

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 8

Artikel: "Glasnost" im sowjetischen Film
Autor: Plachow, Andrej / Eichenberger, Ambros
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931957>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

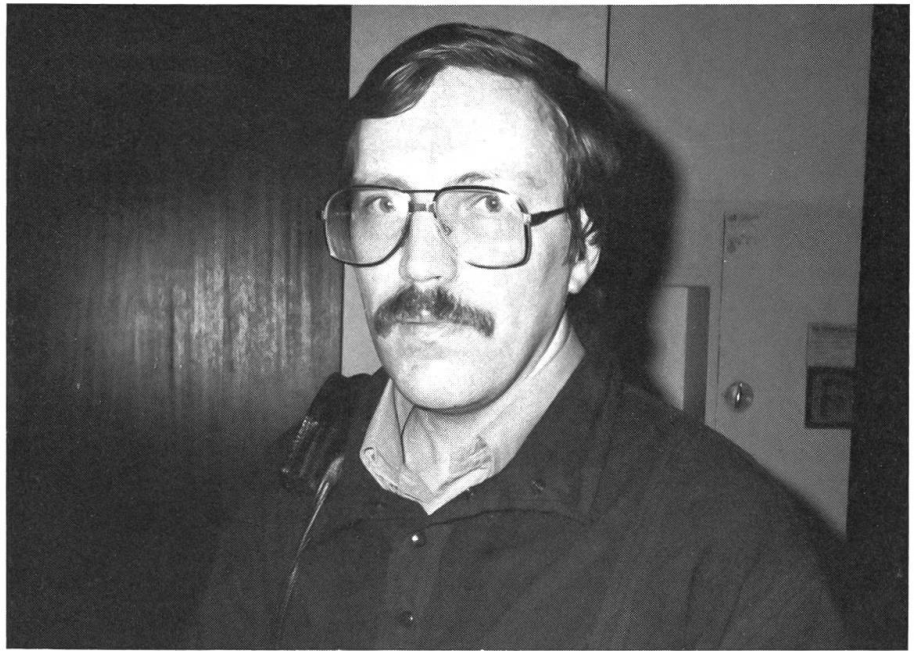
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

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

Ambros
Eichenberger

«Glasnost» im
sowjetischen
Film



Interview mit Andrej Plachow

Dass in der sowjetischen Kulturszene, vorab in der filmkulturellen, seit dem 5. Kongress des sowjetischen Filmverbandes (Mai 1986) einiges in Bewegung gekommen ist — nicht zuletzt an jener denkwürdigen Versammlung selbst —, hatte sich schon vor dem filmpolitischen Gipfeltreffen zwischen Elem Klimow und Jack Valenti in Berlin auch in westlichen Breitengraden herumgesprochen (vgl. ZOOM 6/87, Seite 2). Deutlich sichtbar geworden war dies bereits am sowjetischen Wettbewerbsprogramm der 35. Internationalen Filmwoche Mannheim im Oktober 1986. Die Berliner Filmfestspiele mit ihrer starken Präsenz sowjetischer Filme bot Gelegenheit, mit Leuten in Kontakt zu kommen, die an der «neuen Offenheit» (Glasnost) im sowjetischen Kulturschaffen massgeblich beteiligt sind.

Die Kommentare zu den jüngsten Entwicklungen und Demokratisierungsversuchen in der UdSSR fallen unterschiedlich aus. Exilrussen, die lange Zeit persönlich unter dem totalitären System gelitten haben und unterdrückt worden sind, halten mit «Lob» verständlicherweise zurück; ebenso Westeuropäer, vor allem solche, die aus den «klassischen» Freund-Feindbildern des Kalten Krieges nie ausgebrochen sind und das ganze Sowjetvolk, wenn nicht sogar die ganze russische Kultur, mit dem atheistischen Kommunismus identifizieren. Unzählige andere wiederum schöpfen Hoffnung und weisen auf die Verantwortung hin, diese vielleicht «historische Chance» auch im Westen zu sehen und zu ergreifen, d. h. den Willen zum «neuen Denken» ernstzunehmen und im Sinne und im Interesse einer blocküberschreitenden Friedenspolitik mitzubegleiten, wenn sich Gelegenheit dazu ergibt.

