist überzeugt, dass sein «Schützling» trotz allem wieder rückfällig werden wird. Nach mehreren langwierigen und schmerzhaften Operationen erblickt ein anderer Johnny das Licht der Welt, doch hinter der neuen Fassade modert immer noch das alte Haus.

Johnny kann und will nicht vergessen. Rache muss sein. Er findet Arbeit in den Docks. Hier lernt er auch die pausbakige Donna (Elizabeth McGovern) kennen und lieben. Doch ein Gefühl ist immer noch stärker: Hass.

Johnny gewinnt Rafe und Sunny für seinen Plan, das Lohnbüro der Reederei zu überfallen. Der Raub verläuft glatt, und Johnny schürt Intrigen unter seinen Komplizen. Rafe durchschaut aber das verzwickte Spiel. Gleichzeitig ist der Polizist Drones Johnny auf die Schliche gekommen, doch lässt er ihn seinen Willen haben. Beim show-down auf dem Friedhof kommt es zur grossen Schiesserei, die dank der endlosen Fülle von Johnnys Pistolenmagazin niemand überlebt. Eine saubere Sache, kommentiert Drones zum Schluss zynisch.

Walter Hill, der jedes Genre

Johnny Handsome

Der schöne Johnny

Regie: Walter Hill ■ USA 1989

M A R C B O D M E R

Er ist grässlich hässlich. John Sedley (Mickey Rourke), genannt Johnny Handsome, ist eine Missgeburt. Mutter Sedley hat die Gene ihres Sohnes durch ihre Drogensucht ganz schön durcheinander gebracht: Wolfsrachen, Hasenscharte und anderes mehr – ein zur Fratze entstelltes Gesicht. Doch hinter dieser Maske verbirgt sich ein geniales Hirn, ein Verbrecher-

hirn. Von klein auf gehänselt, wegen seinem Äusseren verstossen, war er zum Kriminellen prädestiniert. Er glitt ab ins Milieu der Gauner und Huren.

Nur Mikey (Scott Wilson) weiss Johnny zu schätzen, hauptsächlich seiner planerischen Fähigkeiten wegen. Er bittet den Krüppel, einen Plan auszuhecken. Alles lief wie am Schnürchen, wären da nicht die geldgierige Sunny (Ellen Barkin) und ihr düsterer Macker Rafe (Lance Henriksen). Sunny



locker zum Hill-Genre erhebt, verzichtet auch in «Johnny Handsome» nicht auf Peckinpahsche Schiessereien. Mord ist keine saubere Sache, warum sie dann beschönigen? Trotzdem schafft er eine kranke Ästhetik durch seine meisterhafte Inszenierung der Gewalt. Hill ist ein Gewalt(s)-Choreograf in jeder Beziehung.

Hill erzählt die Geschichte des hässlichen Verlierers Johnny. Die schrillen Figuren könnten Hills Liebe zu den Comics entsprungen sein. Sie sind völlig überzeichnet. Johnny lebt nur für die Rache, Sunny fürs Geld, Rafe der Gewalt wegen, und der Polizist zehrt von seinem Misstrauen. Alle haben ihren klaren Stellenwert und setzen sich zu einem lebendigen Puzzle zusammen. Mickey Rourke schmuddelt als Johnny wie gewohnt vor sich hin. Hier sehe *ich* den wahren Grund des

Rückfalls. Auch ich würde rückfällig werden, wenn ich nach so vielen schmerzhaften Operationen Mickey Rourke im Spiegel sähe.

Doch nichts gegen Rourkes Leistung, seine sonst mild säuselnde Stimme scheint wirklich durch einen Wolfsrachen verstümmelt. Er würgt jedes Wort zu einem unverständlichen Brei raus. Seine Gegenspielerin Ellen Barkin mimt das Südstaaten-Luder ebenfalls perfekt. Mit gequetschtem Akzent, ordinärer Aufmachung und ordinärem Gehabe legt sie allen sonst in Hülle und Fülle vorhandenen Charme (vgl. «Sea of Love», ZOOM 1/90) ab. Sie ist böse und brutal, genau wie ihr Freund Rafe (gespielt von Lance Henriksen), bei uns bekannt geworden als sympathischer Android in «Alien».

