Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 2

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: 07.01.2026

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

Pia Horlacher

Mujeres al borde de un ataque de nervios

(Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs)

Spanien 1988.
Regie: Pedro Almodóvar
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/23)

Vor zwei Jahren machte ein junger Spanier an der Berlinale auf sich aufmerksam. Sein Name: Pedro Almodóvar. Sein Film: «La ley del deseo» (Das Gesetz der Begierde). Unter dem verführerischen Titel versteckte sich eine schwarze Komödie über ungeahnte Spielarten der Liebe, eine abstruse Beziehungskiste, die sich kaum in Worte fassen lässt: Zwei Brüder als Protagonisten, deren einer nach einer Geschlechtsumwandlung zur Frau des Vaters wird, dann – von diesem verlassen – sich der lesbischen Liebe zuwendet, der Tochter der Geliebten eine liebevolle Mutter wird, während diese sich in den Bruder der Ersatzmutter verliebt, welcher seinerseits wieder in einem Geflecht von schwulen Leiden- und Liebschaften verstrickt ist...

Spätestens hier geht einem der Atem aus beim Nacherzählen. Die haarsträubende Geschichte ergibt zusammengefasst nichts als baren Unsinn, sprengt aber auf der Leinwand so kühn und übermütig alle Gesetze des psychologischen Storytelling, dass man zwar verdattert, aber doch einsichtig die Logik der wunderlichen Beziehungen erkennt – halt eben «La ley del cine». Almodóvar, ein Autodidakt, der als «enfant terrible» heute zu den bekanntesten Filmemachern Spaniens gehört, kennt dieses Gesetz des Kinos ebensogut wie das Gesetz der Begierde, das besagt, dass es weniger auf das Was ankommt als auf das Wie, dass die Geschichte, wie das Objekt der Begierde, irgendeine oder irgendetwas sein kann, während die Form die trivialsten Sehnsüchte einzigartig, die unsinnigsten Obsessionen glaubhaft machen kann.

Mit seinem neuesten Film, «Mujeres al borde de un ataque de nervios» (der Titel nimmt sich aus wie ein kleiner Bruder aus der Familie der Lina Wertmüller-Elaborate), beweist Almodóvar das einmal mehr. Im Gegensatz zu «La ley del deseo» (dessen filmische Mischung aus sexueller Kraftmeierei und unschuldigem Charme den «Spiegel» veranlasste, den jungen Regisseur bewundernd als «Darling und Drecksack in Personalunion» zu titulieren) ist die Geschichte hier vergleichsweise einfach und eindeutig: die wohlbekannte kleine Alltagstragödie von einem Mann, der eine Frau verlässt und damit eine feste Welt aus den Angeln der Zweisamkeit hebt, sie ins Chaos stürzt. Der private Beinah-Supergau im Mikrokosmos des Paares wird von Almodóvar als das inszeniert, als was wir ihn gerne in der abgeklärten Rückschau sehen: als Komödie, der schmerzliche Riss gekittet im Lachen über das Gemeinsame dieser existenziellen Erfahrung, ihre Sprengkraft gebändigt in der Ironie.

Pepa, gespielt von Almodóvars Lieblingsschauspielerin Carmen Maura, ist Opfer dieser Seelenexplosion, die mit einem Telefonanruf beginnt, einem vereitelten Mordanschlag endet und mit der Geschwindigkeit einer Pershing sämtliche Beteiligten an den Rand des Nervenzusammenbruchs treibt. Denn Pepa, von ihrem Liebhaber Ivan per Telefonbeantworter aufgefordert, seine Koffer zu packen und zum Abholen bereitzustellen, verfällt in jene fiebrige Betriebsamkeit, die Kinomacher der achtziger Jahre zu euphorischen Höchstleistungen anspornt. Sie hat Ivan noch etwas Wichtiges mitzuteilen – am selben Tag hat sie das positive Resultat ihres Schwangerschaftstests erhalten. Doch Ivan ist nicht zu finden, will sich nicht finden lassen, bleibt ganz und nur Stimme. Ihre verzweifelte Suche treibt die zunehmend hysterischer werdende Pepa in der ganzen Stadt herum: vom gemeinsamen Arbeitsplatz im Synchronstudio – wo sie in Ohnmacht fällt – zurück in die Wohnung an den Anrufbeantworter, von dort zum Immobilienmakler, der ihr eine neue Unterkunft beschaffen soll, weiter in die eheliche Wohnung Ivans, wieder zurück in die eigene, wo sie versehentlich ihr Bett in Brand steckt, in die Apotheke, in der sie sich mit Schlafmitteln eindeckt, um sie mit einem Gazpacho zu mixen, der diverse Beteiligte in absehbarer Folge vor genau jenem totalen Absturz retten wird, wie ihn der Titel mit seinem «am Rande» präzisiert.

Denn in der Folge dieses rasanten Kommens und Gehens legt sich Pepa einen Tross von Trabanten zu, der Richtung und Geschwindigkeit ihrer erratischen Umlaufbahn um den abtrünnigen Geliebten mit- und fehlsteuert und sie zu immer neuen, hektischen «Seitensprüngen» animiert. In einer Folge von ebenso unglaublichen wie zwingenden Zufällen – ein anderes «ley del cine», das Aldomóvar brillant umsetzt – versammeln sich schliesslich in

Alltagstragödie, die die Welt ins Chaos stürzt: Julieta Serrano als Lucia, Ivans geistesgestörte Exfrau.

ihrer Wohnung eine suizidgefährdete Freundin, die einem schiitischen Terroristen verfallen ist, Ivans geistesgestörte Exfrau, sein stotternder Sohn samt Freundin, ein Telefonmonteur und zwei Polizisten ...