Nicht unwichtig ist es unter solchen Umständen, sich vor Ort ein Bild von der Lage zu machen oder mit den direkt Betroffenen selbst das Gespräch zu suchen. Das folgende Interview,

das im Rahmen der diesjährigen Berliner Filmfestspiele mit dem 36jährigen Film- und Fernsehkritiker Andrej Plachow geführt wurde, ist ein Versuch dazu. Seit dem 5. Kongress des Verbandes der Filmschaffenden im Mai 1986 hat eine Wachablösung stattgefunden. Elem Klimow wurde zum Ersten Sekretär des Verbandes der Filmschaffenden gewählt, und das staatliche Komitee «Goskino» mit dem Film-Minister Filipp Jermasch an der Spitze musste entscheidende Machtbefugnisse an den Filmverband abgeben. In diesem Zusammenhang ist *Andrej Plachow* Vorsitzender der sogenannten «Schlichtungskommission» geworden. Diese Kommission hat die Aufgabe, jene Filme und Drehbücher zu begutachten, die während Jahren oder Jahrzehnten, zum Teil aus bürokratischen Gründen, zum Teil mit dem Hinweis, die Filme bekämen kein Publikum, «in den Regalen» lagerten und damit der Öffentlichkeit vorenthalten wurden.

Herr Plachow, Sie haben die Film- und Fernsehkritik als Beruf gewählt und üben ihn bereits seit zehn Jahren bei der Partei-

zeitung «Prawda» für ihre etwa zehn Millionen Leser aus. Wenn man Sie über ihr Fachgebiet reden hört, wie zum Beispiel hier in Berlin bei der Pressekonferenz über Aleksander Sokurow, entsteht der Eindruck, dass dem Beruf eine eigentliche Berufung zugrunde liegt...

Vielleicht. Aber die hat sich erst allmählich herausgestellt, denn ich begann mein Studium mit Mathematik, merkte dann aber bald, dass das nicht meine Richtung war und wechselte zu Literatur und Literaturgeschichte, wobei mich vorab die russische interessierte. Mit zunehmender Leidenschaft für den Film belegte ich während fünf Jahren Film- und Kunstgeschichte an der VGIK (Staatliches Allunionsinstitut für Kine-matographie) und arbeitete eine zeitlang bei der Zeitschrift «Sowjetfilm». Das waren Jahre der Entdeckungen (1965–70), wo ich nicht nur unsere Klassiker, zum Beispiel Sergej M. Eisenstein und Boris Barnet, kennenlernte, die mir viel bedeuten, sondern auch neuere russische und ausländische Regisseure, wie zum Beispiel Michelangelo Antonioni. Meine Diplomarbeit an der VGIK habe ich über Luchino Visconti geschrieben, daneben aber auch Truffaut, Buñuel, Bergman und Bresson schätzen gelernt.

Das deutet auf Präferenzen für eine bestimmte Art von Kino hin, die sicher auch auf sowjetischer Seite ihre Entsprechungen gefunden haben.

Neben den intellektuellen, emotionalen und formalen («big style!») Qualitäten, über die filmische Kunstwerke sich auszuweisen haben, sollten sie mir auch Anlass geben, mich selbst und die Welt, in der wir leben, besser verstehen zu lernen. In der Filmgeschichte gibt es eine

ganze Reihe von Beispielen, welche diese Forderungen erfüllen. Heute scheint mir ihre Zahl sehr viel kleiner geworden zu sein; Ansprüche hoher Kunst werden zwar häufig erhoben, aber nicht eingelöst.

Zu meiner ersten Wahl von Lieblingsautoren des sowjetischen Kinos der Gegenwart gehören Andrej Tarkowskij, Otar Iosseliani und Alexander German. Ihnen folgen Elem Klimow, Kira Muratowa, Eldar Schengelaja, Ilja Averbach, Andrej Michalkow, Gleb Panfilow, Aleksandr Rechviaschwili und Aleksandr Sokurow, die zu den kreativsten Leuten gehören, die wir haben.

Sie scheinen also eine besondere Beziehung zu Tarkowskij's Werk zu haben?