Walter Hill erzählt eine simple Rache-Geschichte in

Durchschnittlicher Thriller mit Starbesetzung: Ellen Barkin und Mickey Rourke.

eindrücklichen Bildern, untermalt von packender Musik. Wie meist hat Ry Cooder den Soundtrack zu Hills Film geliefert. Cooder, ein Meister der slide guitar, trägt mit seinem skurrilen, melancholischen Cajun-Blues-Sound zur Atmosphäre bei. Ein starkes Stück Musik zu einem harten Film. **///**

*Vorspannungangaben
siehe Kurzbesprechung 90/54*

Chil-Su oa Man-Su

(Chil-Su und Man-Su)

Regie: Kwang-Su Park ■ Südkorea 1988

JÜRGINÄBNIT

Neben Ländern wie Mali, Burkina Faso, Senegal, China oder Indien eröffnet uns neuerdings auch Südkorea Einblick in sein jüngeres Filmschaffen. Das Filmangebot aus solch «exotischen» Ländern macht sich vorerst aber hauptsächlich an internationalen Filmfestivals bemerkbar. «Chil-Su oa Man-Su» wurde letztes Jahr in Berlin im Rahmen des «Internationalen Forums des jungen Films» aufgeführt und war einer der beiden südkoreanischen Wettbewerbsbeiträge in Locarno. Neben dem hervorragenden und vom Thema her völlig anders gelagerten Gewinner des Goldenen Leoparden, «Warum Bodhi-Dharma in den Orient aufbrach?» von Yong-Kyun Bae, nahm sich Kwang-Su Parks Erstlingswerk aber eher bescheiden aus. Dass eine Kinoauswertung im kleinen Rahmen (Filmclubs, Spezialprogramme) dennoch stattfindet, ist «Chil-Su oa Man-Su» zu gönnen. Die Auseinandersetzung mit politischen, sozialen und kulturellen Problemen Südkoreas dürfte Grund genug sein, dieses Werk einem interessierten Publikum zugänglich zu machen.

Der zwanzigjährige Chil-Su (Dschun-Hun Park), ehemaliger Kunststudent und ziemlich arbeitsfaul, und der rund 15 Jahre ältere Reklamemaler Man-Su (Song-Ki Ahn) lernen sich durch einen Arbeitsauftrag kennen. Trotz grundverschiedener Charaktere und Herkunft ent-

wickelt sich eine verständnisvolle Freundschaft zwischen den beiden.

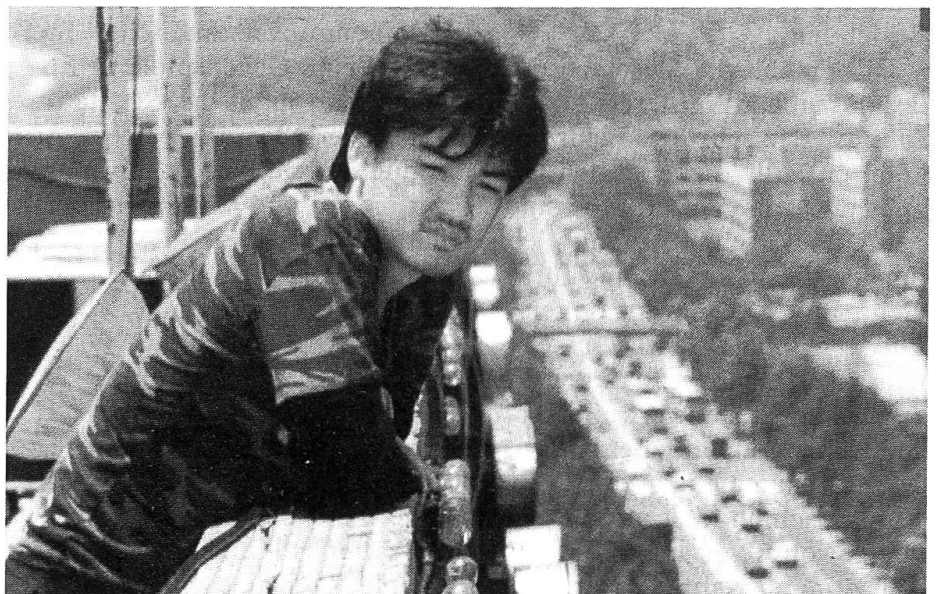
Chil-Su wirkt auf den ersten Blick wie ein eitles Grossmaul mit Pseudo-Machogehabe. Doch hinter seiner Angeberei versteckt sich der Traum von einer «besseren» Welt, und er flüchtet vor der Realität in seine Illusionen. So gibt er vor, bald nach Amerika auswandern zu wollen, um dort Malerei zu studieren. Auch gegenüber dem Mädchen Chin-A (Chong-Ok Bae), die aus einer sozial besser gestellten Familie kommt und in die Chil-Su sich verliebt, verläuft er sich dauernd in grossspurige Äusserungen.

