

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Band: 40 (1988)
Heft: 24

Artikel: Der Beginn der Tonfilm-Ära
Autor: Christen, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931519>

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: 21.11.2024

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

Bedeutung des Videoschaffens trug man in Leipzig aber dadurch Rechnung, dass es im riesigen Festivalkino «Capitol» erstmals zwei Programme mit Eidophor-Grossprojektion gab.

Eines der eindrucklichsten Videos war allerdings nur im (leider zu kleinen und nicht gerade vorführfreundlichen) Raum der «Videowerkstatt» zu sehen: *«Schatila – Auf dem Weg zur Freiheit»*. Diese von der Filmcooperative Zürich für den Schweizer Verleih übernommene Produktion konfrontiert den Zuschauer mit Bildern, die auf ungewöhnliche Weise entstanden und zum Teil schwer zu ertragen sind: Die Tragödie im palästinensischen Flüchtlingslager, über die wir aus Tages-schaunachrichten oder Zeitungsmeldungen meist nur oberflächlich unterrichtet wurden, wird hier aus der Perspektive der Eingeschlossenen gezeigt, aufgenommen mit einer zufällig vorhandenen Videokamera von Jussuf Ali Naffa, dessen Spuren sich verloren haben. Eine deutsche Ärztin, die lange Jahre im Libanon gearbeitet hatte, brachte das mehrere Stunden umfassende Bildmaterial in die Bundesrepublik. Mit Hilfe der Ärztin erarbeitete die Medienwerkstatt Freiburg ein tief bewegendes Dokument über den Irrsinn und die Leiden des (Bruder-)Kriegs der Amal gegen die palästinensischen Flüchtlinge – von denen einige nach dem gerade überstandenen Terror dazu aufrufen, nun gemeinsam mit dem monatelangen Todfeind gegen Israel zu kämpfen. Einzig ein paar Frauen, die in diesem erschütternden Bericht zu Wort kommen, lehnen sich verzweifelt gegen die politisch-strategischen Ränkespiele auf, die auf internationaler Ebene geführt werden – deren vergessene und geschundene Opfer sie und ihre Kinder sind. ■

Geschichte des Films

in 250 Filmen

Thomas Christen

Der Beginn der Tonfilm-Aera

In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre vollzieht sich innerhalb der Filmindustrie ein tiefgreifender und folgenreicher Wandel: der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm. In einer früheren Nummer wurden diese Veränderungen bereits ausführlich erläutert (vgl. ZOOM 22/1987). Festzuhalten für unseren Zusammenhang bleibt, dass es sich zunächst einmal (und vor allem) um eine technische Innovation handelte, nämlich um die Schaffung der Möglichkeit, Sprache, Musik, Geräusche synchron zum Bild aufzuzeichnen und wiederzugeben. Den Hintergrund bildeten ökonomische Überlegungen: Publikumsattraktivität und Gewinnmaximierung. Die Realisatoren der Filme – Regisseure, Kameraleute, Schauspieler usw. – spielten bei den Überlegungen, ob der Film in Zukunft auch tönen sollte, keine entscheidende Rolle. Die Innovation war da, die technischen Apparaturen wurden bereitgestellt, die Macher der Filme hatten sich damit abzufinden – ob es ihnen genehm war oder nicht. Und in ihren Kreisen herrschte nicht nur eitel Freude über das Aufkommen des Tonfilms.

Vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet begann ab 1927 zunächst einmal eine Phase des Suchens, der Unsi-

cherheit, des Ausprobierens. In den zwanziger Jahren hatte sich eine hochentwickelte Stummfilm-ästhetik, eine komplexe Bildsprache ausgebildet – eine Entwicklung, die nun jäh unterbrochen wurde. Das Publikum war von den Tönen, die von der Leinwand kamen, fasziniert und verlangte nach mehr. Dem Stummfilm haftete bald einmal das Etikett «altmodisch» an. Und die Befürchtung mancher Skeptiker gegenüber dem Tonfilm, dass nun Sprache und Gesang im Film eine derartige Dominanz bekommen würden, dass der Film gleichsam sich in Richtung «konserviertes» Theater entwickeln würde, bei dem die Bildsprache, das Erzählen mit Bildern nur noch eine untergeordnete Rolle einnähme, erwies sich – zumindest in den ersten Jahren – nur als allzu berechtigt. Tatsächlich ist denn eine eigentliche Verarmung der Möglichkeiten filmischen Erzählens zu beobachten: starre oder nur schwerfällige Kameraführung, lange, unbewegliche Einstellungen, Schauspieler, die fast pausenlos reden, die alles auch noch benennen, was es zu sehen gibt, ein Zelebrieren von Geräuscheffekten: Seht her und staunt, was wir alles zum Tönen bringen!