Mir bedeuten Tarkowskij's Filme tatsächlich viel, was nicht heisst, dass ich sein ganzes geistiges Universum voll akzeptiere. Zu seinen von mir bevorzugten Filmen gehören «Zerkalo» (Die Spiegel) und «Andrej Rublew». Bei den anderen, späteren, habe ich den Eindruck, dass gewisse Hauptmotive immer wiederkehren, was zu Wiederholungen führt. Das ist in gewissem Sinne wohl auch natürlich und normal, darf also nicht als Schmälerung seiner künstlerischen Begabung aufgefasst werden. Diese ist von grosser Bedeutung für die russische Kultur, vor allem auch deshalb, weil Tarkowskij nie Kompromisse machte und sich selbst in schwierigen Zeiten total treu geblieben ist. Diese kompromisslose, ehrliche Haltung zeugt von einer grossen moralischen Kraft, die mich ausserordentlich beeindruckt und die meiner Meinung nach zu den wichtigen Komponenten dieser Künstlerexistenz gehört. Nicht nur Russen, sondern auch Ausländer fühlen sich davon angesprochen.

Sein früher Tod (er starb mit 54 Jahren in Paris an Krebs) hat also auch in der Sowjetunion eine empfindliche Lücke hinterlassen? Gibt es Nachwuchskräfte, die seiner Spur folgen?

Ja zum Glück! An erster Stelle würde ich Aleksandr Sokurow als «Schüler» erwähnen, dessen Film «Skorbnoe bescuvstvie» (Gramvolle Gefühllosigkeit) hier in Berlin zu sehen war, allerdings ohne dass er das Publikum sonderlich zu begeistern vermochte. Neben den verwandtschaftlichen Bezügen zu Tarkowskij behält Sokurow aber durchaus seine eigene Individualität. Sie kennzeichnet sich durch eine Vorliebe für das Epische, während Tarkowskij stärker poetisch veranlagt war. Hinzukommt die starke Beziehung Sokurows zur Geschichte Russlands und der Welt. Historische Aspekte haben ihn, nicht nur in den Dokumentar-, sondern auch in seinen Spielfilmen leidenschaftlich interessiert (Sein Werk umfasst 5 Dokumentar- und 2 Spielfilme, die aber erst jetzt mit seiner «Rehabilitation» in den Verleih kamen.) Das war bei Andrej Tarkowskij zwar auch der Fall (man braucht nur an «Andrej Rublew» zu denken), aber er interpretierte die geschichtlichen Ereignisse und Gestalten auf seine eigene, subjektive Art. Das geht so weit, dass Rublew, sein Schicksal und seine Auffassung von Kunst, in gewissem Sinne mit Tarkowskij identifiziert werden können. Rublew ist sein «alter ego». Gemeinsam ist beiden, dass sie sehr russische Charaktere und Künstler sind.

... also Eigenschaften, die Ausländern, vor allem solchen aus der westlichen Hemisphäre, den Zugang zu diesem Universum nicht erleichtern, weil sie in der Regel über eher bescheidene Kenntnisse in Bezug auf die russische Kultur verfügen?

Das trifft zu. Ohne ein gewisses Einfühlungsvermögen in die russische Eigenart und das russische Wesen wird vieles unverständlich und verschlossen bleiben. Das gilt auch für Tarkowskij's letzte zwei Filme, «Nostalghia» und «Offret», die zwar in westlichen Ländern gedreht worden sind, aber dennoch ganz im russischen Kontext drinstehen, auch mit ihren mystischen und religiösen Motiven, so dass sie ohne Bezie-

hung dazu kaum aufgeschlüsselt werden können. Dazu gehört zum Beispiel die alte russische Kunst der Ikonenmalerei, aber auch die neuere russische Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowie Gestalten unserer Literatur. Es gehörte ja zu Tarkowskij's liebsten Träumen, den «Idioten» von Dostowjeskij zu verfilmen.

Aber es wäre fehl am Platz, sein Werk auf eine bestimmte Philosophie festlegen zu wollen,

denn er versuchte in erster Linie, ein Welt- und Lebensgefühl zum Ausdruck zu bringen. Diese Feststellung soll aber niemanden davon abhalten, nach den geistes- und ideengeschichtlichen Zusammenhängen in Tarkowskij-Filmen zu suchen, wobei ich weniger an den Marxismus denke. Denn es gehört ja gerade zu den Aufgaben der Filmkritik, auch der unsrigen, die Hintergründe von Kunstwerken zu verdeutlichen, damit sie der Zuschauer besser verstehen kann.