Bis Pepa schliesslich den morphinierten Gazpacho auftischt, sind alle Bedingungen des Schwanks erfüllt, alle klassischen Situationen durchgespielt – fehlt nur noch das fulminante Finale. Aber zu diesem Zeitpunkt kann einen bereits nichts mehr erschüttern. Man hält sich den Bauch und trocknet sich die Augen und staunt, wie überraschend variabel noch die abgegriffensten Muster sein können. Denn wir befinden uns, da besteht kein Zweifel, mitten auf der Weltenbühne von Ohnsorg und Millowitsch, und die Bretter könnten von Arnold und Bach persönlich gezimmert sein.

Doch Almodóvar ist ein Kind seiner Zeit und ein «Whiz Kid» des Kinos darüber hinaus, der keinen Moment den Eindruck entstehen lässt, wir befänden uns irrtümlich in Opas Plüschtheater. Entweder schnulzt er mit uns durch die Bonbon-Welt der «telefoni bianchi», die hier meistens rot sind und von instrumentaler Bedeutung für den Fortgang der Handlung (eine Folge von Aldomóvars jahrelanger Tätigkeit als Angestellter der spanischen Telefongesellschaft. Er habe, sagt er, sein Telefontrauma hiermit endgültig verarbeitet), oder er zischt wie ein wildgewordener Rollbrettfahrer durch die urbanen Kulissen von Madrid, in denen sich die Freaks und Exzentriker tummeln, als wäre es ein britisches Biotop mit einem Schuss New York als Zugabe. Nicht umsonst gilt Almodóvar als Inbegriff der «movida madrileña», jener jungen Kunst- und Kulturszene Madrids, die nach dem Tod Francos den Ton angab, lange bevor die offiziellen Kulturinstitute sich neu zu orientieren begannen.

Aber Almodóvar steht auch in der besten Tradition angelsächsischen Komödien- und Filmschaffens. Seine Vorstellung von Boulevard-Unterhaltung ist intelligent, frech und selbstironisch und ganz ohne die anbiedernde Herablassung, mit der Produzenten aller Boulevard-Sparten im deutschen Sprachraum ihr Publikum für dumm verkaufen. Nicht zufällig erinnert «Mujeres ...» an den andern Narrenstreich, der zur Zeit die Zwerchfelle europäischer Kinogänger erschüttert, an den vom greisen Briten Charles Crichton inszenierten «A Fish Called Wanda». Mit dem gleichen Fingerspitzengefühl für Tempo, Rhythmus und Koordination montiert der Spanier seine Burleske von der Hatz nach dem entschwindenden Glück. Überraschende Kameraperspektiven schaffen ein Zeichensystem aus Objekten, das Zusammenbruch signalisiert: brennende Betten, klemmende Koffer, zertrümmerte Scheiben, wacklige Stökkel, schlingernde Autos, kreischende Telefone, fliegende Te-

lefone, herausgerissene Telefone, berstende Telefonkabinen und vieles mehr, was im Zustand der Unschuld niet- und nagelfest wäre, aber im Prozess der Trennung seinen inneren Zusammenhalt verliert. In diesem Film haben Objekte, die Dinge, eine Eigendynamik, die den Prozess des Nervenzusammenbruchs ihrer Besitzerinnen spiegelt. Die Materie zerbirst so leicht wie der Traum vom Glück, das Ziel des Begehrens.

«Mujeres ...» kann man so als puren Slapstick geniessen, aber wie etwa in den Komödien des Engländers Alan Ayckbourn lässt sich im Zentrum des Wirbelsturms die stille Stelle erahnen, der Ort, wo die Idee, vielleicht gar eine Vision ruht wie das Auge des Taifuns. Almodóvars Ideen kreisen um die Liebe, die Leidenschaft, die Sehnsucht, das Begehren. Seine Filmografie enthält Titel wie «Dos putas, o historia de amor que termina en boda» (Zwei Huren oder Geschichte einer Liebe, die mit Heirat endet, 1974, Kurzfilm), «Sexo va, sexo viene» (Sex geht, Sex kommt, 1977, Kurzfilm), «Laberinto de pasiones» (Labyrinth der Leidenschaften, 1982), «Trayler para amantes de lo prohibido» (Trailer für Liebhaber des Verbotenen, 1985, TV-Spiel), und seine eigene Produktionsfirma nennt er gar «El Deseo». In «Matador» (1986) machte er aus dem spanischen Nationalsport eine gewalt- und bedeutungsschwangere Parabel auf den Kampf der Geschlechter. In «Mujeres ...» pflegt er zwar einen leichteren Umgang mit seinem Lieblingsthema, doch rast auch diese Corrida nur knapp am blutigen Ende vorbei. Die purpurnen Pfützen auf Pepas Fussboden sind schliesslich aber bloss – kalte Tomatensuppe. ■

Martin Schlappner

The Raggedy Rawney

(Raggedy)

Grossbritannien 1988.
Regie: Bob Hoskins
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/24)

Am Festival von Cannes im vergangenen Jahr gewann Bob Hoskins', des britischen Schauspielers erster eigener Spielfilm, viel Aufmerksamkeit. Ausserhalb des Wettbewerbs, in der Reihe «Un certain regard», präsentiert, fiel «Raggedy Rawney» als eine moralische Geschichte auf, getragen nämlich als eine Geschichte voll menschlicher Wärme. Im Sommer des gleichen Jahres wurde dem Erstling in Karlsbad der Preis für den besten Film unter den Regiedebütanten zugesprochen; und in Genf, wo es ein Festival gibt, das in der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen wird und das der «Zukunft des Films» gewidmet ist, errang sich Dexter Fletcher, der jugendliche Hauptdarsteller, einen Preis als ein Star der Zukunft. Viel Interesse also wurde solchermassen, jedoch auch durch die Kritik an einem Film bekundet, der tatsächlich so beschaffen ist, dass auch er, wie manche frühere bereits, die Qualität jener etwas im Abseits stehenden britischen Produktionsgesellschaft bestätigt, die sich mit ironischem Understanding den Namen *«HandMade Films»* gegeben hat.

