Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 1

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

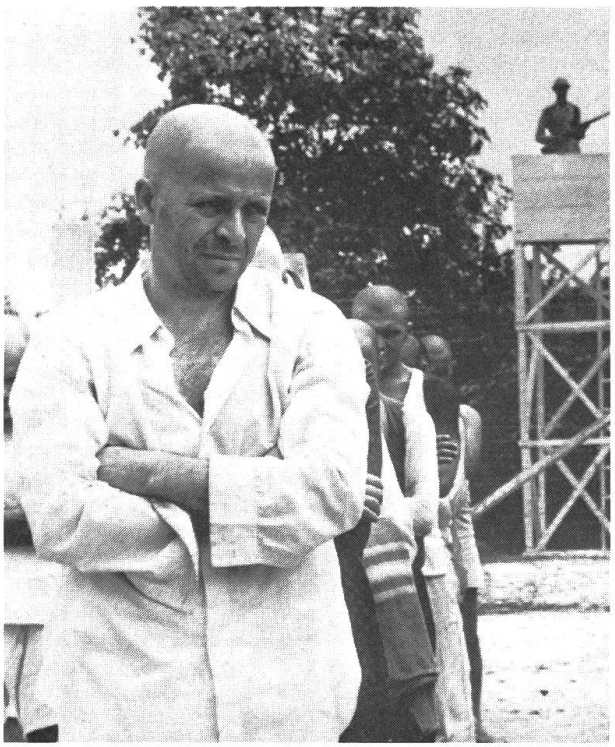
Download PDF: 08.01.2026

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

Peter Neumann

Memorias do Cárcere

Brasilien 1984. Regie: Nelson Pereira dos Santos (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/87)



Carlos Vereza spielt in Nelson Pereira dos Santos' «Memorias do Cárcere» den liberalen Schriftsteller, der seiner Meinung wegen ins Gefängnis wandert.

Keineswegs in rauhen Mengen, aber dennoch regelmässig sind bei uns auch Filme aus Brasilien zu sehen. Oft handelt es sich dabei um Werke, die uns Brasilien so zeigen, wie es unseren Wunschvorstellungen entspricht: Sonne, Sand, Copacabana, heissblütige, sambatanzende Menschen ...

Diesmal findet jedoch ein brasilianischer Film den Weg in die Schweizer Kinos, der das Übliche weit hinter sich lässt: Nelson Pereira dos Santos hat mit seinem «Memorias do Cárcere» ein gesellschaftskritisches, episches Meisterwerk geschaffen. Den Tagebüchern des Schriftstellers Graciliano Ramos folgend, beschreibt er dramatisch und eindringlich den brasilianischen Gefängnisalltag kurz vor dem Zweiten Weltkrieg.

Zu Beginn der dreissiger Jahre gelingt es einem Politiker, Brasilien immer stärker unter seine Kontrolle zu bekommen: Getulio Vargas heisst der Mann der Stunde. Liberale Intellektuelle, gewerkschaftlich engagierte Arbeiter und progressive Militärs bieten ihm die Stirn. Die Lage spitzt sich zu. Vargas Gegner rebellieren offen. 1935: Der Aufstand wird niedergeschlagen. Getulio Vargas schwingt sich bis 1937 endgültig zum rechtsgerichteten Diktator auf. Die Hetzjagd gegen Kommunisten, Sozialisten und Liberale beginnt. Die Oppositionellen wandern ins Gefängnis. Unter ihnen auch der Schriftsteller Graciliano Ramos. Er ist nicht nur ein erklärter Individualist, sondern macht sich auch des Internationalismus und Atheismus «schuldig».

Anfangs nimmt er den Freiheitsentzug gelassen hin; er ist froh, seiner eifersüchtigen Frau entkommen zu sein, und hofft auf wertvolle Erfahrungen. Sorgfältig führt er Tagebuch, beobachtet seine Mitgefangenen und Bewacher. Zu Beginn sind die Haftbedingungen noch durchaus angenehm, und es gelingt ihm, Distanz zu den Ereignissen zu bewahren. Noch ist der Gefängnisaufenthalt für Ramos, diesen intelligent wirkenden Mann mit den lebhaft-melancholischen Augen und der etwas arroganten, selbstsicheren Art, nicht viel mehr als eine interessante Abwechslung, eine Erfahrung, die einmal gemacht sein muss ...

Doch zusehends wird er direkt mit dem Gefängnisalltag konfrontiert, vermag er sich nicht mehr herauszuhalten. Und je länger er in Unfreiheit lebt und je härter die Haftbedingungen werden, desto emotionaler werden seine Tagebucheintragungen, desto kompromissloser seine Abrechnung mit den faschistischen Mechanismen in den Gefängnissen und Strafkolonien Brasiliens, die ihm immer mehr zu schaffen machen.

Am schlimmsten wird es auf einer einsamen, ungemütlichen Insel mit feucht-heissem Klima, die zu bewohnen, Sträflingen vorbehalten ist: Dort werden die Gefangenen wie Vieh behandelt, gedemütigt, gezüchtigt und zu unmenschlich harter Arbeit gezwungen. Hier werden die sozialen Klassenunterschiede zwischen den Sträflingen unbedeutend. Hier steht für jeden nur das nackte Überleben im Vordergrund. Der Kommandant der Strafkolonie pflegt den Häftlingen jeden Morgen zuzuschreien: «Ihr seid nicht hier,

damit ihr euch bessert, ihr seid hier, damit ihr krepiert!»

In dieser Atmosphäre brutalster Gewalt und Entmenschlichung beginnt Ramos zu kränkeln. Er wird schwach und schwächer. Und dass er nicht verzweifelt und zugrunde geht, verdankt er nur dem Umstand, dass er alle seine Eindrücke und Obsessionen wenigstens schriftstellerisch verarbeiten und zu Papier bringen darf. Das Schreiben hält ihn am Leben. Die Schriftzeichen sind wie Grashalme, nach denen er als letzte Hoffnung greift. Ramos weiss, dass seine Stärke allein im Wort liegt. Die einzige Möglichkeit, sich in dieser gewalttätigen und intoleranten Umgebung zu behaupten, besteht in seinen schriftlichen Aufzeichnungen. Sie geben ihm ein Gefühl geistiger Macht, auch wenn er körperlich zu leiden hat. Er ist sich stets der Stärke seiner Worte bewusst und wartet geduldig, bis er sich an all jenen rächen kann, die ihn ihre Menschenverachtung spüren liessen ...