Neben der Verwurzelung in seiner russischen Kultur zeigte sich Tarkowskij allerdings auch anderen Zivilisationen gegenüber aufgeschlossen. Dabei wäre etwa die germanische zu erwähnen, mit Vertretern wie Goethe, Thomas Mann, E. T. A. Hoffmann usw., die er zitiert. In «Solaris» gibt es Anspielungen auf uralte Weltkulturen (es wird aus dem Tao Tê King des Lao-Tse, 76. Kp., zitiert), und in «Offret» verwendet er japanische Symbole und japanische Musik. Wir haben es also mit einer «synthetischen» Künstlerpersönlichkeit zu tun, die in der Begegnung der Weltkulturen eine der grossen kommenden Aufgaben sah.

Verschiedene Faktoren, nicht zuletzt die hohen Ansprüche der Filme selbst, haben die Tarkowskij-Rezeption in der Sowjetunion erheblich erschwert.

Diese Tatsache ist nicht abzustreiten, die Zuschauer blieben noch vor wenigen Jahren auf eine kleine Elite beschränkt.

Kommt dank «Glasnost» anfangs Mai auch in die Schweizer Kinos: «Proschtschanje» (Abschied von Matjora) von Elem Klimow (vgl. Besprechung in ZOOM 16/83 und in der nächsten Nummer).



Das erklärt sich auch dadurch, dass Tarkowskijs Filme nur in kleinen und relativ wenigen (Studio-)Kinos gezeigt worden sind. Allmählich ist das Interesse dafür grösser geworden, vor allem im Falle von «Stalker». Aber viele Zuschauer verstanden nicht, was der Autor sagen wollte. Sie wurden nervös, fanden den Film zu lang, verliessen die Vorführung, bevor sie zu Ende war. Andererseits wurde Tarkowskijs bei einer filmsoziologischen Untersuchung unter Moskauer Studenten, die ich 1976 selbst durchzuführen hatte, unter den fünf besten und bekanntesten Regisseuren aufgeführt, hinter Sergej Bondartshuk, der an erster Stelle stand. Eine Mischung von Interesse und Kultur-Snobismus mag dafür ausschlaggebend gewesen sein.

Heute hat sich die Situation zum Besseren verändert. Als Tarkowskijs Filme im Oktober 1986, zwei Monate vor seinem Tod, in Moskau und anderen Städten wieder ins Kino kamen, waren die Säle voll. Dabei mag es sich immer noch um eine Zuschauer-«Elite» handeln, aber im Hinblick auf das sehr zahlreiche Filmpublikum in unserem Land (vier Milliarden Kinobesuche pro Jahr) ist diese Elite eben beträchtlich gross. Eine Retrospektive über Tarkowskijs Werk ist übrigens auch für das nächste Moskauer Festival (Juli 1987) geplant.

Von dieser neuen Tauwetter-Situation haben auch andere Filme, wie zum Beispiel «Tema» (Das Thema) von Gleb Panfilow, profitiert, der über sieben Jahre nach seiner Fertigstellung nach Berlin kommen konnte, wo er mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet wurde.

Der 1979 entstandene Film «Tema» wurde erstmals im Herbst 1986 in einem kleinen

Kunst-Kino in Moskau gezeigt. Schon zwei Monate vorher waren alle Karten ausverkauft, so dass in ein grösseres Kino gewechselt werden musste. Dieser Erfolg hatte natürlich auch Sensationscharakter, denn die Leute wollten sehen, was ihnen solange vorenthalten worden war. Darüber hinaus hat das Werk, in dem ein Schriftsteller, den seine schöpferischen Kräfte verlassen haben, die Hauptrolle spielt, aber immer noch einen aktuellen, gesellschaftskritischen Wert, auch wenn Panfilow an der Pressekonferenz hier in Berlin dies abzuschwächen versuchte.

Die bessere und differenziertere Distribution von solchen anspruchsvollen Filmen liegt uns zur Zeit sehr am Herzen. Deshalb hat der Filmverband Massnahmen für den Aufbau eines landesweiten Netzes von Filmclubs vorgesehen.

Sie sind von diesem Filmverband zum Vorsitzenden der sogenannten «Schlichtungs- oder Konflikt-Kommission» berufen worden, die die Aufgabe hat, jene Filme zu begutachten und zu prüfen, die in den letzten Jahren von der Zensur unter Verschluss gehalten worden sind. Erste Früchte dieser bestimmt nicht leichten Arbeit sind bereits zu sehen.

