

25. internationales forum des jungen films berlin 1995

1

45. internationale
filmfestspiele berlin

Wiederentdeckt

„Wiederentdeckt“ - diese spezielle Filmauswahl innerhalb des Forums, für die wir hier ein gemeinsames Informationsblatt vorlegen, entstand aus Anlaß des 100jährigen Bestehens der Kinematographie. Wir haben Filmkritiker und Historiker aus einigen Ländern Asiens und Lateinamerikas darüber befragt, welche historisch wichtigen Filme es in ihren Ländern gibt, übersehene Meisterwerke, die international kaum oder wenig bekannt sind und die die Entdeckung/Wiederentdeckung auf einem Filmfestival lohnen.

Vorgeschlagen wurden von Peggy Chiao, Filmkritikerin aus Taipeh/Taiwan, die Filme PO XIAO SHI FEN (At Dawn/Bei Sonnenaufgang) und WO ZHE YI BEI ZI (This Life of Mine/Life of a Beijing Policeman), von Tadao Sato (Tokyo) ARIGATO-SAN (Herr Dankeschön, neben einigen weiteren japanischen und asiatischen Filmen), von Suresh Chabria (Poona) der Film SANT TUKARAM, von Carlos Avellar (Rio de Janeiro) GANGA BRUTA. Naum Kleemann (Moskau) gab uns den Hinweis auf KRISCHA MIRA (Das Dach der Welt) als ein frühes Beispiel der Kinematographie Tadshikistans (dazu läuft noch ein neuerer Film aus Tadshikistan). Ebenfalls mitaufgenommen in diese Reihe haben wir die Montage des unveröffentlichten Materials von Jean Renoir zum Film *Une partie de Campagne*, UN TOURNAGE A LA CAMPAGNE.

Für Hilfe bei der Beschaffung der Kopien bedanken wir uns bei den oben genannten Personen sowie bei folgenden Institutionen: Kawakita Memorial Foundation, Tokyo (Kanako Hayashi), Shochiku Co. Ltd., Tokyo, National Film Archive, Taipeh (Ray Jiing), New Kwun Lun Film Production Co., Hong Kong (Margaret A. Li/Lee Han Chiang), China Film Archive (Chen Jing Lian), National Film Archive of India (Poona), Moskauer Filmmuseum, Cinémathèque Française, Paris (Alain Marchand) und der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin (Eva Orbanz).

GANGA BRUTA

Humberto Mauro
Brasilien 1933
Einführung: J.C. Avellar, Brasilien

KRISCHA MIRA

Das Dach der Welt
UdSSR 1928
Einführung: Naum Kleemann, Moskau

ISTOKI

Die Quellen
Dawlat Chudonasarow
UdSSR/Tadshikistan 1985
Einführung: Naum Kleemann, Moskau

UN TOURNAGE A LA CAMPAGNE

Jean Renoir / Alain Fleischer
Frankreich 1936 / 1994

ARIGATO-SAN

Mr. Thank you / Herr Dankeschön
Hiroshi Shimizu
Japan 1936
Einführung: Tadao Sato

PO XIAO SHI FEN

At Dawn / Bei Sonnenaufgang
Taiwan 1968
Einführung: Peggy Chiao

SANT TUKARAM

Der heilige Tukaram
V. Damle / S. Fathelal
Indien 1936
Einführung: Anand Patwardhan

WO ZHE YI BEI ZI

This Life of Mine / Das Leben eines Beijinger Polizisten
Hui Shi
China 1950
Einführung: Peggy Chiao

GANGA BRUTA

Land	Brasilien 1933
Produktion	Cinédia, Rio de Janeiro, Adhemar Gonzaga
Regie	Humberto Mauro
Buch	Humberto Mauro, Octavio Gabus Mendes
Chef-Kamera	Afrodísio de Castro
Kamera	Paulo Morano, Edgar Brasil
Ton	Jorge Bichara
Musik	Radamás Gnatalli, Humberto Mauro
Darsteller	Durval Bellini, Déa Selva, Lu Marival, Décio Murillo, Andréa Duarte, Alfredo Nunes, Ivan Vilar, Carlos Eugênio, Francisco Bevilacqua, João Baldi, Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga, Elsa Moreno
Format	35 mm, 1:1.37, Schwarzweiß
Länge	80 Minuten
Uraufführung	29. Mai 1933, Rio de Janeiro
Weltvertrieb	Cinédia Estudios Cinematográficos Ltda., Alice Gonzaga, Estrada da Soca, 400 - Taquara/Jacarepaguá 22723-420 Rio de Janeiro Tel. (5521) 445 68 68 / 445 82 15 Fax (5521) 445 65 81