Seit die «HandMade Films» im Jahre 1978 gegründet wurde – von Denis O'Brien und dem Ex-Beatle George Harrison – und mit einem Film, «Monty Python's Life of Brian» (ZOOM 17/80), herauskam, den vorher niemand hatte produzieren wollen, ist dieser Gruppe von manufakturell arbeitenden Filmemachern zwar immer auch der Erfolg treu geblieben, treu vor allem aber der Ruf, jungen, insbesondere jedoch exzentrischen Talenten eine Chance zu geben. Und Ehre gebührt den beiden Produzenten, die es immer auch fertiggebracht haben, mit Misserfolgen fertig zu werden, in hohem Masse auch darum, weil sie fast als einzige eine schöne Tradition des britischen Kinos heute noch fortsetzen oder wieder aufleben lassen, die Tradition der Komödie – exzellent etwa «A Private Function» (ZOOM 9/86) und «Water» (beide zwar in den schweizerischen Kinos missachtet, obwohl am Festival International du Film de Comédie in Vevey mit Beifall bedacht).

«Raggedy Rawney», zu deutsch etwa übersetzbar mit «Verlumpte Hexe», ist der erste Film des bisher als Schauspieler diesseits und jenseits des Atlantiks beschäftigten Bob Hoskins (ein breites Publikum hat ihn als den Privatdetektiv in «Falsches Spiel mit Roger Rabbit» zur Kenntnis genommen). Hoskins schrieb, zusammen mit Nicole De Wilde, das Drehbuch, führte Regie und spielte in einer massgebenden Rolle selber mit. Inhaltlich ist «Raggedy Rawney» ein originaler Film, liegt ihm doch kein Roman zugrunde; das Drehbuch entstand auf Grund von Erzählungen, die Hoskins als Kind von seiner Grossmutter vorgesetzt erhalten hatte. In der Tat, es ist eine Geschichte, die so recht zu einer alten Frau passt, die von der Menschlichkeit nicht lassen will, auch und gerade weil der Krieg, der in der Welt wütet, alle Menschlichkeit auszulöschen droht. Die Geschichte einer alten, im Leben erfahrenen Frau, die weiss, dass das menschlich Gute nicht kurzerhand bei denen zu Hause ist, die sich als die Zivilisierten vorkommen, sondern bei jenen oft

Dexter Fletcher als «Hexe».

und ganz gewiss auf eine unmittelbare Art, die abseits stehen, von der Gesellschaft der angeblich Ordentlichen ausgeschlossen sind, eine Randgruppe. Es sind, in diesem Film, Zigeuner, und ihre Geschichte geschieht irgendwo in Mitteleuropa – tatsächlich wurde der Film in der Tschechoslowakei, in den Wäldern und Bergen unweit von Prag, aufgenommen. Es herrscht Krieg, und die Bösen, die es in jeder Geschichte geben muss, sind die Soldaten, angeführt von einem strammen Offizier, der im Töten nicht einzig seinen Auftrag wahrnimmt, sondern aus eigener Lust ein Killer ist.

In diesen Krieg gerät auch die Sippe des fahrenden Volkes, wird sein Opfer, denn es gibt kaum einen Weg, auf dem sie ihm entkommen könnte. Und das umso weniger, als sich der Sippe ein Deserteur angeschlossen hat, trotz ihrer Abwehr, trotz ihrer Entschlossenheit, gegen Aussenstehende sich abzuschliessen. Tom, der junge Soldat, dem ein Artilleriegefecht den Mut genommen und die Sprache verschlagen hat, taucht, als Frau verkleidet, im Lager der Fahrenden auf. Grell geschminkt, unfähig sich verständlich zu machen und zerlumpt, ist ihm bei den Zigeunern, deren Vorstellungswelt weit noch ins Alte und Mythische zurückreicht, dennoch ein Platz sicher, als eine halb verrückte Hexe, mit deren magischen Fähigkeiten man sich arrangieren muss.

Die Geschichte, die nun abrollt, besitzt alle Elemente einer klassisch bewerkstelligten Ballade: in Tom verliebt sich Jessie, die Tochter des Mannes, dem die Sippe gehorcht, und dieser Liebe verdankt der verwirrte Soldat zuletzt seine Rettung, sein Verstand kehrt wieder. Idylle und Unglück liegen nahe beieinander, und mag es den Zigeunern für eine Weile auch gelingen, sich auf einem abgelegenen Bauernhof zu verstekken, die Soldaten spüren sie auf. Es kommt zum Kampf, der beweist, wer die wirklichen Helden sind: die Moral der Ballade ist offenkundig, Bob Hoskins macht klar, dass die Helden immer nur die sind, die die Opfer eines Krieges werden, die Zivilisten, die Frauen und Männer, die nichts anderes wollen, als im Frieden leben.

Es kann die Aufgabe einer Kritik nicht sein, beckmesserisch jene Mängel anzutippen, die die Behauptung stützen könnten, dass diese Geschichte dramaturgisch nicht immer logisch verläuft. Dem Stil der Bal-

lade steht eine andere Qualität zu als die Logik eines akribisch realistischen Geschehens. Die Ballade zeichnet aus, dass sich in ihr eine ungewöhnliche Handlung zuträgt, eine oft verwirrliche Handlung, die immer ein auffallendes Ereignis in die Mitte rückt und dieses Ereignis dazu nutzt, einer Idee zur Gestalt zu verhelfen; und zwar so, dass der Mensch im Zwiespalt erscheint zwischen zwei Mächten, denen er zugehört, der Natur etwa und der Kultur. Und diese Handlung ist in lyrische Stimmung getaucht: hier beginnt die Arbeit des Kameramannes.