Ja, auch hier in Berlin, denn in einer ersten Phase hatten wir uns die Sichtung von Aleksandr Sokurows Filmen vorgenommen. Die «Konfliktkommission», der etwa 25 Fachleute der verschiedenen Filmsparten (Kritiker, Regisseure, Funktionäre usw.) angehören, ist unmittelbar nach dem 5. Kongress der sowjetischen Filmemacher im Mai 1986 ins Leben gerufen worden. Von meiner Ernennung zu deren Vorsitzenden habe ich nach einem Rückflug von Tiflis nach Moskau erfahren. Die Arbeit

wurde ohne Verzögerung aufgenommen und zielstrebig fortgesetzt. Bis jetzt konnten wir aber noch lange nicht alles sehen, was sich in den «Regalen» befindet, denn es sind nicht nur Spielfilme, sondern auch Dokumentarfilme, Fernsehfilme und Animationsfilme dabei. Zudem möchten wir auch etwas für jene Filme tun, von denen bisher nur sehr wenige Kopien existierten und zirkulierten, wie das zum Beispiel für Werke von Elem Klimow oder Tengis Abuladze der Fall gewesen ist. Ferner gehört auch die Begutachtung von Drehbüchern, die nie verfilmt worden sind, zu unserem Aufgabenbereich. Die meisten der verbotenen Filme sind zwischen 1960 und 1970 entstanden, der älteste stammt sogar aus dem Jahre 1956. Bis jetzt haben wir etwa 30 davon geprüft.

Über die Freigabe für die Öffentlichkeit kann die Kommission aber nicht entscheiden...

Nein, das tut «Goskino», das staatliche Komitee der UdSSR für Kinematographie (Filmministerium), das als Produzent über die Filmrechte verfügt. Meistens folgt Goskino zwar unseren Vorschlägen, aber es ist möglich, dass es zu Meinungsverschiedenheiten und zu Diskussionen kommt, wie überall auf der Welt. Angestrebt wird zur Zeit ein neues Produktionsmodell, das dem Dialog zwischen Produzent und Autor viel mehr Beachtung schenkt und dem letzteren grössere Mitbestimmung gewährt.

Derartige Entwicklungen werden auch hierzulande als konstruktiv und verheissungsvoll empfunden, obwohl sich viele Westeuropäer immer auch die Frage nach den Zukunftsaussichten dieser Reformen stellen. Wie zuversichtlich darf man sein?

Eine schwierige Frage, die sich noch nicht abschliessend beantworten lässt, denn gute Absichten und Wünsche garantieren noch nicht von sich aus gute und konkrete Resultate. Progressive und konservative (konformistische) Kräfte gibt es überall. Sicher ist, dass ohne diese Reformen unser Filmschaffen ohne Perspektiven geblieben wäre. Denn der Druck des Konformismus, auch auf jüngere Leute, die nichts anderes kannten, war sehr gross und drohte alles Kreative zu ersticken. Eine solche Situation ist gefährlich für die Weiterentwicklung der (Film-)Kunst. Jetzt herrscht eine andere kulturelle, moralische und gesellschaftliche Atmosphäre, die auch Nichtkonformisten zum Zuge kommen lässt. Das darf uns aber nicht dazu verleiten, einem euphorischen Zustand anheimzufallen, wie er in den ersten Monaten nach dem 5. Kongress verständlicherweise zu beobachten war. Wichtiger ist jetzt, dass nüchtern und klug ernsthafte Arbeit geleistet wird, und wir aus den Fehlern lernen, die gemacht worden sind, statt sie zu wiederholen. Das wird ohne eine solide Analyse kaum möglich sein.

Wie weit hat dieses neue Denken und Handeln die «Provinz» schon erreicht, das heisst jene Unions-Republiken, die an der Peripherie ihres grossen Landes, zum Beispiel im asiatischen Teil, gelegen sind?