Inhalt

Dr. Marcos, ein reicher Ingenieur, ermordet in der Hochzeitsnacht seine Frau, als er feststellt, daß sie die Ehe nicht jungfräulich eingegangen ist. Ein Freund gibt vor, der Geliebte des Opfers gewesen zu sein. Daraufhin wird Marco freigesprochen. Er entschließt sich, die Stadt zu verlassen und in der Provinz eine Fabrik aufzubauen. Dort lernt er die junge, sinnliche Sonia kennen. Er verliebt sich in sie, doch sie ist bereits einem anderen versprochen.

Anfang der sechziger Jahre schrieb Glauber Rocha, der genialste unter den filmischen Erneuerern Brasiliens, seine berühmte 'Kritische Revision des brasilianischen Kinos', eine polemische Bestandsaufnahme und gleichzeitig der Versuch, eine eigene Filmtheorie zu formulieren. Ihm gilt Humberto Mauro als der bedeutendste Vorläufer des 'Cinema Novo' und GANGA BRUTA als der brasilianische Filmklassiker schlechthin.

Glauber Rocha: Ganga Bruta - der Beginn des 'Neuen Kinos' in Brasilien

Wenn Humberto Mauro, der 1925 in Cataguazes, Minas Gerais, mit *Valadiao, o cratera* begann, in den dreißiger Jahren in Europa oder den Vereinigten Staaten gewesen wäre, hätte er sicher auch dort einen bedeutenden Film wie GANGA BRUTA gemacht, wäre aber dabei auf die gleichen Schwierigkeiten wie Vigo oder Flaherty gestoßen. Vielleicht wäre er sehr bald frustriert gestorben. Doch der Umstand, daß damals ein Brasilianer wie Alberto Cavalcanti einer der zwei, drei oder vier maßgeblichen Namen jener Epoche in ganz Europa war, nahm einem Mann aus Minas Gerais wie Mauro jede Möglichkeit, wahrgenommen zu werden. Wenn *Limite* von Mario Peixoto (1930) (1) zweifellos mit einem Phänomen wie dem französischen Avantgardefilm vergleichbar ist und einen von subjektivem Ästhetizismus durchdrungenen Künstler offenbart, so ist GANGA BRUTA (1933) nicht nur mit der poetischen Ausdrucksform eines Vigo oder Flaherty vergleichbar, sondern auch mit einer Realität verbunden, die sich nicht auf einen zielgerichteten Ausdruck beschränkte.

Unterzieht man GANGA BRUTA einer solchen Prüfung, so erkennt man, daß Humberto Mauro nur die Landschaft von Minas Gerais vor Augen hatte und in sich selbst die durch Sensibilität, Intelligenz und Mut geprägte Vision eines Cineasten besaß.

Er lebte weit entfernt von der bereits etablierten modernistischen Bewegung Brasiliens, fernab der Kinematheken, gebunden an ein einfaches Filmlabor, ohne Lektüre von Kritiken oder Fachbüchern; er erhielt nur bruchstückhaft Nachrichten über Griffith, King Vidor, möglicherweise John Ford oder Stroheim und hatte nur einige expressionistische und etliche andere russische, nordamerikanische und französische Filme zur Verfügung. Und dies zu einer Zeit, als der ungeschminkte Stil des englischen Dokumentarfilms die französischen Regisseure beeinflusste (diese Phantasten jener Epoche der 'Fusionen', 'Doppelbelichtungen', 'Zeitlupen', 'Grafismen' und anderer geradezu lächerlicher Praktiken), während im nordamerikanischen Kino die deutsche Schule wie ein Werkpatent aufgefaßt wurde (ausgenommen der Franzose Wyler, der Ire Ford und der Sizilianer Capra).