Pereira dos Santos' Film besticht vor allem durch seine epische Breite und Dichte. Das Werk dauert über drei Stunden, ohne je langweilig zu sein. «Memorias do Cárcere» ist eine Abhandlung über die brasilianische Vergangenheit mit starken Bezügen zur Gegenwart; aber auch ein allgemeiner, gescheiter Exkurs über das Wesen der Freiheit. Eine Episode aus Ramos' Gefängnisalltag mag dies verdeutlichen. In einem Zuchthaus für «Politische»: Tagsüber sind die Zellen geöffnet, die Häftlinge treffen sich im Innenhof, diskutieren, spielen Karten und halten Versammlungen ab. Nach einer Protestkundgebung gegen die Gefängnisdirektion müssen die Gefangenen für zwei Wochen in ihren engen Zellen bleiben. Die Stimmung ist gedrückt, jeder sehnt sich nach der «Freiheit», sich mit anderen Gefangenen im Innenhof zu treffen. Und als die Zellentüren wieder geöffnet werden, ist die Freude überschwenglich – die Freiheit hat sich als relativ erwiesen. Einigen ebenfalls inhaftierten, jungen, revolutionären Offizieren wird die Ausgelassenheit bald zu bunt. Sie fordern Disziplin, erteilen Befehle an ihre mitgefangenen Untergebenen und sorgen mit eisernem Drill für Ruhe und Ordnung. Ramos erkennt bei ihnen dieselben faschistischen Tendenzen, die ihn hinter Schloss und Riegel brachten. Er sieht in ihnen nichts anderes als jene militärische Nachwuchselite, die später einmal ebenso unterdrückend wie ihre Vorgänger die Macht in Händen halten wird.

«Memorias do Cárcere» ist ein packender, ungewöhnlicher Dritt-Welt-Film. Mit der Schilderung des brasilianischen Unrechtsstaates der dreissiger Jahre löst er unweigerlich Assoziationen zur Gegenwart aus. Dos Santos schuf damit einen unbequemen Film; einen Film aus der Dritten Welt, der nicht die reichen Industrienationen attackiert, sondern mit einem Umweg über die Vergangenheit, die aktuellen, inneren Missstände Brasiliens an den Pranger stellt. ■

Franz Ulrich

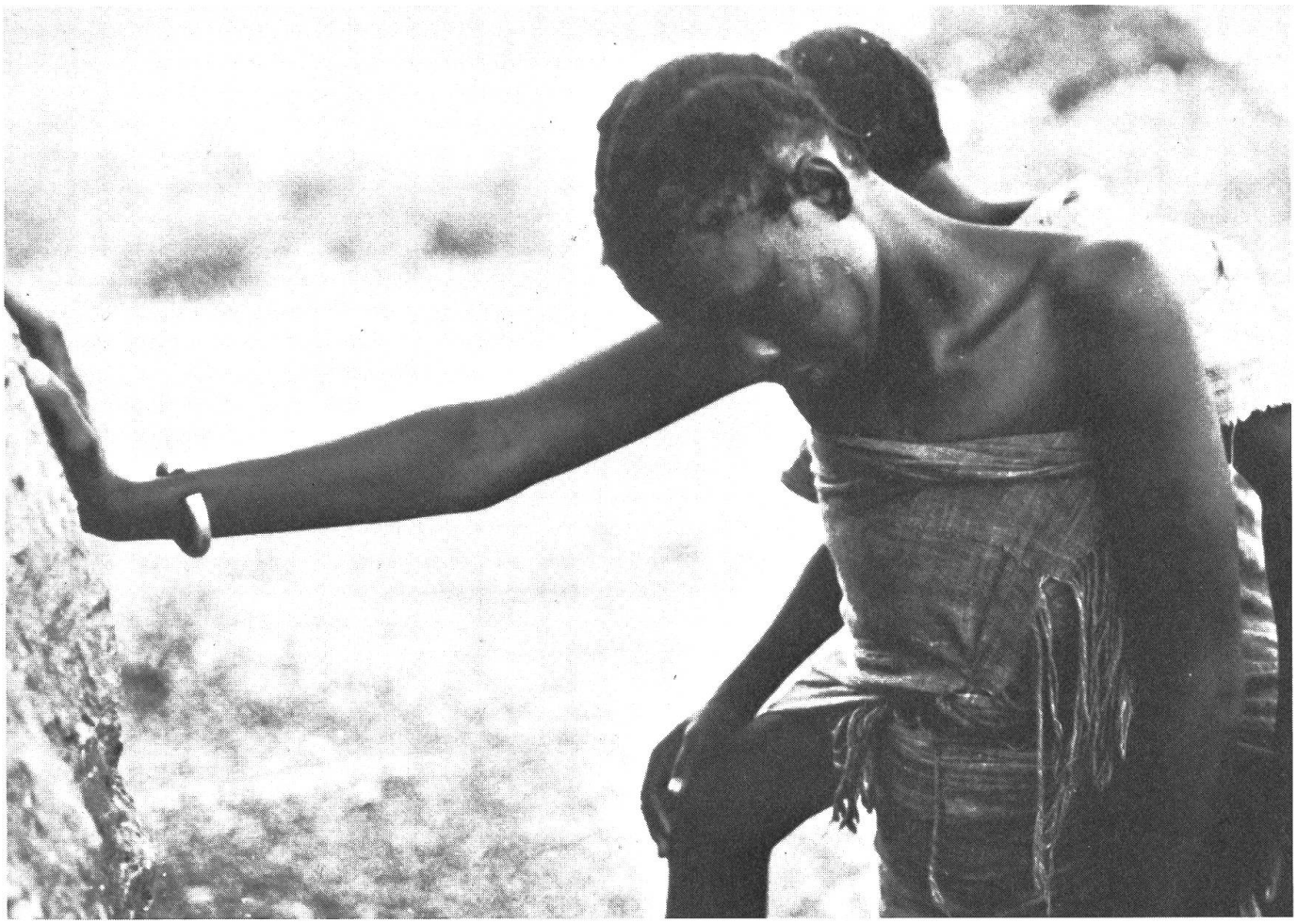
Wênd Kûuni

(Das Geschenk Gottes)
Obervolta 1982.
Regie: Gaston J. M. Kabore
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/16)

I.