Obwohl die Sowjetunion in bezug auf das Kino und den Kinofilm über ein einheitliches System verfügt, muss dieses doch den verschiedenen Nationalitäten, Sprachen, Traditionen, produktionstechnischen Voraussetzungen gebührend Rechnung tragen. Das Modell muss also genügend flexibel sein, um sich den regionalen Gegebenheiten

anzupassen, denn das ist Voraussetzung für eine multinationale Kinematographie, die diesen Namen verdient. Filme aus Georgien etwa, die zu den besten im ganzen Land gehören, behalten ihren unverwechselbaren Charakter und sind – leider – lange nicht in allen andern Republiken zu sehen. In dem Sinne wird sich auch jedes Provinzstudio seinen Verhältnissen entsprechend auf die gegenwärtigen Neuerungen einzustellen haben.

Auswirkungen davon werden sicher auch am kommenden Moskauer Festival auszumachen sein?

Vieles wird sich ändern. Die ganze Veranstaltung findet in einer anderen, lockeren Atmosphäre statt, mit weniger steifen, also spontaneren Diskussionen als bisher. Zahlreiche amerikanische Gäste werden erwartet. Als Jurypräsident hat Elem Klimow, der neue erste Sekretär des sowjetischen Filmverbandes, Federico Fellini, Francis F. Coppola und Gregory Peck angefragt. Im Wettbewerb werden etwas weniger Filme zu sehen sein, etwa 30 statt 45.

Welche Veränderungen hat ihre eigene alltägliche Arbeit als Film- und Fernsehkritiker durch die neue Denkweise und Offenheit («Glasnost») erfahren?

Die Funktion des (Kultur-)Kritikers ist ganz allgemein Gegenstand einer Aufwertung geworden. Sie hat aufgehört, eine Erfüllungshilfe bürokratischer Filmbewertungen zu sein und offiziell bevorzugte Produktionen hochzuloben. Das zwingt unsere Berufsgruppe dazu, ein neues professionelles Bewusstsein zu entwickeln, was mit beträchtlichen Anstrengungen verbunden ist, denn es handelt sich um einen längerfri-

stigen Prozess, der mit Verantwortung vorangetrieben werden will. Es kann sich ja nicht einfach darum handeln, Namen auszuwechseln, heute mit demselben Eifer über Panfilow, Klimow und Sokurow zu schreiben, wie das gestern in bezug auf Sergej Bondartschuck, Evgenij Matvejew und andere geschehen ist. Ein solches Verhalten müsste doch leicht komisch wirken, nicht nur im Ausland, auch bei uns. Ernstzunehmende Filmkritik hat sich um Ehrlichkeit zu bemühen. Natürlich versuchte ich schon vor dem 5. Filmkongress diesem Berufsethos so gut es ging gerecht zu werden. Aber es gab doch viele Einschränkungen; zum Beispiel durfte über gewisse Autoren nur kurz oder nur mit netten Worten oder gar nicht berichtet werden. Heute sind die Möglichkeiten und Freiheiten grösser geworden, und damit haben sich die Situation und das Selbstbewusstsein des Kritikers verbessert.

Darüber könnte mein Kollege Viktor Djomin, Jurymitglied in Berlin und heutiger Leiter der Sektion Kritik im sowjetischen Filmverband, noch mehr berichten, weil er in den vergangenen Jahren viele Probleme hatte und oftmals die (Zensur-)Schere zu spüren bekam! Wie ihm ist es vielen anderen Kritikern auch ergangen. Die Situation für Kritik insgesamt war schlecht, nicht nur die persönliche meines Kollegen Djomin.

Aber es fehlt nicht an guten reformwilligen und vielversprechenden Nachwuchskräften, die ähnlich offen denken, sprechen und handeln wie Sie?

Was die Regisseure betrifft, berufe ich mich auf Tarkowskij. Der hat, bevor er nach Italien ging, als hoffnungsvollster Vertreter der jüngeren Generation drei Autoren genannt, die zufäl-

lig alle aus Leningrad kommen: Aleksei German, Aleksandr Sokurov und Kostantin Lopuschanskij. Dieser letztere hat für seinen Erstling «Prisma mertvogo tscheloweka» (Briefe eines Toten) in Mannheim 1986 den Grossen Preis bekommen. Das sind alles jüngere und unverbrauchte Kräfte, von denen man auch in Zukunft einiges erwarten darf. Und die Reformmassnahmen in bezug auf die Situation der Studios, die Behebung der Mängel im Verleih, die neuen Satzungen für den Filmverband usw., wie sie vom ersten Sekretär Elem Klimow und seinen Gewährsleuten im Verband der Filmschaffenden nach dem 5. Filmkongress in Angriff genommen worden sind, werden ihnen die Arbeit erleichtern, weil sie der Routine und der Stagnation und der Pseudokunst eine Absage erteilen. ■