Zum Glück dauerte diese Phase nicht allzu lange. Zum einen war der Reiz des Neuen bald einmal erschöpft, ein Gewöhnungseffekt trat ein. Als der Tonfilm (Kino-)Alltag geworden war, genügte der alleinige Umstand, dass ein Film Dialoge, Geräusche und Musik synchron wiederzugeben vermochte, nicht mehr, um das Publikum scharenweise in die Kinos zu locken, wobei allerdings der Typus «verfilmtes Theater» ein fester Bestandteil des Kinos der dreissiger Jahre und auch späterer Jahrzehnte blieb. Doch allmählich setzte auch unter den Machern ein kreatives Nach-

denken über eine sinnvolle Verwendung des Tones ein, ein Nachdenken, das auch Kamerafahrt und Bildgestaltung vom Diktat des Tones wieder befreite. Die im Januar im Zyklus «Filmgeschichte in 250 Filmen» im Filmpodium der Stadt Zürich programmierten Werke sind markante Beispiele, wie das Kino zu einer neuen «Sprache» findet.

Ein originäres Genre des Tonfilms: das Filmmusical

Die Einführung des Tonfilms brachte vor allem ein Filmgenre hervor, dem die neuen Möglichkeiten überhaupt erst zur Existenz verhalfen: das Musical. Kein Wunder, dass viele der ersten Tonfilme im Milieu des

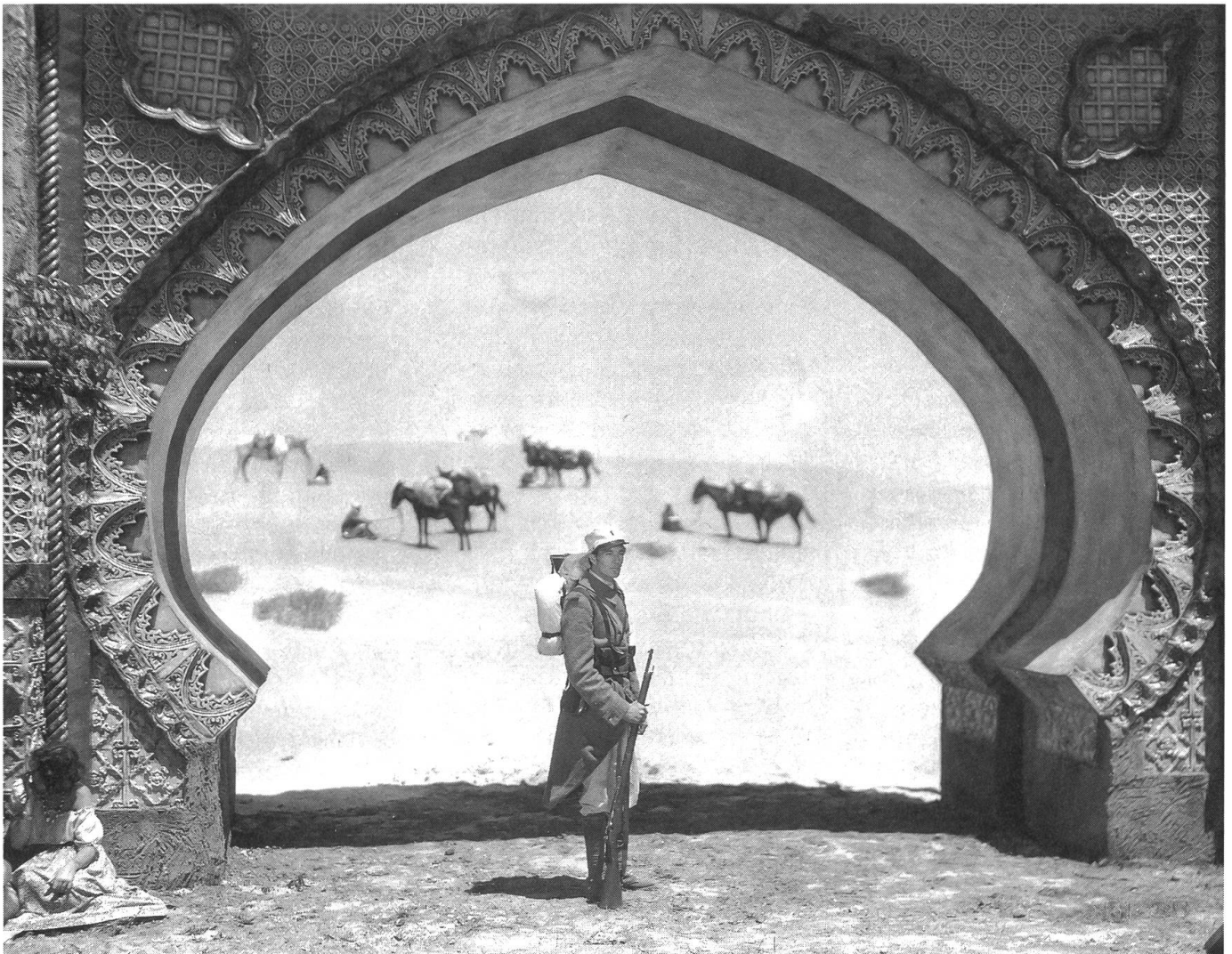
Showbusiness angesiedelt sind und Gesangs- und Tanznummern enthalten. Bemerkenswert ist übrigens, dass sich eine Vielzahl der Vertreter dieses Genres – wie beim Musical auf der Bühne nicht anders – nicht damit begnügten, die Shownummern nur lose verbunden aneinanderzureihen, sondern ihre Handlung selbst in die Welt von Bühne, Showgeschäft, Varieté oder Tingeltangel verlegten, was eine reizvolle Brechung zwischen Showwelt und Realität erlaubte.