Obervolta, mitten in Westafrika gelegen, gehört mit 6,5 Millionen Einwohnern zu den dichtestbesiedelten Ländern des frankophonen Afrikas. 95 Prozent der Bevölkerung arbeiten in der Landwirtschaft. Exportiert werden Baumwolle und Erdnüsse. Seit 1896 kolonialisiert, wurde Obervolta 1960 eine unabhängige Republik. In der Vorkolonialzeit dieses geschichtsträchtigen, legenden- und traditionsreichen Landes existierten im Osten verschiedene Königreiche, im Westen dagegen auf Unabhängigkeit bedachte Völker, die sich gegenüber sudanesischen Eroberern und Islamisierung behaupten konnten. Die wichtigste ethnische Gruppe sind die Mossi. Das tausend Jahre alte Mossi-Reich regierte ein Kaiser, der Moro-Naba, der noch heute einen von strenger Etikette beherrschten Hofstaat unterhält.

In Sachen afrikanischer Film hat Obervolta Pionierleistungen vorzuweisen. Seit 1968 beherbergt die Hauptstadt Ouagadougou das alle zwei Jahre stattfindende Panafrikanische Festival (FESPACO), das wichtigste Forum des schwarzafrikanischen Filmschaffens. Als erstes afrikanisches Land verstaatlichte Obervolta nach der Unabhängigkeit Filmimport und Verleih, um mit dem dort gemachten Gewinn eine eigene Filmproduktion aufzubauen. Dieser Fonds ermöglichte die Herstellung von zwei Spielfil-



men, die aktuelle Probleme und sogar heisse Eisen (Kastenwesen und Parteienwirtschaft) aufgriffen: «Le sang de parias» von Mamadou Djim Kola (1971) und «Sur le chemin de la réconciliation» von René B. Yonly (1973). Weil dieser Produktionsfonds danach dem zuständigen Minister als «schwarze Kasse» diente, reichte es nach den vielversprechenden Anfängen in den folgenden Jahren nur noch zum einen oder anderen Kurzfilm. Nach dem Regierungswechsel von 1980 wurde der Fonds wieder seinem ursprünglichen Zweck zugeführt und als erste Produktion «Wênd Kûuni» finanziert, der (nach drei Kurzfilmen) erste Spielfilm von Gaston Kabore. 1951 in einer Mossi-Familie geboren, studierte Kabore Geschichte und Film in Paris. Seit 1977 ist er Direktor des Centre National du Cinéma in Ouagadougou.

(Diese Angaben sind dem Informationsblatt «Spielfilme aus Obervolta» von Cine Terz, Arbeitsgemeinschaft zur Förderung von Dritte-Welt-Filmen, Bonn, entnommen.)

II.

Im Zentrum von Gaston Kabores Film steht ein Waisenknabe. Er wird, halbtot vor Hitze und Hunger, von einem fliegenden Händler aufgefunden und ins nächste Dorf gebracht. Dort vertraut er das völlig verstörte Kind, das die Sprache verloren hat und verstummt ist, einer Familie an, da er als Händler, der ständig unterwegs ist, nicht selber für den Findling sorgen kann. Der Dorfälteste schickt Reiter als Kundschafter in alle Winde aus, um nach den Eltern des Kindes zu suchen. Die Nachforschungen bleiben aber ergebnislos, worauf der Knabe von seiner Pflegefamilie mit dem Einverständnis des Dorfrates adoptiert wird. Und der Pflegevater gibt ihm einen Namen: «Das Schicksal hat ihn zu mir geführt, deshalb soll er Wênd Kûuni, Geschenk Gottes, heissen.»

Die Pflegefamilie nimmt Wênd Kuûni, der sich nur mit Zeichen und Gesten verständigen kann und dessen Stummheit ihn wie ein undurchdringliches Geheimnis umgibt, liebevoll wie einen eigenen Sohn auf. Wênd Kûuni macht sich auf dem Hof seiner Pflegeeltern bei den Alltagsarbeiten nützlich, hilft beim Versorgen der Tiere und beim Verkauf der selbsthergestellten Stoffe auf dem Markt. Meist aber führt er das stille Leben eines Schafhirten, in das seine Adoptivschwester, die aufgeweckte Pogneré, etwas Abwechslung bringt. Die beiden freunden sich an, und Wênd Kûuni spielt ihr auf seiner Flöte vor.

Eines Tages findet Wênd Kûuni beim Schafehüten den Nachbarn Bila aufgehängt an einem Baum. Vor Schreck schreit er auf, rennt ins Dorf und berichtet von seiner grausigen Entdeckung: Der Schock hat ihm die Zunge gelöst. Später erzählt er Pogneré sein Schicksal, bevor er ins Dorf kam: Sein Vater, ein Jäger, war seit Monaten verschwunden. Ein alter Mann riet der Mutter, die mit ihrem Kind immer noch auf die Rückkehr ihres Mannes wartete, sich wieder zu verheiraten und die Hoffnung, ihr Mann sei noch am Leben, aufzugeben. Sie weigerte sich jedoch und wollte lieber allein bleiben. Dieses Verhalten wurde jedoch von der Dorfgemeinschaft nicht geduldet. Die Frau wurde als Hexe beschimpft, eines Kindsmordes beschuldigt und aus dem Dorf vertrieben. Nachdem die Mutter vor Erschöpfung gestorben war, schleppte sich Wênd Kûuni, krank und am Verhungern und Verdursten, noch einige Zeit durch den Busch, bevor er bewusstlos zusammenbrach und vom Händler gerettet wurde. Das schreckliche Geschehen hatte ihm die Sprache geraubt. Erst jetzt, da Wênd Kûuni seine Geschichte erzählen konnte, hat er wieder zu sich selber gefunden.

III.
Diese traurige Geschichte erzählt Gaston Kabore in der Form einer schlichten Fabel, allerdings nicht streng chronologisch, was besonders zu Beginn etwas verwirrend wirkt. Im Heimatdorf Wênd Kûunis spielt die erste, kurze Szene, in der man vom Verschwinden seines Vaters und der Ratlosigkeit der Mutter vernimmt, ohne dass dabei klar wird, warum die Mutter die einzige Lösung im Davonlaufen sieht. Dann folgt die ruhige, vom langsamen Rhythmus der Jahreszeiten geprägte Schilderung von Wênd Kûunis Leben und Umwelt an seinem neuen Zuhause. Erst am Schluss wird in einer grossen Rückblende die Schilderung der vorangehenden tragischen Ereignisse nachgereicht. Durch diesen Kunstgriff sieht sich der Zuschauer in die (fast) gleiche Situation wie Wênd Kûunis neue Umgebung versetzt: Seine Herkunft und sein Schicksal bleiben bis zum Schluss für alle ein Rätsel.