Frank Tide ist ein Meister der Kamera. Nicht einzig darin, dass er die Bilder nach Gegenständen und Konturen, in Farben und Licht stilvoll komponiert, in der Art vielmehr und vor allem, dass er ihnen, dass er den durch sie festgehaltenen Landschaften den optischen Klang ins Mythische verschafft. Ohne diese Überhöhung, zu welcher auch das Arrangement gehört, geriete die Geschichte des Deserteurs Tom und seiner Jessie zu einem blossen Melodrama. Erstaunlich denn auch nicht, dass Bob Hoskins und sein Kameramann ausgiebig mit dem Mittel der Surimpression arbeiten – einem Mittel, das aus dem zeitgenössischen Film mit seinen «plan-séquences» weitgehend schon verschwunden war.

Bob Hoskins spielt Darky, das Oberhaupt der Sippe, und er spielt ihn so, dass gerade durch seine Figur zum Ausdruck kommt, woran ihm als Autor gelegen ist: an der Botschaft der Menschlichkeit, der Friedfertigkeit inmitten der Gewalt; und der diese Botschaft gerade in seiner Masslosigkeit, die eine andere Form des Enthusiasmus ist, zur Anschauung bringt. Gute Schauspieler umgeben ihn – allen voran der junge Dexter Fletcher, den man seit «Revolution» – in der Rolle des Sohns von Al Pacino – in Erinnerung behalten hat, ein Darsteller, dem, durch die Weichheit eines noch unfertigen Gesichts, der Übergang aus der lähmenden Angst in die tatsächliche Selbstverantwortung als Mann mit subtilen Mitteln gelingt. ■

Michel Bodmer

Gorillas in the Mist

(Gorillas im Nebel)

USA 1988.
Regie: Michael Apted
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/17)

Das Kino wird zunehmend von einer Grünen Welle überrollt, die uns zurück in die Natur spülen will. Mit Filmen wie *«Never Cry Wolf»* (1983), *«Greystoke»* (1984), *«Turtle Diary»* (1985), *«Out of Africa»* (1985) und *«L´ours»* (1988) werden Wildnis und Tier gewissermassen rehabilitiert, nachdem sie im Gefolge von *«Jaws»* (1975) jahrelang als Horrorbilder missbraucht worden waren. Das ist ja eigentlich zu begrüssen, solange daraus kein billiger Öko-Trend wird. Michael Apteds *«Gorillas in the Mist»,* nach der gleichnamigen Autobiografie der 1985 ermordeten amerikanischen Gorillaforscherin Dian Fossey, ist immerhin kein blauäugiger Lobgesang: Auch die Schattenseiten von Fosseys Obsession, die sie an den Rand des Wahnsinns führte, finden im Film ihren Niederschlag.

Als Physiotherapeutin behinderter Kinder, die sich vom Primatenforscher Louis Leakey begeistern liess, kommt die etwas naive Fossey im Frühjahr 1967 im Dschungel des Kongo an, komplett mit Haartrockner und Nagellack. Mit demselben Flugzeug, das Fossey herbrachte, reist Leakey ab und überlässt sie mit Ratschlägen und einem Landrover ihrem Schicksal.

Auf dem Markt heuert Fossey den Fährtensucher Sembagare an, der sich als einziger Bewerber auf englisch anzupreisen vermag. Erst als sie mit ihm ihr Lager in den Bergen erreicht und stundenlang erfolglos nach Gorillas gesucht hat, erfährt Fossey, dass ihr Führer zwar von Antilopen, Löwen und Elefanten viel versteht, von Gorillas jedoch keine Ahnung hat. Beide müssen von Grund auf lernen, die Affen aufzuspüren, zu beobachten und ihre schwindende Zahl festzuhalten.

Nach monatelanger Arbeit muss Fossey mitansehen, wie im Zuge des Bürgerkriegs im Kongo die Armee ihr Lager und ihre Forschungsergebnisse zerstört. Sie selbst wird mit allen anderen Weissen aus dem Land gejagt.

Verzweifelt sucht Fossey Zuflucht bei Roz Carr, einer seit 30 Jahren im benachbarten Ruanda lebenden Amerikanerin. Carrs ungebrochene Liebe zu Afrika bringt Fossey davon ab, die Flinte ins Korn zu werfen und zu ihrem Verlobten in die USA zurückzukehren. Sie beschliesst, die Gorillas in Ruanda zu studieren, denn die Affen bewohnen beide Seiten des Grenzgebirges zum Kongo.

Mit Hilfe von Sembagare und anderen Eingeborenen und der finanziellen Förderung der *«National Geographic Society»* kann Dian Fossey in 3000 Metern Höhe das Studienzentrum Karisoke aufbauen. Durch eine vorsichtige Annäherung und die Nachahmung von Gorillagebärden gelingt es ihr, nicht nur regelmässigen Sichtkontakt zu den Affen zu wahren, sondern auch in physischen Kontakt mit

Leidenschaft für Affen, Feindschaft für Menschen: Sigourney Weaver als Gorilla-Forscherin Dian Fossey.

ihnen zu treten, was noch keinem Forscher gelungen war.

Da taucht eines Tages in Karisoke der australische (in Wirklichkeit britische) Fotograf Bob Campbell auf, der für die Zeitschrift *«National Geographic»* Bilder machen soll. Erst als Campbell ihr klarmachen kann, dass die Fotos als Propagandamaterial für die aussterbenden Gorillas eingesetzt werden können, willigt Fossey ein. Zwischen ihr und dem verheirateten Campbell kommt es gar zu einer leidenschaftlichen Affäre, die allerdings ein Ende findet, als Campbell nach drei Jahren zu anderen Horizonten aufbrechen will und Fossey sich für die Gorillas und gegen ihn entscheidet.

Unermüdlich kämpft Fossey gegen die Wilderer aus dem Volk der Batuas, die für europäische Zoos lebende Gorillababys fangen und für reiche Amerikaner Gorillaköpfe und -hände zu Trophäen und Aschenbechern verarbeiten. Ungerührt von den Argumenten des Regierungsvertreters Mukara, der die Einnahmen aus dem Tierhandel als Geldquelle für sein armes Volk rechtfertigt, zerstört Fossey Fallen und fordert Patrouillen gegen Wilderer an.