In einer Zeit großer filmischer Kreativität schafft Mauro in GANGA BRUTA eine Anthologie, die den besten Impressionismus eines Renoir, die Kühnheit eines Griffith, die Kraft Eisensteins, den Humor Chaplins und die Komposition von Licht und Schatten eines Murnau zu umfassen scheint, vor allem aber: absolute Einfachheit, scharfen Sinn für Mensch

und Landschaft und eine lyrische Sprache, die José Guilherme Merquior richtig beurteilt als „Emotion, aber ohne ins Gefühl und seine ungeordnete Weitschweifigkeit abzugleiten; imaginativ, aber ohne die Freiheit der Phantasie von der Realität loszulösen; Betrachtung der Welt, aber ohne sich von Fakten abhängig zu machen oder in reine Beschreibung zu verfallen; auch Vernunft bzw. der emotionale Pulschlag einer Vernunft, die sich einer Welt gegenüberstellt, die bereit ist, der Vernunft ihre Bedeutung zu nehmen...; kein direkt reflexives Bewußtsein einer Emotion, sondern vor allem der ursprüngliche Sinn“. In der Lyrik begreift man dies als die Geburt eines Sinnes.

Diese Adaptation eines lyrischen Konzepts der Literaturkritik dient dem Kino eines Humberto Mauro vielleicht genauso wie der Poesie selbst; es mag seltsam sein, daß sich die brasilianische Lyrik im 'ursprünglichen Sinn' besser in Dichtern wie Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade oder João Cabral de Mello Neto verwirklicht hat, als es in den Sequenzen von GANGA BRUTA der Fall gewesen ist. Fotografiert von Edgar Brasil, der auch *Limite* machte, weist der Film von Mauro eine Qualität wie von den besten Kameramännern jener Zeit auf. (...)

In gewisser Weise fiel Humberto Mauro der Grundstruktur der brasilianischen Filmkultur zum Opfer, wodurch sein Ruhm sich verzögerte. Zu jener Zeit war Mauro das größte Kapital, das man nicht wahrnahm. In Europa hätte er vielleicht weniger Filme realisiert als in Brasilien mit seiner amateurhaften Industrie, aber nur hier konnte er seine berufliche Integrität und die schöpferische Freiheit aufrechterhalten. Wenn die Intellektuellen seiner Zeit ihn unterstützt hätten, (die unverständliche Vergötterung von *Limite* war damals ein einziges Delirium); wenn es eine ähnliche Bewegung wie die von 1962 (2) gegeben hätte, um Humberto Mauro kulturellen Rückhalt zu geben; wenn man das unbestreitbare Talent Mário Peixotos entmystifiziert und Cavalcanti damals zur Rückkehr nach Brasilien bewogen und Enthusiasten wie Ademar Gonzaga und Carmen Santos die Wege geebnet hätte in einem Moment, in dem sich das nordamerikanische, englische und französische Kino durchsetzte - dann wäre das brasilianische Kino heute ein Machtfaktor. Mário Peixoto wurde zur Legende; Humberto Mauro isolierte man im bürokratischen Professionalismus (3); und Cavalcanti kehrte 1949 in ein Ambiente reiner Unverantwortlichkeit zurück.

In einem Artikel, publiziert in der Sonntagsausgabe von 'Jornal do Brasil', schrieb ich 1961: „Zusammen mit Eli Azeredo, Walter Lima Jr. Alex Viany, Sérgio Augusto und Paulo Saraceni (Kritiker, die auf dem kleinen Festival von Cataguazes waren) sind wir zu dem Entschluß gekommen, daß Humberto Mauro - und logischerweise GANGA BRUTA als Hauptwerk - Thema eines Buches sein sollte, das eigentlich schon begonnen wurde. Wir glauben, daß es momentan die effektivste Politik ist, innerhalb dieses Prozesses Mauro zu studieren, erneut über das brasilianische Kino nachzudenken, nicht in kommerzieller Hinsicht, sondern als filmische Ausdrucksform. Dieses Verständnis von Humberto Mauro stellt für jeden Filmemacher in Brasilien eine gewaltige Herausforderung dar:

- a) Mauro drehte in Cataguazes mit geringsten Mitteln die besten brasilianischen Filme, und in Rio ebenfalls preiswert einen der zwanzig besten aller Zeiten: GANGA BRUTA;
- b) Mauro versteht nicht, daß man „so viele Tausende von Contos“ für einen Film vergeudet, da ein Film keine Architektur von Effekten, sondern visueller Ausdruck von Problemen ist;
- c) als Gegensatz: alle brasilianischen Filme nach Mauro - und hierzu zählen natürlich *A Primeira missa* von Lima

Barreto oder *Ravina* von Ruben Biafara und Flávio Tambellini - wurden mit aufwendigen Mitteln hergestellt und sind äußerst minderwertig;

d) das Produktionsprinzip des universellen 'Neuen Kinos' ist der antiindustrielle Film: der Film, der mit einer anderen Sprache geboren wird, weil er in einer ökonomischen Krise geboren wird und dabei gegen den Filmkapitalismus rebelliert, der gewalttätigsten Ausrottungsform von Ideen.

Folglich ist Humberto Mauros Tradition nicht nur eine ästhetische und kulturelle Tradition, sondern auch die eines Produzenten, der im gegenwärtigen Millionenrausch kein Echo findet. Das Werk Humberto Mauros verpflichtet uns, erneut über das Kino in Brasilien nachzudenken, zumindest jene, die aufrichtig sind und sich nicht fürchten, sich das nötige kritische Bewußtsein anzueignen. Von hier auszugehen, heißt, die Bedeutung von Humberto Mauro tatsächlich mit Leben zu erfüllen." (...)

GANGA BRUTA ist ein Film, dem nicht mit Begriffen wie 'Handlung' und 'Regie' beizukommen ist, obwohl ihm eine Erzählung von Octavio Gabus Mendes zugrundeliegt. Er entfaltet sich als Kino der 'mise-en-scène': Der Schnitt entspricht der genauen, einem inneren Rhythmus entsprechenden Vorstellung des Filmemachers von jeder dramatischen Phase, die ihn zu dieser oder jener Einstellung bewegt. Wenn er die Bestandteile so ineinanderfügt, daß die traditionelle Grundlage (die Anekdote) in den visuellen Organismus integriert und dabei zu einem lebendigen filmischen Gegenstand entwickelt wird, dann erreicht Mauro eine Form des Ausdrucks, die im Gegensatz zur Analyse von oberflächlichen Kritikern steht, die ihn als primitiv bezeichnen. Wenn es primitiv sein soll, die Kamera durch die Intention zu leiten, statt sie durch die Vernunft zu knebeln, dann müßte man Jean Vigo, Robert Flaherty, Roberto Rossellini, Luis Bunuel, der Inder Ray und viele andere der größten Cineasten primitiv nennen. Doch im Gegensatz dazu sind eigentlich jene Regisseure viel näher am Konzept des Primitiven, die die Mechanik mit Geschick handhaben, denen es aber aufgrund der schwierigen Grammatik der Einstellungen niemals gelingt, auch nur einen einzigen Moment der Wahrheit zu ermitteln. Die Kamera ist ein Objekt, das lügt. Als Louis Malle einmal über das 'cinéma-verité' sprach, sagte er, jedesmal, wenn ein Regisseur einen Raum der Realität durch die Wahl des Blickwinkels begrenzt, lügt er über diese Realität, weil er sie einer Konvention gemäß deformiert. Der Autor lügt über das Reale, angetrieben von einem inneren Impuls: aber durch diese beschränkte Position des Schauens begreift er die Wahrheit des ausgewählten Raums. (...)