«Applause» (1929) von Rouben Mamoulian verfährt hier nicht anders. Es ist die mit melodramatischen Untertönen versehene Geschichte des Variétéstars Kitty Darling von der gefeierten Publikumsattraktion bis zu jenem Punkt, als sie – in die

Jahre gekommen – einsehen muss, dass ihre Zeit vorbei ist, und ihrer heranwachsenden Tochter April, die – vor dem Hintergrund des Schicksals ihrer Mutter – sich zwischen einer Showkarriere und dem bürgerlichen Leben an der Seite des Matrosen Tony entscheiden muss.

«Applause» ist bemerkenswerterweise Rouben Mamoulians Debüt beim Film. Mamoulian war damals bereits als Opern- und Operettenregisseur etabliert und hatte auch am Broadway einige aufsehenerregende Musicals inszeniert. Der gebürtige Russe war einer der

Liebe in der Wüste: Gary Cooper in Josef von Sternbergs «Morocco».



ersten Theaterregisseure, die Hollywood im Zeichen des Tonfilms abwarb. Bemerkenswert ist nicht nur, dass der Branchenfremde – der sich hier allerdings auf dem erprobten Terrain des Musicals bewegte – ein derart furioses Erstlingswerk lieferte, sondern vor allem der Umstand, dass er sich von den technischen Gegebenheiten mit einer schwerfälligen Tonfilmkamera und einem zur Statik neigenden, rudimentären Tonaufzeichnungsverfahren nicht sonderlich beeindrucken liess. Mamoulian setzte als einer der ersten eine Zweispurtonaufzeichnungstechnik ein, erreichte damit in «Applause» nicht nur eine verbesserte Qualität, eine räumlich wirkende Akustik, sondern glänzte zudem mit einer Kamera, die sich ihre Bewegungsfreiheit, ihren Spielraum zurückeroberte, und mit einem flüssigen, mitreissenden Bildrhythmus.