Etwas Mühe bereitet zuweilen die etwas ungelenke, sperrige Gestaltung. Manchmal stimmen die Anschlüsse nicht, so dass es schwer fällt, sich in den örtlichen und zeitlichen Verhältnissen zurechtzufinden. Und dennoch: Gerade diese formale Ungeschliffenheit, die die echte Naivität und Spontaneität der Geschichte nicht zu beeinträchtigen vermag, passt zu der Fabel als Erzählform, wie sie auch von den Negersängern, «griots» genannt, benutzt wird. «In Afrika sind die Fabel und die Realität die zwei Gesichter eines Ganzen: des Lebens» (Gaston Kabore). Und um die Darstellung wirklichen afrikanischen Lebens geht es ihm in erster Linie in diesem Film.

IV.
Kabores Film spielt im vorkolonialistischen Afrika. Wênd Kûunis Geschichte «ereignete sich vor langer Zeit, lange, bevor die Weissen nach Afrika kamen. Das Reich der Mossi stand in seiner grössten Blüte: Die Getreidespeicher waren zum Bersten gefüllt mit Hirse, Brunnen und Flüsse liefen über an Wasser. Niemand kannte Hunger, und alles strahlte Frieden und Gesundheit aus», berichtet der im Film einige Male auftretende (Off-) Erzähler. Mensch und Natur stehen hier in einem noch fast perfekten Gleichgewicht. Die Menschen leben in einem ruhigen, friedlichen Rhythmus, der von den sinnvollen Erfordernissen des Alltags bestimmt wird. Die Gemeinschaft der Familie und Sippe bietet eine le-

Gaston Kabore aus Burkina Faso.

benserhaltende Geborgenheit.

Trotz Bildern und Szenen mit einem Hauch fast paradiesischer Idylle feiert Kabores Film diese vorkoloniale Zeit aber keineswegs als heile Welt. In dieser Schilderung einer fest in der Tradition afrikanischer Kultur verwurzelten Gesellschaft mit ihrem friedlichen, naturverbundenen Alltag und den fest geordneten, fast rituellen Beziehungen innerhalb der Gemeinschaft und zwischen den Geschlechtern, werden auch Unzulänglichkeiten, Egoismus und Intoleranz aufgedeckt, die diese Gemeinschaft gefährden und sogar unmenschliche Züge annehmen lässt. Darunter haben vor allem die Frauen zu leiden.

Wênd Kûunis Mutter wird aus der Gemeinschaft verstossen, weil diese alleinstehende Mütter nicht duldet. Dabei hätte gerade sie, die ihren Mann verloren hat, den Schutz der Gemeinschaft nötig. Aber weil sie sich dem Willen und der (von Männern bestimmten) Rolle nicht unterordnet und auf ihrer Selbstbestimmung verharrt, wird sie ausgestossen. Dieses Schicksal ereilt sie, weil sie keinen neuen Mann nehmen will. Und ebenso «skandalös» verhält sich eine andere Frau, die junge Timpoko, die vom «impotenten alten Knacker» Bila nichts wissen will, den man ihr als Mann aufgezwungen hat. Ihr lautstarker Protest dagegen, dass sie ihren Mann nicht selber wählen darf, wird als derart unverschämt empfunden, dass es im Dorf zu einem regelrechten Aufruhr kommt und Timpoko als Schlange und Hexe beschimpft wird. Und ihre öffentliche Ablehnung, die Rolle als Frau des alten Bila zu spielen, bedeutet für diesen einen solchen Schimpf, dass er sich erhängt.

Beide Frauen leisten Widerstand gegen eine gesellschaftliche Unterdrückung, die ihnen eine menschenunwürdige Rolle aufzwingt. Auf ihre Weise setzt sich dagegen auch die kleine Pogneré, Wênd Kûunis Adoptivschwester, zur Wehr. Sie wird von ihrer Mutter bereits ständig in die Normen hineingepresst, die für Frauen gelten, und bestraft, wenn sie sich anders verhält. Sie muss sich an Frauenarbeiten halten und darf vor allem nicht Wênd Kûuni auf der Weide besuchen. Aber Pogneré schert sich nicht um das Verbot, denn sie ist sich der Ungerechtigkeit bewusst. Sie sagt zu Wênd Kûuni: «Wenn ich ein Junge wäre, könnten wir die Schafe zusammen hüten.» Und Wênd Kûuni hält es nicht unter seiner Würde, zu bekennen, dass er gerne ein Mädchen geworden wäre.

Hier setzt Kabore ein deutliches Zeichen der Hoffnung. In Obervolta ist es vielen Frauen noch heute nicht erlaubt, ihre Männer zu wählen. Um diesen unhaltbaren Zustand den scheinbar in Traditionen unbeweglich festgefahrenen Mossi-Sippen bewusst zu machen, argumentiert Kabore nicht mit aus Europa oder Amerika importierten Argumenten und Schlagwörtern. Er verweist vielmehr auf die in der eigenen Kultur vorhandenen Kräfte zum Widerstand, die er mit seinem Film aktivieren will. Kabore ist überzeugt, dass die Befreiung der Frauen aus ihrer zweitklassigen Rolle nur gelingt, wenn sie selber es wollen und darum kämpfen und dabei von anderen sozialen und gesellschaftlichen Kräften unterstützt werden. ■

Franco Messerli

Gremlins

Gremlins – Kleine Monster
USA 1984. Regie: Joe Dante
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/6)