Aufgrund der Intention wird Mauro zum Dissonanten, und die Wurzel seiner Montage ist das Erleben. GANGA BRUTA ist kein stiller Film; er ist ein klassischer Film gegen den Strich. Während er in den ersten fünf Minuten expressionistisch wirkt (die Hochzeitsnacht und der Mord an der jungen Frau durch den Ehemann), ist er in der zweiten Sequenz ein realistischer Dokumentarfilm (die Freilassung des Mörders und seine Spazierfahrt mit der Straßenbahn), entwickelt sich nach 'Westen' (das 'Rififi' in der Bar, mit allgemeiner Schlägerei im besten Stil eines John Ford), wächst mit der gleichen Kraft des klassischen russischen Kinos (der Besitz der Frau, die freudianisch-erotischen Symbole in der metaphorischen Montage der Stahlfabrik), und in der ersten Antiklimax (der Diskussion zwischen dem Verehrer und dem kriminellen Ehemann) erinnert das szenische Erscheinungsbild nochmals an den deutschen Expressionismus, während der ganze Schluß in einem Klima des Abenteuer melodrams angelegt ist. Aber diese Dissonanzen machen GANGA BRUTA nicht zu einem Film in Phasen: All diese Erschei-

nungen erzeugen eine einzige filmische Bewegung, die durch eine konstante Einbindung der dichterischen Sprache, die die Substanz von Mauros Regie ist, feste Gestalt annehmen. Wenn die umstrittene freudianische Sequenz in der Fabrik das einzige historisch überwundene Moment des Films sein soll, dann lohnt es, daran zu erinnern, daß Eisensteins wichtigste Autoren für seine Theorie Marx und Freud waren. Mauro fehlte es an einer marxistischen Kultur, und was Freud betrifft, so glaube ich nicht, daß die Fabrikmetaphern ein bewußtes Experiment waren.

Der Reichtum von GANGA BRUTA beschränkt sich nicht auf diese oder jene Manifestation von Talent: Die durch die Ader des Erlebens geprägte Montage findet heute ihre Entsprechung im synkopischen Rhythmus eines Godard und im spekulativen Rhythmus eines Resnais - um nur Autoren zu erwähnen, die mit der nach 1940 im kommerziellen Film praktizierten diskursiven Montage gebrochen haben. Offenbar kannte Mauro (ein einfallsreicher Techniker, der sich mit allen Bestandteilen des Films ins Spiel brachte) die Grundregeln der erzählenden Montage gut. Dessenungeachtet ist sein Schnitt offen; in GANGA BRUTA gibt es keine statischen Momente: alles wird durch einen inneren Rhythmus bewegt; er bricht los, fällt zurück, fließt weiter, hält inne und schildert eine Welt in unvorhersehbaren und jedesmal eindrucksvolleren Szenenwechseln. Was die Qualität des Autors unterstreicht und sich aus Mauros Kameraposition ableiten läßt, ist ein Verständnis der objektiven Werte der physischen und der sozialen Landschaft. Da Mauro Verständnis und nicht Ekstase gegenüber der üppigen brasilianischen Landschaft zeigt - keine grügelbe (4) Romantik, zu der Lima Barreto zurückkehrte, und in welcher die Profis unseres Elends versinken -, vertritt er, obwohl ideologisch diffus, eine von Demagogie freie Politik. Er erzielt das wahre Bild Brasiliens, das aufgrund der Entfremdung der Gewohnheiten soziologisch gesehen mit der Romantik vermischt ist. In diesem Bild ist die Gewalt des Elends versteckt. (...)

Humberto Mauro heute zu vergessen - und sich nicht ständig auf sein Werk als einzigen und mächtigen Ausdruck des 'Neuen Kinos' in Brasilien zu besinnen -, bedeutet einen Selbstmordversuch im Angesicht einer Zukunft, die von den lebendigen Quellen unseres traurigen und hungernden Volkes in einer üppigen Landschaft losgelöst sind.

Glauber Rocha, *Revista crítica do Cinema Brasileiro* (spanische Ausgabe), La Habana, 1965

Anmerkungen:

- 1) Mário Peixoto galt damals als der bedeutendste Avantgardist des brasilianischen Kinos. Sein Film *Limite* wurde 1981 im Internationalen Forum des Jungen Films gezeigt.
- 2) 1962 geht die Bewegung des Neuen Kinos ('Cinema Novo') ihrem ersten Höhepunkt entgegen.
- 3) Mauro durfte für das Nationale Filminstitut zahlreiche Dokumentarfilme drehen.
- 4) bezieht sich auf die Landesfarben