«Applause» beginnt wie ein Stummfilm. Impressionen werden vermittelt, Aufregung herrscht, Leute strömen zusammen. Doch es ist Musik hörbar, zunächst von fern, dann schwillt der Ton an, bis sich schliesslich die lippensynchronen Musik- und Gesangsnummern anschliessen. In der Folge finden sich eine ganze Reihe von Kamerafahrten und Schwenks, die Kamera bleibt nicht an den Ton geheftet, sondern schafft sich ihren eigenen Raum. Wichtig wird auch die Erweiterung des Raumes ausserhalb des Gezeigten durch den Ton. Und die Kamera verlässt auch immer wieder den Bühnenraum, geht nach draussen, an die realen Schauplätze der Stadt New York, etwa als April und Tony sich kennen- und liebenlernen. Das Bild ist vielfältig gestaltet, bisweilen von fast erbarmungsloser Realistik, manchmal verschiedene Spielebenen einbeziehend, wenn beispielsweise ein Ge-

spräch zwischen den beiden jungen Liebenden gezeigt wird und der Raum um sie herum – die tanzenden Paare – als Schattenriss im Hintergrund vorhanden ist.

Von der Story her ist «Applause» ein tränendrüsendrückendes Melodrama, von seiner Gestaltung her ein früher richtungsweisender Tonfilm, der virtuos verschiedene Spielebenen verbindet, einen ansprechenden Rhythmus findet, der Entwicklungen rafft und so – vor allem im ersten Teil – kaum Langeweile entstehen lässt, aber auch – in der Darstellung des Schicksals des alternden Stars – durchaus einen kritischen und ernüchternden Blick hinter die Kulissenwelt des Showbusiness wirft.

Marlene goes to Hollywood

«Morocco» (1930, vgl. ZOOM 15/78) ist der erste Film von Marlene Dietrich in den USA, der zweite – nach «Der Blaue Engel» – unter der Regie von Josef von Sternberg und der Ausgangspunkt für eine grosse Karriere der Dietrich im Ausland, aufgebaut und zunächst sorgfältig überwacht von ihrem «Entdecker». Der Film ist aber auch ein Beispiel dafür, dass auch im Tonfilm Schauspieler in einem fremden Sprachgebiet Fuss fassen und zum Star werden konnten, auch wenn es Gegenbeispiele gibt. Marlene jedenfalls vermag die Sinnlichkeit ihrer Stimme auch im Englischen zur Entfaltung zu bringen, auch wenn sich ihr äusserliches Erscheinungsbild zwischen der Tingeltangeltänzerin Lola-Lola aus «Der Blaue Engel» und den amerikanischen Filmen unter der Regie von Sternberg sehr verändert hat. Von Sternberg hat seinen Star gleichsam «gestylt», alle Ecken und Kanten weggeputzt. Sie wirkt nun weni-

Filmgeschichte in 250 Filmen

Die Filme im Januar (jeweils Sonntag, 17.20 Uhr, und als Wiederholung Montag, 20.30 Uhr, im Studio 4, dem Filmpodium der Stadt Zürich):

8./9. 1.: «Applause» von Rouben Mamoulian (USA 1929)

15./16. 1.: «Morocco» von Josef von Sternberg (USA 1930)

22./23. 1.: «Sous les toits de Paris» von René Clair (Frankreich 1930)

20./30. 1.: «Putjowka w schisn» (Der Weg ins Leben) von Nikolai Ekk (UdSSR 1931).

ger ordinär, vielmehr etwas maskenhaft, entrückt, stilisiert eben.

In «Morocco» führt der Regisseur das perfekte Spiel von Licht- und Schatteneffekten ein, das zu seinem Markenzeichen werden sollte. Bereits der erste Auftritt des Stars ist symptomatisch: Ein Schiff legt an, es herrscht dichter Nebel, alle Konturen verschwimmen, doch da taucht Marlene als Amy Jolly, ganz in Schwarz gekleidet, auf – unübersehbar, auch für Monsieur Le Bessière, der ihr seine Karte überreicht, die sie kurz darauf in kleine Stücke zerreisst und ins Meer wirft. Trotzdem wird sie sich später mit ihm verloben, sie, die schöne Nachtclubsängerin in dieser öden Wüstengarnisonstadt. Furore macht sie mit ihrem Auftritt in Frack und Zylinder – Accessoires, die auch das Starbild der Dietrich prägen werden.