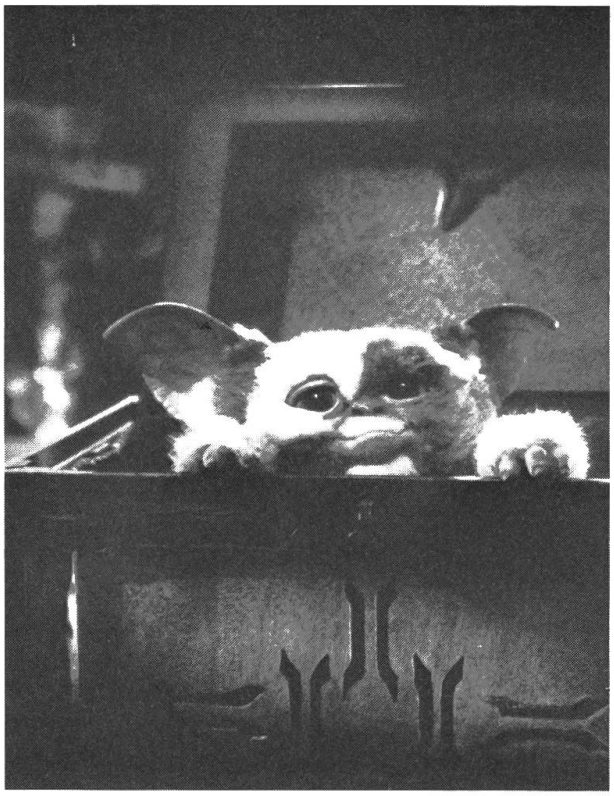
Alles fängt, wie so oft im Horrorfilm, ganz harmlos und idyllisch an. In einer tief verschneiten amerikanischen Bilderbuch-Kleinstadt namens Kingston Falls steht Weihnachten vor der Tür. Rand Peltzer (Hoyt Axton), ein nicht gerade sehr erfolgreicher Erfinder von Haushaltgeräten, schenkt seinem Sohn Billy (Zach Galligan) einen Mogwai; das ist ein überaus drolliges Pelztierchen mit grossen Flügelohren und herzerweichenden braunen Kulleraugen. Peltzer hatte diesen Mogwai, den er Gizmo nennt, zuvor in einem leicht obskuren Laden in der New Yorker Chinatown gekauft. Dabei war ihm eindringlich ans Herz gelegt worden, drei Dinge mit dem Mogwai nicht zu tun; ihn nicht grellem Licht auszusetzen, ihn von Wasser fernzuhalten und als Wichtigstes, ihn auf keinen Fall nach Mitternacht zu füttern.

Billy freut sich mächtig über den herzigen Gizmo, der mit seinem Fiepsstimmchen wunderschön singen kann und überhaupt sehr intelligent ist. Doch die traute Zweisamkeit hält nicht lange an, denn als Gizmo zufällig mit Wasser in Berührung kommt, emittiert er eine Reihe Fellkugeln, die sich alsbald als kleine Mogwais erweisen. Aber es kommt noch besser. Aus Versehen füttert Billy die jungen Mogwais nach Mitternacht. Diese verpuppen sich daraufhin wie Raupen, und aus den schleimigen Kokons entsteigen wenig später Gremlins, d. h. kleine Monster, die sich Special

Effects-Designer Chris Walas anscheinend nach ausgiebigem Studium von Wasserspeiern an gothischen Kathedralen hat einfallen lassen. Die Gremlins haben aber auch etwas Reptilienartiges, ja sie sehen nach Meinung eines US-Kritikers so aus, als seien sie aus alten Eidechsenleder-Gucci-Handtaschen angefertigt worden.

Kaum ausgeschlüpft, fangen die kleinen Bösewichte schon an, Billys Mutter (Francis Lee McCain) zu terrorisieren, die in ihrer Verzweiflung einen kurzerhand in den Mixer steckt und den nächsten im Mikrowellenofen schmelzen lässt. Doch Stripe, der Ober-Gremlin, kann diesem Küchenmassaker entkommen und springt, von Billy verfolgt, in ein Hallen-Swimmingpool. Dieses fängt alsbald an zu dampfen, zu brodeln und zu zischen, als ob's in Dantes Inferno wäre, und eine Armee von Gremlins entsteigt den aufgewühlten Fluten und fällt über die friedliche Stadt her. Doch im Gegensatz zu konventionellen Monstern sind die Gelüste der cleveren Gremlins weniger teuflisch-mörderisch als vielmehr kindisch-sadistisch; sie lassen einfach total die Sau ab. Zunächst ziehen sie durch die verschneiten Strassen und singen, notabene am Heiligen Abend, krähend und falsch Weihnachtslieder, sabotieren die elektrische Anlage einer Verkehrsampel und verhelfen einer hartherzigen alten Frau zu einem nicht ganz freiwilligen Flug per Schleudersitz durch die klare und heilige Christnacht.

Später stürmen die kleinen Unholde eine Bar, saufen, schloten, spielen Poker, knallen sich gegenseitig ab, tanzen Disco, und einer ist sogar ein Exhibitionist. Als nächstes zieht die ganze Saubande in ein Kino, wo sie sich Popcorn fressend und Coke trinkend Walt Disneys «Schneewittchen und die sieben Zwerge» anschauen. Billy gelingt es zusammen mit seiner Freundin Kate (Phoebe Cates), das Kino mittels Gasexplosion in die Luft zu jagen. Doch Stripe kann wiederum entwischen und es kommt zum Showdown im Kaufhaus. Billy, Kate und der in einem Spielzeugauto herumbrausende Gizmo machen (wie im Vampirfilm) bei den ersten Strahlen der Morgensonne dem letzten Gremlin den Garaus.



Aus artigen Kuscheltierchen werden rüde Monster.

Das amerikanische Nachrichten-Magazin «Time» schrieb letzten Sommer enthusiastisch über «Gremlins»: «Er ist gut. Er ist amüsant. Vom Visuellen her der dichteste Film des Jahrzehnts. Jedes Bild ist mit genug Informationen und exzentrischen Einzelheiten versehen, um ein Gemälde von Bruegel oder ein altes ‹Mad›-Heft auszufüllen.» Dies ist natürlich etwas übertrieben, aber, trotz allem US-Kritiker-Chauvinismus ist «Gremlins» ein origineller und witziger Film – und ein höchst erfolgreicher dazu. Die 11 Millionen Dollar Produktionskosten waren nach drei Tagen bereits wieder eingespielt. Im ganzen hat der Streifen in den USA über 200 Millionen Dollar eingebracht. Nur «Indiana Jones» und «Ghostbusters» waren letztes Jahr noch erfolgreicher.

Produziert wurde «Gremlins» von Hollywoods Wunderknaben Steven Spielberg. Er erkannte als erster, dass im Stoff des jungen Drehbuchautors Chris Columbus «ein Millionengeschäft» (Presseheft) lag, und kaufte ihn. Selber inszenieren mochte er nicht, da er sich nach «E.T.» für ein paar Jahre von allem, was mit Kabel und Fernsteuerung zu bedienen sei, fernhalten wolle. Deshalb übertrug er die Regie Joe Dante, mit dem er schon im Episodenfilm «Twilight Zone» zusammengearbeitet hatte. Dante, anfänglich Cutter bei Low-Budget-Filmer und Talentförderer Roger Corman, machte 1978 mit dem Horrorstreifen «Piranha» erstmals auf sich aufmerksam. 1981 folgte die Werwolfsfilm-Parodie «The Howling» und schliesslich 1983 die nicht sonderlich inspirierte Episode aus «Twilight Zone» um einen Jungen, der sich jeden Wunsch erfüllen kann.