Man-Su, Sohn eines politischen Häftlings, wurde schon in seiner Kindheit als Kommunist abgestempelt und von der Gesellschaft ausgeschlossen. Er sieht allem pessimistisch entgegen und Resignation und Desillusionierung lassen ihn häufig zur Flasche greifen. Man-Su

lebt zurückgezogen und spartanisch in einem Schuppen nahe beim Stadtzentrum und schlägt sich mit gelegentlichen Auftragsarbeiten mehr schlecht als recht durch. Bei der Arbeitssuche oder der Lohnauszahlung seiner Arbeit muss er sich immer wieder Demütigungen gefallen lassen.

In diese karge Welt der Verweigerung dringt nun das laute, aufschneiderische Wesen Chil-Sus ein. Er quartiert sich eigenmächtig bei Man-Su ein und wird zugleich auch sein Assistent. Bei einer grösseren Auftragsarbeit für ein Reklamebild an einem Hochhaus steigen die beiden nach Beendigung der Tagesarbeit auf das Reklamegerüst und lassen ihren Enttäuschungen freien Lauf, indem sie ihren Frust laut ausschreiben: Chil-Su hat die Hoffnung auf eine Emigration nach Amerika und auf ein Leben mit Chin-A definitiv verloren; Man-Su ist bitter enttäuscht, dass sein Vater anlässlich seines sechzigsten Geburtstages trotz einer Sonderbewilligung nicht aus dem Gefängnis kommen

Dschun-Hun Park als lauter, grossspuriger Chil-Su.



will. Ihre Schreie werden von Passanten als Arbeitsverweigerung und politisches Manifest interpretiert. Ein massives Aufgebot an Ordnungskräften gibt nun der unschuldigen und befreienden Aktion der beiden Aussenseiter eine dramatische Dimension.

Kwang-Su Park legt hier, nach mehreren Kurzfilmen, seinen für die Demokratisierungsbewegung Südkoreas wichtigen, ersten Langspielfilm vor. Anhand der Schicksale von Chil-Su und Man-Su zeigt er die sozialen und politischen Strukturen der modernen koreanischen Gesellschaft auf und benützt dazu die Stilmittel der Komödie. Vor allem im ersten Teil wird die Einführung der Hauptpersonen durch den Filter des Humors geschildert. Park folgt hier hauptsächlich dem jungen Chil-Su, bietet doch gerade diese Figur viele Möglichkeiten zur Situationskomik, etwa sein Umwerben der Studentin Chin-A, die Anbiederungsversuche an Man-Su oder die Art seiner rebellhaften Kündigung bei einem Kinoplakatmaler.