Biofilmographie

Humberto Mauro, wurde 1897 in Volta Grande im Bundesstaat Minas Gerais geboren, wo er 1983 starb. Schon früh entwickelte er Interesse für Musik und Elektromechanik, versorgte die Haciendas der Region Cataguases mit der damals noch wenig verbreiteten Elektrizität. Dort baute er auch als erster Radioempfänger. 1923 war er - frühes Anzeichen seiner Filmleidenschaft - der erste und einzige Photograph des Ortes. 1925 drehte er zusammen mit Pedro Comello einen ersten kurzen Spielfilm von wenigen Minuten Dauer: *Valadiao, o Cratera*. Kurz darauf entstand auf seine Anregung

hin und unter seiner tatkräftigen Mitarbeit einer der ersten regionalen 'Filmzyklen' in Brasilien. 1930 schloß er sich Adhemar Gonzaga und seiner Produktionsfirma 'Cinédia' an, die bald eine der wichtigsten des Landes wurde. Ab 1936 leitete er dreißig Jahre lang die Produktion des Nationalen Instituts für den Erziehungsfilm (INCE), für das er selbst zahlreiche Dokumentarfilme drehte. Seine wirkliche Bedeutung wurde erst Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre durch die Kritiker und Regisseure des 'Cinema Novo' anerkannt. Seinen letzten Beitrag, einen Dokumentarfilm, drehte er 1975: *Carro de Bois*.

Filme (nur Spielfilme):

1926	<i>Na Primera da Vida</i>
1927	<i>Thesouro Perdido</i>
1928	<i>Braza Dormida</i>
1929	<i>Sangue Mineiro</i>
1930	<i>Lábios Sem Beijos</i>
1931	<i>Mulher</i>
1933	GANGA BRUTA <i>Voz da Carnaval</i>
1935	<i>Favela dos Meus Amores</i>
1936	<i>Cidade Mulher</i>
1940	<i>Argila</i>
1952	<i>O Canto da Saudade</i>

KRYSCHA MIRA (PAMIR)

Das Dach der Welt (Pamir)

Land	UdSSR 1928
Produktion	Leningrader Kinofabrik, Sowkino
Regie, Buch	Wladimir Alexejewitsch Jerofejew
Kamera	Wassilij Beljajew
Format	35 mm, 1:1.37, Schwarzweiß
Länge	80 Minuten

Über Film und Regisseur

Wladimir Alexejewitsch Jerofejew (1. April 1898 - 14. Juli 1940) ist einer der interessantesten, aber zugleich einer der am wenigsten erforschten Dokumentarfilmemacher des sowjetischen Kinos. Es gibt noch keine Monographie des Regisseurs, keine Analysen seiner Filme, auch sein Beitrag zur Theorie des Dokumentarfilms ist nicht ausgewertet, obgleich er viel publizierte. In den zwanziger Jahren schienen seine Versuche und Überlegungen zu bescheiden im Vergleich mit dem 'Sturm und Drang' der Schule Wertows. In den dreißiger Jahren war er wiederum nicht offiziös genug, um im Dokumentarfilm die Führung zu übernehmen. Dennoch war seine Anwesenheit stets zu spüren - man kann von ihm nicht wie von einem gänzlich unbekanntem oder vergessenen Regisseur sprechen.

Jerofejews Tätigkeit auf dem Gebiet des Films begann 1922 als Redakteur und Journalist - zunächst in der Redaktion der Zeitung 'Kino', dann im Verlag 'Kino-Moskau'. 1926 erschien sein erstes Buch 'Kinoindustrie in Deutschland'. Zu dieser Zeit (1925-1926) leitete er die Photo- und Filmabteilung bei Sowkino. Aber Jerofejew lehnte die bürokratische Karriere zugunsten der Kunst ab. 1927 wurde er Regisseur in der Leningrader 'Fabrik' des Sowkino. Gleich die ersten Filme bestimmten sein Genre und seinen Platz in der Filmkunst. Das waren die sogenannten 'Film-Reisen', die auf die primitiven Landschaftsfilm des frühen Kinos zurück-