Den Aberglauben der Batuas, wonach Fossey mit ihren roten Haaren eine Hexe sei, macht sie sich zu eigen, indem sie sich furchterregende Masken aufsetzt und ihr Territorium mit Symbolen markiert. Als die Batuas Fosseys Lieblingsgorilla «Digit» umbringen, greift sie, zum Entsetzen dreier Studenten, die nach Karisoke gekommen sind, zu Terrormassnahmen. Sie zündet eigenhändig Batuahütten an und foltert zwei der Wilderer, indem sie so tut, als würde sie einen von ihnen hängen, und ihn anschliessend symbolisch entmannt.

Der Film endet mit Fosseys ungeklärtem Tod: Ein anonymer Schatten huscht in ihr Haus und ermordet sie (im Off) mit einem Buschmesser. Sembagare sorgt dafür, dass sie neben ihrem geliebten Digit beerdigt wird, und vereint ihre Gräber mit einer symbolischen Geste.

Apteds Film und Sigourney Weavers eindringliche Darstellung veranschaulichen den Prozess von Dian Fosseys *«going native»*, ihrer Angleichung an die Sitten der Eingeborenen, die in ihrem besonderen Fall eine kritische Grenze überschritt: Ihre Verwilderung liess sie nicht nur die Bräuche der Afrikaner annehmen, indem sie etwa auf deren Aberglauben einstieg, sondern führte sie schliesslich aus der menschlichen Spezies hinaus, bis sie den Affen näher war als ihren Mitmenschen. Sie wird nicht nur von Campbell verlassen, dessen Liebe ihrer Obsession nicht gewachsen ist; auch Sembagare, der sie von Anfang an begleitet hat und 18 Jahre lang Zeuge ihrer Leidenschaft für die Gorillas war, sieht sich gezwungen, Fossey Vorwürfe zu machen, als ihre Rache nach Digits Tod sie zu Unmenschlichkeiten hinreisst.

Apteds Film ist eine Koproduktion von Universal und Warner Brothers, die unabhängig voneinander die Biografie Fosseys verfilmen wollten (Warner sah Bob Rafelson als Regisseur vor, der Fosseys Geschichte als Abstieg in den Wahnsinn inszeniert hätte). Gewiss hat das Drehbuch von Anna Hamilton Phelan manche Widerborstig-

keiten von Fosseys Charakter geglättet und filmgerechter gemacht. Aber die «drei Liebesgeschichten, die zwischen Dian und den Gorillas, die zwischen Dian und Bob Campbell und die zwischen Dian und Sembagare» (Apted) funktionieren, auch wenn die Musik etwas weniger schmalzig sein dürfte. *«Gorillas in the Mist»* setzt Fossey ein filmisches Denkmal für ihre Aufopferung zur Erforschung und Rettung der Berggorillas, zeigt aber auch den Preis, den sie dafür bezahlen musste.

Sigourney Weaver, in den *«Alien»*-Filmen, *«The Year of Living Dangerously»*, *«Ghostbusters»* und anderen nur unzulänglich zur Geltung gekommen, zeigt als Dian Fossey – eine Figur, die früher wohl von Katherine Hepburn adäquat verkörpert worden wäre – soviel Einfühlungsvermögen wie Präsenz. Bryan Brown als Campbell steht ihr glaubwürdig zur Seite, und der kenianische Nationalparkwächter John Omirah Miluwi gibt als Sembagare ein erstaunliches Leinwanddebüt.

Bleibt die Frage, wieviele der eindrucksvollen Szenen mit Dian Fosseys Gorillas gedreht wurden bzw. wie stark die im Abspann aufgeführten Pantomimen und die Affenanzüge und -masken des gorillaverrückten Maskenbildners und *Associate Producers* Rick Baker beansprucht wurden. Darüber schweigen sich die Produktionsnotizen merkwürdigerweise aus.

Wer übrigens mehr über die streitbare Forscherin erfahren will, ist mit der Fossey-Biografie von Farley Mowat, *«Das Ende der Fährte»* (Schweizer Verlagshaus), gut bedient. ■

Michael Lang

The Accused

USA 1988.
Regie: Jonathan Kaplan
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/1)

Die marktstrategische Absicht ist leicht durchschaubar: Für einen bescheidenen Film greift man eine Idee auf, die griffig ist, gesellschaftspolitisch eingängig und vor allem moralisch-ethisch nicht diskutierbar. Es geht im Fall von «The Accused» um das Thema Vergewaltigung, um Vergewaltigung von Frauen durch Männer. Das Feld der juristischen Beurteilung in dieser Hinsicht ist weiter als weit und in einem patriarchalischen System noch weiter; Diskussionen zum Teilbereich Vergewaltigung in der Ehe belegen das, auch bei uns. Wenn sich allerdings Filmgeschäftler der Sektion «schneller Erfolg mit heissen Themen» in Hollywood einer Sache annehmen, dann machen sie das natürlich mit handwerklicher Routine, mit einer zugkräftigen Mischung aus Actionkino, Sozialkitsch-Drama, zügiger Besetzung und bestimmt unter Beizug einer Armada von Haus- und Hofjuristen, die den trivialkünstlerischen Aufguss zwecks penibler Umschiffung allfälliger unerwünschter Interpretationsschlüsse begleiten, vom Drehbuch bis zum finalen Schnitt.

Die Story, erstes und oberstes Gebot dieser Machwerkkategorie, ist natürlich frei erfunden, basiert allerdings «lose» auf irgendeinem Fall früherer Jahre. Den dokumentarischen Anspruch suggerieren – wie in diesem besonders peinlichen Kasus von «The Accused» – die PR-Experten für das Grobe. Der immerhin arrivierten Actrice Kelly McGillis wird eine seifige Selbstbekenntnis-Geschichte über eine selbsterlittene Vergewaltigung abgerungen und boulevardmässig verbreitet. Das «People Magazine» vom 14. November 1988 veröffentlicht den Tatsachenbericht, just im Umfeld des filmischen Starttermins in den USA, journalistische Kollegen greifen das Material behende auf und verbröseln es in ihren Medien. Die Botschaft reicht sogar bis in die Niederungen des helvetischen Blätterwalds; ein amerikanischer Star mit einem derartigen Selbstbekenntnis, das gibt es für die Klatschspältler nicht alle Tage.