KURZ NOTIERT

Pestalozzi-Film mit DDR-Beteiligung

gs. Erstmals in der Geschichte des Schweizer Films wird eine Produktion von der staatlichen Filmgesellschaft der Deutschen Demokratischen Republik, DEFA, mitfinanziert. Anlässlich der 37. Internationalen Filmfestspiele ist in West-Berlin nach Angaben des Schweizerischen Filmzentrums ein Koproduktionsabkommen zwischen der DEFA und der Schweizer Praesens-Film AG mit einem Gesamtbudget von rund 3,5 Millionen Franken zur Finanzierung des neuen Films des Berners Peter von Gunten, «Pestalozzis Berg», abgeschlossen worden. Die DEFA übernimmt rund 50 Prozent der Produktionskosten.

Filmgeschichte

Markus Zerhusen

Stil und Stilexperimente – Form und Inhalt

«Situation des Kinos und Starsystem» war das Kennwort, unter dem ich die im März im Studio 4 gespielten Filme des Zyklus '«Geschichte des Films in 250 Filmen» vorgestellt habe. Die Filme, die das Filmpodium der Stadt Zürich nun im Mai zeigt, könnten auf den Nenner «Form und Inhalt» oder «Stil und Stilexperimente» gebracht werden: Alle fünf Werke sind in ihrer Art mehr oder weniger gelungene Musterbeispiele oder erste Höhepunkte von Stilrichtungen und Genres, Urväter von Intentionen, die zum Teil bis heute oder gerade heute wieder lebendig sind.

Der Film «Eldorado» von Marcel L'Herbier (Frankreich 1921) repräsentiert eine Avantgarde, die schwanger ging mit der Vorstellung, Sprache ganz neu und aus sich heraus schaffen zu müssen, was in der Filmsprache damals sicher seine Berechtigung hatte. Parallel zur Literatur, Musik und Malerei konzentrierten sich die Avantgardisten des Films ganz auf den ästhetischen Ausdruck und die artistische «Stimmung» ihrer Werke. Der Inhalt von «Eldorado» ist mehr oder weniger banal: Die spanische Tänzerin Sybilla, die sich für ihr Kind aufopfert, liebt im geheimen einen skandinavischen Maler, der mit einer andern, reichen Spanierin verlobt

ist. Nach einer Vergewaltigung vertraut sie ihren Sohn einem jungen Ehepaar an und begeht Selbstmord. Von den damals üblichen Melodramen setzte sich dieser Film aber durch seine formale Gestaltung ab. Die Geschichte diente L'Herbier als Vehikel für seine formalen Experimente. Licht- und Schatteneffekte, optische Deformationen, Experimente mit der Bildschärfe – so wird zum Beispiel in einer Szene selektiv der Kopf der Sybilla unscharf – und Doppelbelichtungen sollen beim Zuschauer synästhetische Wirkungen erzielen und unmittelbar die Psychologie der Personen und die Stimmung des Ortes wiedergeben.

Der Film gilt als erster Höhepunkt der frühen französischen Avantgarde. Ihn heute aus zeitlicher Distanz zu beurteilen ist schwierig: Viele Szenen wirken recht sonderbar und die Geschichte ist unbedeutend. Andererseits – und hier liefert er Anregung und Anknüpfungspunkte – gehört er zu einer gegenwärtig wieder sehr aktuellen Stilrichtung, die Inhalt, respektive Sinn auf eine Form reduziert, welche einer sekundären ästhetischen Kunstsprache als Basis dient, in der wiederum eine neue oder zusätzliche Bedeutung artikuliert wird. In den dreissiger Jahren, nach dem Aufkommen des Tonfilms, hat sich L'Herbier von der Avantgarde abgewandt und dem kommerziellen Kino hingegeben.

Ist «Eldorado» ohne filmhistorisches Interesse nur schwer verdaulich, so ist *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* von Friedrich Wilhelm Murnau (Deutschland 1922) auch heute noch spannend und erschreckend und ohne Voraussetzung konsumierbar – makaberer als mancher der neuen amerikanischen Horrorfilme. Allein schon die Aushangbilder und Plakate