gingen und ihre weitere Entwicklung im wesentlichen dem Schaffen von Robert Flaherty zu verdanken haben. Nicht zufällig spielt der erste Film von Jerofejew, *Hinter dem Polarkreis* (1927), in der gleichen Region wie *Nanook of the North*. Sein zweiter Film, *DAS DACH DER WELT* (1928), brachte ihm Anerkennung bei Filmschaffenden und Erfolg beim Publikum, das zum ersten Male die Hochgebirgszone der damals jüngsten Sowjetrepublik Tadshikistan sah. Das Geheimnis dieses Erfolgs war nicht nur die Exotik des Orients oder die Schönheit der Landschaften, sondern auch die Filmästhetik, die sich von dem Stil Dsiga Wertows unterschied. In Wertows Filmen überwog exaltierte Publizistik und lyrische Bewältigung des dokumentarischen Materials - ein Anfang der zwanziger Jahre organisch entstandener Stil, der gegen Ende des Jahrzehnts jedoch sowohl vom Publikum als auch von der offiziellen Kritik als Anachronismus betrachtet wurde. Jerofejew, der sich nicht gänzlich von den publizistischen Methoden lossagte, gab der geographischen und ethnographischen Betrachtung und Beschreibung der Realität den Vorzug. *DAS DACH DER WELT* steht, wie auch einige andere von den letzten Arbeiten Jerofejews, an der Grenze zwischen dem wissenschaftlichen und dem Dokumentarfilm. Das Ergebnis seiner Reise in den Pamir war, abgesehen vom Film, auch ein Buch mit dem Titel 'Mit der Kamera auf dem Dach der Welt' (1929) - ein hinreißendes Tagebuch der Dreharbeiten und ein wertvolles Zeugnis über das Leben der Bewohner dieser Region. Zu einer Art Fortsetzung der Filmreise nach Tadshikistan wurden die Expeditionen von Jerofejew in die dem Pamir benachbarten Länder. Dort entstanden *Das Herz Asiens/Afghanistan* (1929), *Weit in Asien* (1931) und *Persien* (1935). Die letzten beiden Filme waren Tonfilme. Jerofejew trug viel zur Entwicklung der Tonebene des Dokumentarfilms bei. 1930 leitete er die Arbeit eines Teams für das erste Ton-Filmdokument *Die Olympiade der Künste* (im gleichen Jahr drehte er selbständig den Stummfilm *Zum glücklichen Hafen*). In der *Olympiade der Künste* gelang es Jerofejew, das Offiziöse bei der Darstellung der Errungenschaften der multinationalen Kultur der UdSSR zu vermeiden. Ästhetisch hochinteressant ist das Verhältnis des Rhythmus und der Gestaltung des Schnittes zu dem synchron aufgezeichneten Ton. Im Jahre 1931, als die vulgär-soziologischen Tendenzen ihren Höhepunkt erreichten, veröffentlichte Jerofejew in der Zeitschrift 'Das proletarische Kino' eine Reihe von Artikeln, die den 'Agitprop'-Forderungen der RAPP (Russische Assoziation der proletarischen Schriftsteller) und der ARRK (Assoziation der revolutionären Filmarbeiter) widersprachen. Sein Credo bestand in einer geradezu 'religiösen Anbetung der Wissenschaft' (nach einer treffenden Bemerkung des Kritikers Witalij Trojanowskij) und einer möglichst maximalen Objektivität des Filmdokuments. In den Jahren 1936 bis 1937 montierte Jerofejew zwanzig Wochenschauen *Zu den Ereignissen in Spanien*. Die letzten drei Jahre seines Lebens zeichneten sich durch eine intensive Arbeit und das (nicht immer erfolgreiche) Bestreben, den Druck seitens der offiziellen Propaganda zu umgehen, aus. In dieser Zeit drehte er *Der Weg ist frei* (1937), *Der heldenhafte Überflug*, *Die Leute vom Meer* (EPRON) und *In der ussurischen Taiga* (alle 1938), *S.M.Kirow* (1939), *Allunionsausstellung der Landwirtschaft* (zusammen mit Nikolaj Karmasinskij, 1940). Die letzte Arbeit von Wladimir Jerofejew - und das ist symbolisch - war der Film *Lenin-Bibliothek* (1940), eine Eloge auf das Depot des Weltwissens.

Naum Kleemann