Ende des Prologs. Im Film wird eine etwas verkommene, junge Kellnerin bei einem ausgelassenen Besäufnis in einer luschen Bar von jüngeren Männern angemacht und schliesslich von dreien sexuell missbraucht. Andere Bargäste nehmen an der Untat durch verbale Unterstützung teil. Der Plot schildert nun, wie eine Aufsteigerin aus dem Anwaltsmilieu (Kelly McGillis) die junge Frau (Jodie Forster) unterstützt; die Identität der Täter ist klar, es geht jetzt vor allem darum, die Anstifter und Mitläufer auch noch zu bestrafen. Eine juri-

Jodie Foster in der Rolle des vergewaltigten Opfers männlicher Gemeinheit.

stisch in den USA nur minim mögliche Erweiterung des Täterkreises. Das Ganze würde natürlich eine ideale Plattform für das Genre des Gerichtsfilms ergeben, der in seinen geglückten Auszeichnungen sehr wohl Probleme bewusster machen, Anstösse vermitteln kann. Was uns hier anfällt, gehört indessen in die Schublade «halbherzig». Zwar wird intensiv und schauspielerisch überzeugend geschildert, wie das Opfer seinen Peinigern entkommt, auf der lokalen Polizeistation das demütigende Einvernahmeverfahren über sich ergehen lässt, mit der ihm fremden Advokatin konfrontiert wird, ein von Skepsis getragenes Vertrauensverhältnis aufbaut und sich schliesslich für einen Weiterzug des Falls entschliesst. Damit aber entscheidet sie sich für einen Spiessrutenlauf zwischen sensationsgeilen Medien, haarspalterischen Verfremdungsversuchen der Verteidiger und die Konfrontation mit einer stählernen Justizmaschinerie. Dass zum Schluss die Advokatin aus der besseren Gesellschaft und das Mädchen aus dem zweifelsfrei zweifelhaften Umfeld, aber von penetrant sichtbar werdenden aufrichtigen Grundtugenden umflort, das unmöglich scheinende zustande bringen, ist klar. Drei beim Vergewaltigungsakt mitjohlende Gaffer werden verurteilt.

Nur: die eigentlichen Täter sind mittlerweile im Bewusstsein des Publikums zu zweitrangigen Antagonisten weggerückt; die Tat, eingangs durch die polizeiliche Ermittlungsarbeit als brutal, schockierend entlarvt, die Tat wird in einer eigens zurechtgemachten, langen Szene zu einem Musterbeispiel des doppelmoraligen Schauspiels. Durch eine raffinierte Dramaturgie wird die Entstehung der Tat vom lockeren Flirt über eine heisse Tanznummer mit Schmuserei bis hin zur verwerflichen Handlung hergeleitet. Und redet so bloss einem Voyeurismus das Wort, den ein ambitionierter Gerichtsfilm sich nie leisten würde. Voyeurismus gehört zum Film, keine Frage. In «The Accused» indessen wird durch die berechnende Zurückführung des Zuschauers in eine aufgepeppte Realität das radikal zerstört, was einen Film zu diesem Thema vertretbar machen würde: Die Konstruktion des Schrecklichen über die Porträtierung der Verantwortlichen vor oder nach dem emotionsgeladenen Ereignis. Und genau in dieser Hinsicht erweist sich Regisseur Jonathan Kaplans Film als Niete und Tom Topors («Nuts») Drehbuch als fragwürdiges Elaborat. Es erfüllt genau die Grundvoraussetzungen

nicht, die gerade im amerikanischen Screenwriting geschätzt und oft beispielhaft erfüllt sind: die Ausgestaltung überzeugender, einleuchtender Charaktere, die eine Geschichte mitbringen und – wenngleich mediumsbedingt verkürzt – auch für einen heiklen Sachverhalt glaubwürdig einstehen können.

«The Accused», auffallend durch die oben erwähnten Zusatzstories um Kelly McGillis Vergewaltigungserlebnis propagiert, ist ein Beleg dafür, wie sich ein komplexer, professionell nur dem Kommerz verpflichteter Filmindustrie-Apparat respektlos und extrem weit ein Thema aneignet, das tatsächlich, auch filmisch, eine seriöse Aufarbeitung verdiente. «The Accused» zeigt aber auch überdeutlich die banale Einsicht, dass auch im Film das Wort oft weit über dem bewegten Bild stehen kann.

Was Jonathan Kaplan da zusammengeschustert hat, ist ein weiterer Beitrag zum verbindenden, fragwürdigen Sammelwerk «Denen haben wir es wieder einmal gezeigt». Opfer, Anwältin, Kronzeuge und Justizia liegen sich in den Armen, weil das Unrecht, sichtbar für jeden, besiegt worden ist. Es hätte, nach der stilistischen Machart zu schliessen und etwas zynisch gesagt, auch in einer Pokerpartie zwischen Sonntagsschülern und fiesen Zockern derart siegen können. Was Wunder, dass kaum jemand die verschämt vor dem Abspann eingeblendete Anmerkung aufnimmt, wonach in den USA alle sechs Minuten eine Vergewaltigung zu verzeichnen ist. Es darf unterstellt werden, dass der Hinweis berechnend im vorletzten Bild plaziert worden ist. Würde er nämlich vor dem reisserischen Filmanfang situiert, wäre ein anderer Film wohl unvermeidlich, geradezu Bedingung und moralisch zwingend gewesen. ■

Roland Vogler

Dear America: Letters Home from Vietnam

USA 1988.
Regie: Bill Couturie
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/14)

«1965 schien Vietnam lediglich ein weiterer Krieg im Ausland zu sein. Aber das stimmte nicht. Vietnam war in verschiedener Hinsicht anders, und so waren es jene, die dort kämpften. Im Zweiten Weltkrieg betrug das durchschnittliche Alter des Gefechtssoldaten 26 Jahre. In Vietnam war er 19 Jahre alt.» So lautet nicht etwa der lehrhafte Kommentar zu einer Fernsehreportage über den Vietnamkrieg, sondern der Text eines Songs, der vor mehr als drei Jahren praktisch sämtliche Hitparaden anführte: Paul Hardcastles «19». Es handelt sich dabei, unterlegt mit einem tanzbaren Disco-Rhythmus, um einen einfältigen Lobgesang auf die amerikanischen Soldaten in Vietnam.