Joe Dante ist im Gegensatz zu Märchenonkel Steven Spielberg ein Parodist und Liebhaber des schwarzen Humors. Genreparodie ist denn auch eines der zentralen Anliegen des vorliegenden Films. Er nimmt die verlogenen Heile-Welt-Muster amerikanischer Familienunterhaltung – der nette Junge von nebenan, die mit Zuckerguss(-schnee) überzogene Kleinstadt mit ihren stereotypen Einwohnern, die superkitschige Weihnachtsszenerie usw. – ebenso aufs Korn wie die Schock- und Ekeleffekte des modernen (brutalisierten) Horrorfilms.

«Gremlins» ist voll mit Anspielungen und Zitaten aus amerikanischen Filmen. «E.T.», «Close Encounters», «The Wizard of Oz», «Invasion of the Body Snatchers», «It's a Wonderful Life», ältere Warner-Brothers-Cartoons, die Werke von Roger Corman wären da u.a. zu nennen. Nicht zu vergessen ist dabei auch der schon erwähnte «Schneewittchen und die sieben Zwerge». Indem Dante das Kino, wo sich die Gremlins diesen Film ansehen, in die Luft fliegen lässt, scheint er uns schier gar die Götterdämmerung der guten alten Walt-Disney-Trickfilm-Zauberwelt insinuieren zu wollen. Spielberg meint in diesem Zusammenhang: «Ich bin mir nicht mal sicher, ob jemand von den Gremlins bewusst getötet wird. Ich betrachte sie nicht als mordende psychopathische oder manische Killer. Vielleicht sind sie nur die dunkle Seite des Vaters vieler grosser und kleiner Filmkreaturen: Walt Disney.»

Es geht in «Gremlins» eben auch um die Zwiespältigkeit des Wunderbaren, um die Ambivalenz des Phantastischen. Indem der «gute» und herzige Gizmo durch menschliche Unachtsamkeit und Verantwortungslosigkeit indirekt «böse» und hässliche Monster gebiert, zeigt sich, dass eben alles (potentiell) seine zwei Seiten hat. So gesehen ist Dantes schwarze Horror-Farce eine neue und durchaus originale Version des alten Dr.Jekyll-and-Mr.-Hyde-Topos.

Last but not least ist dieser Film, und das scheint mir entscheidend, auch eine bissige Satire unserer hypertechnisierten Konsumkultur. Diese egoistischen, hässlichen und schamlos konsumierenden Wesen sind nicht bloss die Ausgeburt einer ausgeflippten Phantasie, sondern, wie vor allem in der Bar- und Kinosequenz deutlich wird, ätzend karikierte und denkbar treffende Travestien des (Un-)Menschlichen. Die Gremlins sind aber nicht nur Konsum-, sondern ebenso Techno-Freaks, bedienen sie sich doch bei ihren fiesen Streichen mit Vorliebe der modernen Technik.

Einen Vorwurf kann ich Dante allerdings nicht ersparen, nämlich, dass er bei seiner Gratwanderung zwischen grotesker Komik und krassen Gruseleffekten bisweilen etwas übertrieben mit den letzteren kokettiert.

Zum Schluss noch ein Kompliment an den famosen Special-Effects-Zauberer Chris Walas und sein Team. Diese Spezialisten sind nämlich die eigentlichen Protagonisten von «Gremlins»; denn die von ihnen kreierten und (ferngelenkt und

computergesteuert) animierten Gummi-Männchen spielen zweifelsohne die Hauptrolle(n) in dieser subversiven «Rocky-Horror-Picture-Muppet-Show». ■

Roger Graf

Dune

Dune – Der Wüstenplanet
USA 1984. Regie: David Lynch (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 85/3)

Der Anspruch, den dieser Film erhebt, ist gewaltig: Er will uns «eine Welt ausserhalb unserer Erfahrungen und jenseits unserer Vorstellungskraft» zeigen, also Science-Fiction in Reinkultur, eine Reise ins Unvorstellbare, Phantastische. Ein Anspruch, an dem schon viele Filmemacher gescheitert sind, da beinahe alles Phantastische dann eben doch nur Abstraktionen der Gegenwart und unserer beschränkten Phantasie ist. Kubricks «2001» ist dieser neuen Dimension der Zukunft bisher wohl am besten auf den Leib gerückt, nicht zuletzt deshalb, weil sein Film die Barrieren menschlicher Logik und Emotionalität sprengt. Lynchs «Wüstenplanet» ist da schon viel eindeutiger, trivialer auch.

Frank Herberts Science-Fiction-Epos, das als Vorlage für den aufwendigen Film diente, ist ein mehrbändiger Wälzer, eine äusserst Komplexe und detaillierte Saga, in der in epischer Breite eine zukünftige Menschheit auf diversen Planeten verteilt mit all ihren Machtstrukturen, Gross- und Kleinkämpfen und philosophisch-religiösem Background ausgebreitet wird. Lynch musste, um den riesigen Stoff einigermassen in den Griff und auf Kinolänge zu bekommen, ganz gewaltig kürzen und komprimieren. Dies hat zur Folge, dass aus dem komplexen Schriftwerk ein eher triviales Filmhelden-Epos entstanden ist, zwar immer noch reichlich kompliziert und verwirrend, aber ohne irgendwelchen Tiefgang.

Die Geschichte in wenigen Sätzen: Im Jahre 10191 sind mehrere tausend besiedelte Planeten zu einem galaktischen Imperium zusammengeschlossen und werden von einem Feudalsystem beherrscht, dem der kosmische Imperator vorsteht. Im Mittelpunkt aller Interessen steht dabei der Wüstenplanet Arrakis, der einzige Planet, auf dem die geheimnisvolle Substanz Spice vorkommt. Spice ist eine Droge, die das Bewusstsein erweitert, das Leben verlängert und zudem in der Raumfahrt als Treibstoff benutzt wird. Der Kampf um die Vorherrschaft auf Arraki wird von mehreren Planeten ausgefochten, siegen werden schliesslich aber die Fremden, sozusagen die Ureinwohner des Planeten. Machtkämpfe, Intrigen, Prophezeiungen, Liebe und ein Held der guten alten Schule umranken das galaktische Brimborium.