Amy Jollys wahre Liebe gilt jedoch dem Legionär Tom Brown (Gary Cooper). Für ihn wird sie ein in Aussicht gestelltes Leben in Luxus aufgeben, ihm wird sie am Ende sogar in die Wüste folgen, als seine Einheit in den Kampf gegen Aufständische zieht, zusammen mit einheimischen Frauen, die die «Nachhut» der Truppe bilden. Dieses Schlussbild wird zum vi-

suellen Ausdruck einer grossen Leidenschaft, die von Sternberg während des ganzen Films mit suggestiven Bildarrangements beschwört. Der Dialog ist knapp gehalten, zugespitzt, immer wieder setzt der Regisseur auch lange Passagen ein, in denen geschwiegen wird. Ein zeitgenössischer Kritiker im «National Board of Review Magazine» sprach denn auch anerkennend von einem ökonomischen Einsatz des Tones: «In «Morocco» dominiert der Ton nicht, seine Sprache ist reine Bildersprache, die durch den Ton nur dort ergänzt wird, wo er die Wirkung der Bilder steigert.»

Le Cinéma chante

Der Franzose René Clair war einer der glühendsten Verfechter des Stummfilms und einer der erbittertesten Gegner des neuen Tonfilms, zumindest eines falsch verstandenen, den er verächtlich als «Sprechfilm» titulierte. Dem Theaterautor Marcel Pagnol klopfte er ganz gehörig auf die Finger, als dieser angesichts der neuen Erfindung jubelte, nun sei endlich die Möglichkeit der Mitwirkung von Theaterautoren im Film gegeben. Pagnol sah im Tonfilm vor allem ein Medium der Vervielfältigung von Theaterstücken. Nun könne jeder Zuschauer aus einem optimalen Blickwinkel das Geschehen auf der Bühne mitverfolgen. Nicht ganz uneigennützig war dabei auch der Gedanke, dass mit dieser Art des verfilmten Theaters ein Millionenpublikum erreicht werden konnte.

Aber René Clair verschloss sich dem Tonfilm nicht, wie dies etwa Charles Chaplin lange Zeit tat, nur forderte er mehr als eine plumpe Adaption, Imitation, als ein blosses Abfilmen von Dialogpartien. In London sah er sich im Mai 1929 verschiedene

neue Tonfilme aus Hollywood an, darunter auch Harry Beaumonts «Broadway Melody». In diesem Film sah Clair ein mögliches Modell für seine eigene Arbeit. Hier habe «der Tonfilm zum erstenmal eine eigene Form gefunden. Das ist nicht Film und nicht Theater, sondern ein neues Genre. Der erste Tonfilm, der sich aller Möglichkeiten der Kamera bedient. Das Objektiv ist beweglich, und die Aufnahmen sind abwechslungsreich wie im guten Stummfilm. (...) Die Toneffekte werden mit Mass benutzt (...). Die besten Ton- und Sprechereffekte werden durch den abwechselnden Gebrauch von Bild und Ton erzielt, nicht durch deren Gleichzeitigkeit. Vielleicht ist diese erste sich aus dem Chaos lösende Regel eines der technischen Axiome von morgen?» (René Clair, Vom Stummfilm zum Tonfilm, München 1952, S. 98/99).

Mit diesen Erkenntnissen im Gepäck reiste Clair zurück nach Paris und realisierte seinen ersten Tonfilm «*Sous les toits de Paris*» (1930). Zwei Dreiecksverhältnisse bilden das Grundgerüst der Handlung. Der Strassensänger Albert, dessen Lieder den Film wie einen roten Faden durchziehen, liebt Pola; die wiederum wird vom Gangster Fred begehrt. Die Rivalität der beiden Männer spitzt sich bis zu einem Messerduell am Ende des Films zu. Lachender Dritter gleichsam ist aber Louis, Alberts Freund, der Pola schlussendlich «bekommt».