Den Videoclip zu «19» realisierte der Dokumentarfilmer Bill Couturie. Er lieferte mit einer zügigen Montage von Archivmaterial, das während des Krieges aufgenommen worden war, eine spektakuläre Illustration zu Hardcastles scheinheiligem Lied. Damals wird Couturie gemerkt haben, dass die erfolgreiche Idee einer dokumentarisch gefärbten Annäherung an das Vietnam-Trauma, umrahmt von einem attraktiven Soundtrack, sich noch ausbauen lässt. Folglich machte er sich für eine amerikanische Fernsehstation an die Realisation von «Dear America». Das Resultat, ein raffinierter Kompilationsfilm, überrascht keineswegs: Unter dem Etikett der Authentizität wird darin eine ärgerliche Augenwischerei betrieben, die – wie der Song «19» – den Vietnam-Soldaten nachträglich ein Denkmal setzt.

Den Aufhänger für seine Dokumentation holte sich Bill Couturie aus einer Sammlung von Briefen, die Soldaten und das Betreuungspersonal von der Front nach Hause geschickt hatten und die später von einer Kriegsveteranen-Kommission zusammengetragen worden sind. Couturie wählte 60 Briefe aus, anhand derer er die Entwicklung des Krieges nachzeichnen wollte, und lässt sie im Film kommentarlos von bekannten Schauspielern wie Robert De Niro oder Robin Williams im Off vortragen. Die Briefe beinhalten teilweise bewegende emotionelle Mitteilungen der einzelnen Soldaten über ihr persönliches Befinden. Die politische Situation hingegen, die den Vietnam-Krieg überhaupt hat zulassen können, bleibt darin wohlweislich ausgespart.

Couturie interessierten vor allem die Auswirkungen des Krieges auf die Verfassung der einzelnen Soldaten. In der Darlegung der *Veränderung* der Gemütslage während der Kriegsdauer geht Couturie nicht ungeschickt vor: Werden die Soldaten anfänglich von einem übermässigen Optimismus getragen («Wir werden es schon schaffen» oder «Lieber in Vietnam gegen Kommunisten kämpfen und für die Freiheit sterben, als in Unterdrückung leben»), macht dieser allmählich einer Ernüchterung Platz («Durch all die Toten und die Zerstörung, die ich mitansehen musste, bin ich richtiggehend alt geworden»), die schliesslich zu einer wahren Einschätzung der Lage führt: «Wir sterben für Menschen, die uns gar nicht hier haben wollen.»

Natürlich manipuliert Couturie diesen Meinungsumschwung,

diese Entwicklung vom aufopferungsbereiten Soldaten hin zu einem desillusionierten Verlierer, bis zu einem gewissen Grade. Denn es ist nur schwer vorstellbar, dass sämtliche Soldaten ohne einen Funken von Kritik in den Krieg gezogen sind. Der Zuschauer hat jedoch keine Möglichkeit, die Aussagen der Betroffenen selber zu gewichten, da Couturie während des ganzen Films nie einblendet, wer zu welchem Zeitpunkt die vorgelesenen Briefe verfasst hat. So bleibt der Zuschauer völlig der Meinungsmache des Realisators ausgeliefert; er muss diesem einfach *glauben,* dass die Soldaten wirklich erst spät erkannt haben, dass «dieser Krieg völlig verkehrt ist».

In den Briefausschnitten fällt generell auf, wie die Männer die eigene Verantwortung von sich schieben, indem sie ihr Soldatendasein als «Job» bezeichnen, den es zu erledigen gilt, oder indem sie von «denen in Washington» reden, die ja wohl schon wissen werden, was richtig sei («Die sagen, dass die Kämpferei sich lohne»). An der Regierung, die ihnen diesen Krieg eingebrockt hat, üben die Soldaten – zumindest in Couturies Film – erstaunlicherweise keine direkte Kritik; lediglich, dass der Krieg nicht schon früher beendet wurde, kreiden sie ihr an. Dass die USA aussenpolitisch ein Interesse daran gehabt haben könnten, einen erfolgreich ausgetragenen Krieg vorzuweisen, und dass sie deshalb den Abbruch solange hinauszögerten, wird nur einmal kurz angesprochen, und zwar als in einem Brief von einem Offizier die Rede ist, der zu seinen Leuten meinte: «Vietnam ist der einzige Krieg, den Amerika führt. Verpfuscht ihn daher nicht.»

Mittels der Aussagen der Soldaten kritisiert Couturies Film hauptsächlich die menschenunwürdigen Umstände, die ein Krieg heraufbeschwört: tagelang auf Patrouille zu sein, sich nicht waschen zu können, miese Nahrung zu sich zu nehmen, in ständiger Furcht vor dem Tod leben zu müssen, allmählich sämtliche moralischen Skrupel abzulegen. Dass solche Umstände nach aussergewöhnlicher menschlicher Stärke rufen, ist unbestritten. Indem Couturie aber nicht müde wird, das Bild des blutjungen Vietnam-Soldaten hervorzukehren, der sich tapfer und mutig den Strapazen des Krieges gestellt hat, stilisiert er ihn zum Helden auf verlorenem Posten empor. «Das ist ein Antikriegs-, aber ein Pro-Soldatenfilm», betont Couturie denn auch völlig überflüssigerweise: Er macht dies nicht nur mit den Briefausschnitten klar, sondern auch durch die Art und Weise, wie er Bild und Musik dazu einsetzt.