Schön wäre ja, wenn dies alles ausserhalb unserer Erfahrungen liegen würde, aber dem ist nicht so. Bleibt also noch die filmische Umsetzung, für die wieder einmal keine Kosten gescheut wurden. Da findet man dann auch die Höhepunkte des Films. Zwar erinnern auch hier viele Decors und Kostüme eher an das Mittelalter als an eine noch in weiter Ferne liegende Zukunft, und viele der Maschinen scheinen aus den Anfangsjahren der industriellen Revolution zu stammen, doch einige der häufig bombastischen Kulissen und der tricktechnischen Leistungen verdienen Beachtung und Bewunderung. (Die teilweise dichte Atmosphäre wird allerdings oft genug durch die Figuren und die läppischen Dialoge gestört. Besonders mühsam empfand ich, dass ganze Sequenzen lang hinter fast jeden gesprochenen Satz noch ein im Off erklingender gedachter Satz angehängt wurde und diese Gedanken oftmals völlig überflüssig und aufdringlich wirken.)

Doch zurück zu den Höhepunkten: Immer dann wenn sich das Geschehen auf den Wüstenplaneten Arraki verlagert, gewinnt der Film an Spannung, bekommt er jene Dimension des Geheimnisvollen, welche die oft langatmigen Sequenzen, die die Geschichte eigentlich vorantreiben sollten, zumindest erträglich machen. Auf Arrak leben nämlich neben den Fremen auch noch riesige Wüstenwürmer, die unseren Walen abgeguckt wurden. Die Bilder der sich durch den Wüstensand schlängelnden Würmer sind eine Augenweide und eine tricktechnische Meisterleistung. Was es genau für eine Bewandtnis mit ihnen hat, bleibt bis zum Schluss unklar; sie sind das einzig wirklich Faszinierende in einer Märchenlandschaft und -erzählung, die zwar eine brauchbare Alternative zu George Lucas Computerfilmen ist, mehr jedoch nicht. David Lynch hat nach «Eraserhead» und «Elephant Man» – zwei kleinen, originellen Filmen – nach den Sternen gegriffen und brauchbare, aber keineswegs überragende Unterhaltung realisiert. ■

Ursula Blättler

Konrad aus der Konservenbüchse

BRD 1982.
Regie: Claudia Schröder
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 85/7)

Konrad ist ein Elitekind und verfügt als Serienprodukt einer renommierten Kinderherstellungsfirma über ausgesuchte Qualitätsmerkmale: Er ist intelligent, wohlerzogen, anständig, brav, so richtig ein Kind zum Herzeigen. Konrad ist ein Retortenkind der allerneusten Generation, ein Kind aus der Konservenbüchse, und alle seine idealen Charaktereigenschaften sind ihm gewissermassen in die Dose gelegt – die stolzen Eltern brauchen bloss den Empfang der Konserve zu bestätigen, den Büchsenöffner anzusetzen und den Instant-Sprössling mit der mitgelieferten Nährlösung zu begiessen, worauf er in rund fünf Minuten Entwicklungszeit zu voller Schulreife erblüht. Eine praktische Sache – nur dumm, wenn die bestellte Ware Mensch an die falsche Adresse gerät...

Berta Bertolotti ist zwar gewiss eine warmherzige, phantasievolle und kunsthandwerklich begabte Frau mit einem ausgesprochenen Hang zum Chaotischen, doch den gängigen Normvorstellungen von einem idealen Elternteil entspricht sie nicht gerade. Deshalb staunt sie auch nicht schlecht, als ihr anstelle der bestellten Konzentrationspillen unversehens ein siebenjähriger Bub ins Haus schneit und ihr in gewählten Worten vordoziert, was man ihm in der Endfertigungs-Abteilung eingebleut hat: Kinder sollen modisch gekleidet zur Schule gehen, die Eltern sollen ihnen in einer Wohnungsecke Platz zum Spielen zuweisen, Kinder sollen essen, was auf den Tisch kommt, Jungens dürfen nicht eitel werden, und Kinder werden grundsätzlich nur geküsst, wenn sie brav waren.

Die so mit unverhofften Mutterfreuden plus Erziehungsmassregeln überschüttete Berta ist zunächst sprachlos, doch dann lässt sie ihren gesunden Menschenverstand walten: In leuchtend bunten Gewändern sieht ihr Konrad viel entzückender aus als in Blue Jeans und Manchestersachen, als Spielecke übergibt sie ihm grosszügig die ganze Wohnung, Konrad soll stehenlassen, was er von ihren nach Lust und Laune zusammengewürfelten Menü-Kompositionen nicht essen mag, und sie küsst ihn, wann immer er es nötig zu haben scheint.

Konrad ist reichlich verwirrt, und seine serienmässig eingeimpften Prinzipien geraten mehr und mehr in Zielkonflikte mit seinen eigenen Wünschen und Bedürfnissen. Dies um so mehr, da sich alsbald weitere Anwärter auf eine Miterziehung Konrads einstellen: Bertas ziemlich spiessiger Freund und Apotheker Egon, der ein Tätigkeitsfeld für seine brachliegenden väterlichen Instinkte wittert, und Kitty, eine aufgeweckte und in Wort wie Tat schlagfertige Göre, die den aus seiner Büchse gefallenen Konrad gleich ins Herz schliesst und unter die Fittiche nimmt.

Elitekinder und solche, die es werden wollen (sollen), haben es nicht leicht. Zwar garantieren gute Schulnoten und ein vorbildliches Verhalten die Anerkennung von Lehrern, Verwandten, Schulhausabwarten usw., doch strafen die jeweils übergangenen, übertrumpften und verpetzten Mitschüler den «Streber» unweigerlich mit blankem Hass und kollektiver Verachtung. Konrads Problem ist so alt wie die Kindheit selbst: Wie schafft man es, von allen zugleich geliebt zu werden? Wenn Kitty und Berta endlich darangehen, dem innerlich zerrissenen Konrad seine penetrante Bravheit systematisch auszutreiben, dann vordergründig mit der Absicht, die mittlerweile mobilisierten blauen Männer aus der Fabrik vor der Rücknahme der falsch adressierten Lieferung abzuhalten. Daneben geht es ihnen aber auch darum, dass Konrad Schicht um Schicht seines zähen «Erziehungsüberbaus» abstösst, um endlich zu sich selbst und zur Entscheidungsfreiheit über seine Handlungsweise zu gelangen.