Die Darstellung eines amerikanischen Seoul ist eng mit Chil-Su und seinem Bewegungsraum verbunden. Zu seinem Traum, bald nach Amerika auswandern zu können, gehören auch die Poster von James Dean und Marlon Brando, die er in Man-Sus Bude aufhängt. Auch Chin-A, die in einem amerikanischen Fast-Food-Restaurant arbeitet, verkörpert für ihn ein sorgenloses, unkritisches Dasein in der Wohlstandsgesellschaft: Sie ist hübsch, liebt schöne Kleider und ist einer leeren Konsumwelt verfallen. Das kulturelle Erbe hat in diesem Umfeld keinen Platz mehr. So bewegen sich Chil-Su und Chin-A ausnahmslos in einer charakterlosen, grossstädtischen und sterilen Welt, zwischen Vi-

deo-Spielsalons, Burger-Kings, Coffee-Shops, Kunstgalerien oder Discos. Chin-A ist nicht nur auf diese Lebensweise fixiert, sondern auch durch ihre soziale Herkunft voll integriert. Sobald sie erkennt, dass Chil-Su ihr nur etwas vormacht, wendet sie sich von ihm ab.

Annäherung an die Realität

Das Zusammenleben der Freunde löst für beide einen Prozess der Veränderung aus. Chil-Su kann sich vor den Problemen und der Vergangenheit seines Freundes nicht verschliessen. Als Man-Su einen Brief von zu Hause erhält und für ein paar Tage zu seiner Mutter fährt, unternimmt auch Chil-Su, der den Brief gelesen hat, eine Reise in die lange verdrängte Vergangenheit und besucht seinen Vater. Diese ersten Schritte der Annäherung an die Realität bringen Chil-Sus Traumgebilde ins Wanken und mit dem Verlust der Liebe stürzt es vollends zusammen. Auch Man-Sus einsame Welt verändert sich. Am Anfang lässt er den aufdringlichen und lebhaften Chil-Su fast willenlos gewähren. Gelegentliche Ausbrüche aus seiner tristen und abgegrenzten Welt zusammen mit Chil-Su scheinen ihm aber zunehmend ein gewisses Vergnügen zu bereiten. Ihre Beziehung ist geprägt durch gegenseitiges Nehmen und Geben.

Parks grosses gesellschaftskritisches Engagement wird oft durch Mängel in der Dramaturgie und der Schauspielführung beeinträchtigt. Die Darstellungsform wirkt eher platt und schwerfällig. Hauptsächlich im ersten Teil wirkt das Agieren der Schauspieler meist überdreht und theatralisch. Dass der Humor selten zu seiner vollen Tragweite kommt, mag vielleicht auch an den schwer oder

gar unmöglich zu übersetzenden Dialogen liegen. Es darf bei diesem zweifellos wichtigen Werk nicht vergessen werden, dass Kwang-Su Park in erster Linie ein südkoreanisches Publikum ansprechen wollte. So greift er anhand von Einzelschicksalen für Südkorea wichtige und aktuelle Themen auf, wie das der US-Stützpunkte und der dadurch entstandenen Prostitution, der Illusion der Emigration, der Arbeitskonflikte, des Aussenseitertums, der Klassenunterschiede oder des Schicksals der politischen Gefangenen. Park äussert seine Kritik entweder durch Dialoge (beispielsweise wenn die Schwester von Man-Su von ihrem Engagement in der Gewerkschaft erzählt) oder direkt über das Bild. Je nach dramaturgischem Schwerpunkt tönt er ein Thema nur kurz an (etwa die Prostitution in Dongduchon, wo US-Truppen stationiert sind) oder er verweist uns ausführlich auf die Misstände in seinem Land. Erwähnt sei hier einer der wohl wichtigsten Punkte des Films: das erstmalige Auftreten der mobilen Polizeikampftruppe in einem südkoreanischen Spielfilm. – Park hat diesen Einsatz der Polizei tagesschaumässig mit der Handkamera und einer schnellen Montage verarbeitet. Damit erzeugt er, gerade bei Südkoreanern, einen direkten Bezug zur (Fernseh-)Realität.

Dass eine so wichtige Szene von der Zensur ohne Schnitt durchgelassen wurde, mag ein Zeichen sein, dass dieses Land angefangen hat, sich in Richtung einer Demokratisierung und Liberalisierung zu entwickeln. **III**

*Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/48*