Clair zeigt mit diesem Film auf, dass es nicht darum geht, das Bild dem Ton unterzuordnen, ihm sklavisch zu folgen – er handhabt ihr Zusammenspiel durchaus auch konträr, ergänzend, akzentuierend, assoziativ. Es gibt Passagen, in denen wir Leute sprechen sehen, ohne das Gespräch zu hören, im Gegensatz dazu auch solche, wo Geräusche und Töne auf einen



Raum ausserhalb des Bildausschnittes verweisen. Die Gesangsnummern führt er assoziativ fort, indem er bruchstückhaft Variationen vornimmt, die Töne sich gleichsam in den Bildeindrücken verlieren lässt. Ein Kabinettstück ist die bereits erwähnte Szene des Messerduells. Zunächst geht der Kampf stumm vor sich, bis schliesslich Louis, Alberts Freund, mit einem Revolver die Lampe der Strassenbeleuchtung zerspringen lässt. Nun setzt eine ganze Tonpartitur ein: Schreie, Schläge, ein kläffender Hund, die Pfiffe der herannahenden Polizisten – während die Leinwand praktisch dunkel bleibt und unsere Imagination zu arbeiten beginnt.

René Clair unterläuft die scheinbare Starrheit des «Sprechfilms» mit Leichtigkeit, er zeigt auf, dass zum Sprechen auch das Schweigen gehört oder das Nichtverstehen-Kön-



nen, genauso wie es beim Sehen neben Licht auch Dunkelheit gibt. Durch eine einfalls- und variationsreiche Kombination von Bild und Ton war es möglich geworden, Errungenschaften des Stummfilms auch in die Tonfilm-Ära hinüberzuretten.

Sozialistischer Weg ins Leben

Nikolai Ekks Film *«Putjowka w schisn»* (*Der Weg ins Leben*, 1931) unterscheidet sich insofern von den vorangegangenen drei Filmen, als er ganz klar ein gesellschaftliches und erzieherisches Anliegen vertritt, auch wenn dieses in eine packend erzählte Story eingebettet ist. Hintergrund bildet ein soziales Problem – das Unwesen von Jugendbanden in der Zeit nach den Bürgerkriegswirren, als sogenannte *«Besprisorni»* die Strassen unsicher machten. Die

Lösung heisst: Resozialisierung durch Arbeit, durch den Geist des gemeinschaftlichen Aufbaus. Der Erzieher Sergejew wagt mit einer Gruppe solcher verwahrlosten Jugendlichen ohne geregelter Elternhaus ein Experiment, er zieht mit ihnen aufs Land, richtet eine Arbeitskommune ein, sogar eine eigene Eisenbahnlinie wird errichtet. Zwar gibt es immer wieder Rückschläge, doch der Weg erweist sich als der richtige.

Ekks *«Der Weg ins Leben»* ist einer der ersten Tonfilme in der Sowjetunion, in einem Land, in dem die Umstellung nicht zuletzt aus ökonomischen Überlegungen langsamer vor sich geht. Doch bereits dieser frühe Tonfilm überzeugt durch eine souveräne und einfallsreiche Handhabung des Tones. Zwar verweisen die vielen Zwischentitel noch auf die Nähe zum Stummfilm, sie strukturieren das eigentliche Handlungsge-

Gegner des «Sprechfilms», aber Meister des Tonfilms: René Clair. Pola Illery in «Sous les toits de Paris».

rüst. Die Expressivität und Emotionalität vieler Szenen erinnert an die Filme der FEKS (*«Fabrik des exzentrischen Schauspielers»*). Das Spiel der Darsteller wirkt allerdings nie überzogen, sondern äusserst glaubwürdig – wohl auch eine Folge davon, dass der Regisseur viele Rollen mit Laiendarstellern besetzte.

Hinzu kommt eine breite Palette der Möglichkeiten in der Verwendung des Tones. Beispielhaft ist die Gestaltung der Schlussequenz. Zunächst jene Szene, in der Mustafa einen Saboteur an der Eisenbahnlinie stellt und erstochen wird. Anschliessend die Einfahrt des ersten Zuges mit der Leiche des Ermordeten auf der Lokomotive in die zur festlichen Einweihung

versammelte Menge – ein Anblick, der die Musik langsam ersticken lässt. Ekk setzt mit diesem Film Massstäbe, die noch lange ihre Gültigkeit behalten werden.