Anfänglicher Optimismus vor der Ernüchterung.

Die Bilder stammen zu einem grossen Teil aus dem Archiv einer Fernsehstation. Sie belegen, wie die Soldaten Napalmbomben abgeworfen und wie sie sich durch das meterhohe Elefantengras gekämpft haben, wie

sie bei Patrouillengängen verletzt und ambulant behandelt worden sind. Wenn man diese Dokumente des Kriegsalltags betrachtet, erstaunt selbst heute noch, wie allgegenwärtig die Medien beim Vietnamkrieg gewesen sind. Dass die Soldaten, gerade im Wissen um die durch diese Allgegenwart verursachte «Öffentlichkeit» des Kriegsgeschehens, sich vor den laufenden Kameras umso stärker produzierten, liegt auf der Hand. Vollständig zu heroisierenden Selbstdarstellungen sind die Aufnahmen geraten, welche die Soldaten selber mit ihren 8 mm-Kameras gemacht haben.

Vietnam wird in all diesen Bildern nur durch die Touristen-Brille betrachtet: Der Sonnenuntergang über dem sumpfigen Gebiet fehlt ebensowenig wie der Bauer, der friedlich Reispflanzen setzt. Eine Annäherung an die Bewohner des Landes versuchen die Soldaten (wie auch Couturies Film) nicht. Der Kontakt zu den Einheimischen findet am ehesten in den Animier-Bars der Städte statt. Wie die Amerikaner in Vietnam gewütet haben, tönt «Dear America», ein wenig verschämt, nur ganz am Rande an. Die zwei Millionen Vietnamesen, die ihr Leben während des Krieges verloren haben, werden totgeschwiegen. Da fällt es Couturies Film fürwahr leicht, über die 60000 Opfer auf amerikanischer Seite zu lamentieren!

Wieviel die Musik zur Aussagekraft des Bildes beizutragen vermag, hat Couturie aus seiner Arbeit zu «19» gelernt. In «Dear America» fehlt dieser Song; dafür hat Couturie seinen Film mit einem Soundteppich von Musikstücken aus den sechziger und siebziger Jahren unterlegt. Unaufhörlich plärrt diese durchaus stimmungsvolle Musik derart, dass sie den Film hermetisch abschliesst und einen Sog entfaltet, der – auf perfide Art – dem Krieg dann doch noch eine gewisse Faszination abzugewinnen vermag, etwa dann, wenn im Gleichtakt zu pulsierenden Rockklängen Bomben abgeworfen werden.

Wie prätentiös Couturie auch die Musiktitel einsetzt, beweist der Schluss von «Dear America». Da marschieren Vietnam-Veteranen auf, zwar angeschlagen, aber nicht gebrochen, während Bruce Springsteen seine Hymne «Born in the USA» anstimmt. Ja, konservativer Patriotismus ist es, den dieser Film mit allen Tücken verteidigt und den zu teilen er die ganze Welt auffordert... ■

FILM AUF VIDEO

Gerhard Gerster

Un homme et une femme: vingt ans déjà

(Ein Mann und eine Frau: 20 Jahre später)

Frankreich 1986.
Regie: Claude Lelouch
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/19)

Faszinierend ist die Idee von Claude Lelouchs neuem Film ohne Zweifel. Es ist wohl das erste Mal, dass ein Regisseur die gleichen Schauspieler wieder zusammenholt, um dieselbe (Liebes-)Geschichte erneut zu verfilmen, nur eben zwanzig Jahre danach. Lelouch lässt die Hauptdarsteller von «Un homme et une femme», dem preisgekrönten Film (Goldene Palme in Cannes, zwei Oscars) aus dem Jahre 1966, Anouk Aimée und Jean-Louis Trintignant, «ihre» Geschichte weiterspielen.

Einige Filmfiguren spielen sich sogar selber. So z. B. der Sänger Richard Berry und Antoine Sire. Er spielte Trintignants Kind in «Un homme et une femme» und tritt nun wieder in der Rolle des Sohnes auf, inzwischen jedoch alt genug, um zu heiraten, was er denn auch (im Film) tut.

Lelouch zeigt damit, wie sich unser Leben mit einer Menge anderer Menschen berührt oder gar überschneidet. Dieser zunächst völlig banale Sachverhalt erhält durch die technische und formale Umsetzung ihren besonderen Reiz. Lelouch verwendet variantenreich die «Film-im-Film-Methode», um die zahlreichen Beziehungslinien zusammenzubringen. Gekonnt montiert er die verschiedenen Handlungsstränge und -ebenen. Er inszeniert so das Ineinandergreifen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Wie auch wir in unserer Erinnerung Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges ineinander verweben können. Ein komplexes Psychodrama, das jedoch weder sentimental noch kitschig wirkt, wird vor unseren Augen ins Bild gesetzt. In einer Virtuosität und Schönheit, die bestechend ist.

Was Lelouch anstrebt, ist eine Mischung aus Fiktion und Realität. Genauso wie im Leben nach Jahren Menschen durch (zufällige) äussere Umstände wieder zusammenkommen, treffen Anne (Anouk Aimée) und Jean-Louis (Jean-Louis Trintignant) aufeinander. Annes Tochter (Evelyne Bouix) sieht Jean-Louis im Theater und erzählt ihrer Mutter davon. Diese erinnert sich an ihre «alte» Liebe und entschliesst sich zu einem Treffen. Zugleich will die vom Scriptgirl zur Produzentin avancierte Anne ihre Romanze mit Jean-Louis, dem Rennfahrer und heutigen Rennleiter einer Autofirma, verfilmen. Sie be-