Es ist ein sehr grundsätzliches Problem, das da im buntschillernden Gewand eines humorvollen und aufmüpfigen Kinder-Unterhaltungsfilms daherkommt. Die Frage, inwieweit man sich «normgerecht» verhalten soll, um die Erwartungen seiner Umwelt zu erfüllen, und wo die Anpassung umschlägt in Anpasserei, die zum Verlust der eigenen Persönlichkeit führt – diese Frage geht Kinder und Erwachsene gleichermassen etwas an. Fast schade, dass diese Kernfrage im Verlauf des turbulenten Filmgeschehens mehr und mehr in den Hintergrund gerät, spätestens dann, wenn die blauen Häscher aus der Kinderfabrik zur Jagd auf den versprengten Querschläger ansetzen, und die Konrad-Geschichte zum spannenden Kinderkrimi ausartet.

Genüsslich führt Claudia Schröders filmische Adaptation des Kinderromans von Christine Nöstlinger aus, wie Konrad lernt, frech und ungezogen zu sein. Eine opulente Kuchen- und Puddingschlacht ist da optischer Höhepunkt des Films, jungfräuliche Wohnzimmertapeten werden nach Herzenslust mit Farbe beschmiert und eh-

renwerte Stehlampen ihres Fransenschmucks beraubt, doch dient ja alles dem höheren pädagogischen Zweck, der da lautet: Kümmert Euch weniger um die gute Kinderstube und mehr um die Kinder selbst, gönnt ihnen den Zipfel Freiheit, den sie sich in einer durchreglementierten Welt zu ergattern suchen, und nehmt nicht gleich alles tragisch, sondern die Kinder ernst.

«Konrad aus der Konservenbüchse» ist das Erstlingswerk der Kunsterzieherin und Fernseh-Journalistin Claudia Schröder und besitzt die unbekümmerte Frische, aber auch die ungeschliffenen Ecken und Kanten eines Spielfilmerstlings. Da gibt es dramaturgische Längen und unterschiedliche Intensitäten im Spiel (völlig natürlich die Kinder, herrlich spiessig Heinz Schubert als sympathisches Ekel Egon, etwas zu klischeehaft «unkonventionell» vielleicht Violetta Ferrari in der Mutterrolle der Berta), doch die vordergründige «Action» kommt beim anvisierten Kinderpublikum bestens an, und für die Vertiefung des hintergründigen Problemkreises «Kind und Identität, Kinderrollen, Elternrollen» bietet sich eine Nachbehandlung von verschiedenen Gesichtspunkten her problemlos an.

Die Auseinandersetzung mit dem Film «Konrad aus der Konservenbüchse» bedingt nicht zuletzt eine gebührende Würdigung der Buchvorlage (1975 erschienen im Oetinger-Verlag), denn diese trägt in erster Linie das Verdienst der Originalität, die auch den Film auszeichnet. Claudia Schröder hat im Grunde nicht viel mehr geleistet als eine spannende Umsetzung des Buches ins andere Medium. Ganz hat sie dabei den eigenwilligen Charme und Tiefgang dieses äusserst lesenswerten Kinderbuchs nicht auszuloten vermocht. ■

Medien aktuell

Thomas Maurer

Den Konzessionsverletzungen auf der Spur

«Die SRG soll eine Leitlinie zu spüren bekommen. Die Aufgabe der Kommission besteht darin, Wegleitung und Wegzehrung zu geben, gelegentlich Härte spüren zu lassen und gelegentlich freies Geleit aus einer Sackgasse zu gewähren.»

Ein Jahr unabhängige Beschwerdeinstanz

Als Willi Ritschard, damaliger Vorsteher des Eidg. Verkehrs- und Energiewirtschaftsdepartementes (EVED), mit diesen Worten die Beschwerdekommission Radio/Fernsehen vorstellte, schwangen noch deutlich Ärger und Ungemach mit, welche dem Politiker die Querelen um die SRG bereitet hatten. In einer Zeit «wachsender öffentlicher Kritik an der SRG», so Ritschard weiter, schien es dem Konzessionsgeber geraten, beim Wahrnehmen seiner Programmaufsicht aussenstehende Sachkenner mit heranzuziehen.

Die konstituierende Sitzung der Beschwerdekommission fand am 4. September 1979 statt. Ihr gehörten zunächst fünf Voll- und drei Ersatzmitglieder an; auf Februar 1981 wurde das Gremium unter dem Vorsitz des Basler Publizisten Oskar Reck auf neun (nunmehr gleichgestellte) Experten erweitert. Bei dieser Zahl blieb es auch, als per Bundesbeschluss die (konsultative, antragstellende) Beschwerdekommission in eine (selbstentscheidende) sogenannte «unabhängige Beschwerdeinstanz für Radio und Fernsehen» umgewandelt wurde. Eingesetzt am 1. Februar 1984, funktioniert die Beschwerdeinstanz seit knapp einem Jahr mit diesem neuen Status. Geändert in bezug auf die Zusammensetzung hat dabei insbesondere, dass neu keine Mitglieder der Bundesversammlung mehr in das Gremium gewählt werden dürfen (zuvor hatten ihr u. a. angehört: Ständerat Franco Masoni (FdP), Nationalrätin Yvette Jaggi (SP) und Nationalrat Dumeni Columberg (CVP); aktuelle Zusammensetzung vgl. Kasten S. 32). Das Präsidium versieht nach wie vor Oskar Reck, das Sekretariat, vom Präsidenten eingestellt, besorgt lic. iur. Herbert Hürlimann, der sich als ehemaliger Mitarbeiter des Radio- und Fernsehdienstes bereits um die frühere Kommission kümmerte.

Zwei Dinge sind hervorstechend: Zum einen, dass es um das ehemals recht kritisch kommentierte Beschwerdegremium recht still geworden ist. Zum andern, dass sich die Praxis der Kommission seit der Neukonstituierung als «unabhängige Instanz» kaum geändert hat. Letzteres allerdings ist kaum erstaunlich, hatte doch bereits Willi Ritschard (SP Solothurn) bei der Ersteinsetzung erklärt, dass er alle Anträge der Beschwerdekommission unbesehen unterschreiben werde – ein Vorgehen, dem sich auch sein Nachfolger, der Bündner SVP-Bundesrat Leon Schlumpf, anschloss. Wichtigste Neuerung dürfte deshalb sein, dass mit dem Wegfall des Departementes als (formeller) Entschei-