«Der Weg ins Leben» erregte bei seiner Erstaufführung nicht nur in der Sowjetunion selbst, sondern auch im Ausland viel Aufsehen, Anteilnahme und Interesse. Seine Frische, Lebendigkeit, die an Pudowkin und Eisenstein geschulte Montage, sein Anliegen, für das er ohne eine allzu starke «Dosis» Pädagogik eintritt, gleichsam wie sich ja der gezeigte Erzieher auch eher von Pragmatismus und Menschenverstand als von theoretischen Überlegungen lenken lässt – all dies machen den Film auch heute noch sehenswert. ■

KURZ NOTIERT

Erfolgreichster Kinosommer in den USA

F-Ko. Den wirtschaftlich erfolgreichsten Kinosommer aller Zeiten erlebte in diesem Jahr die amerikanische Filmindustrie: Zwischen dem 30. Mai und dem 5. September 1980 wurden für 1,7 Milliarden Dollar Kinokarten verkauft. Die Hollywood-Spielfilme «Who Framed Roger Rabbit?», «Coming to America», «Crocodile Dundee II» und «Big» spielten in dieser Zeit jeweils mehr als 100 Millionen Dollar ein. Zahlreiche andere Spielfilme, die mit immensem Budget produziert wurden, blieben jedoch weitaus weniger erfolgreich, darunter Filme wie «Midnight Run» von Robert De Niro und «The Dad Pool» mit Clint Eastwood.

Film im Kino

Andreas Furler

Ambavi Suramis cichisa *

(Die Legende von der Festung Surami)

UdSSR 1984.

Regie: Sergej Paradschanow und Dodo Abachidse (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 88/357)

I.
Die Lockerung der sowjetischen Filmzensur im Rahmen der politischen Reformen hat den westeuropäischen Festivals und Kinos in den letzten zwei bis drei Jahren bekanntlich eine Fülle von Neu- und Wiederentdeckungen beschert. Kaum ein Festival, an dem nicht der eine oder andere osteuropäische Film ausgezeichnet, kein Jahr, in welchem dem erstaunten westlichen Publikum nicht ein neuer «russischer Meister» präsentiert wird. Elem Klimow (zum Beispiel) war es 1986, Gleb Panfilow und Mira Kuratowa 1987 und Sergej Paradschanow ist es 1988. Böse Zungen behaupten, dass diese Künstler(innen), Märtyrerhaft und exotisch, wie sie zum Teil anmuten, momentan als die einzigen echten Attraktionen im ausgeleiterten westeuropäischen Kinozirkus herhalten müssen, der von blossen Etiketten wie dem «Europäischen Film- und Fernsehjahr» eben noch nicht gelebt habe.

* Georgischer Originaltitel; der russische Titel lautet: «Legenda o Suramskoj kreposti».

Dürfte dies auch allzu zynisch gedacht sein, so treibt die leicht fiebrige «Russophilie» dieser Tage manchmal doch merkwürdige Blüten. Werke werden als filmhistorische Meilensteine deklariert, die unter anderen Umständen vielleicht nur als Wegmarken zur Kenntnis genommen würden. Begeisterte Kommentare aus Frankreich und der Bundesrepublik sind auch der «Legende von der Festung Surami» vorausgeeilt, Sergej Paradschanows 1983/84 entstandenem erstem Film nach fünfzehnjähriger Schaffenspause. Ein Blick auf den Werdegang gerade dieses georgischen Regisseurs armenischer Abstammung verdeutlicht, was die Erwartungen westlicher Zuschauer und vor allem Kritiker in derart schwindelnde Höhen treibt, dass der 64jährige kürzlich bei einer Kritikerbefragung nach dem «Regisseur der Zukunft» als Zehnter rangierte. Dies, obschon die meisten Befragten bis zu jenem Zeitpunkt nur gerade einen oder zwei, maximal aber drei seiner Spielfilme gesehen hatten. Dass die «Legende Paradschanow» nicht allein in den hehren Gefilden der Kunst gewachsen ist, zeigte heuer auch das Münchner Filmfest, wo die erste umfassende Retrospektive seiner nicht-verschollenen Filme im Westen das Ereignis darstellte, obwohl die meisten seiner zuvor unbekannteren Werke der späten fünfziger Jahre skeptisch, teilweise gar als unfreiwillige Parodien auf den sozialistischen Realismus aufgenommen wurden.

II.

Wie kaum ein anderer sowjetischer Regisseur ist Paradschanow von den Behörden schikaniert worden. Als einziger seiner Zunft, so soll er bei seinem allerersten Auslandbesuch am diesjährigen Filmfestival von Rotterdam gesagt haben, sei er