

Wladilen Kusin

Der Dokumentarfilm und die Fiktion der Freiheit

1992

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2850>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kusin, Wladilen: Der Dokumentarfilm und die Fiktion der Freiheit. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 13: Etwas ist zu Ende. Dokumentarfilmdebatten im letzten Jahr der UdSSR (1992), S. 9–19. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2850>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Wladilen Kusin

Der Dokumentarfilm und die Fiktion der Freiheit

Das Leningrader Dokumentarfilmstudio (LSDF) bedarf keiner Empfehlung. In den 70er und 80er Jahren formierte sich hier eine Schule von Regisseuren, nicht weniger zielstrebig und eigenwillig als im benachbarten Lenfilm-Studio: A. Aranowitsch, N. Obuchowitsch, P. Kogan, M. Litwjakow, I. Kalinina, L. Stanukinas. Man braucht nur einen beliebigen Kenner der Szene zu fragen, und er wird erzählen können, wie es diesem Studio gelang, sich durchzusetzen und zu behaupten, schon damals, als dergleichen nirgendwo im Lande möglich war. Nicht umsonst bekennt Sokurow, daß er nur dank dieses Studios als Dokumentarist arbeiten konnte. Und der heutige Aufschwung der Filmpublizistik hatte als eines seiner Epizentren Leningrad. Gerade im LSDF wurden Filme wie *Gegenklage*, *Staatsbahn*, *Das Gotteshaus*, *Dialoge*, *Der weiße Rabe*, *Chronik einer Demonstration* und andere gedreht, die in vieler Hinsicht das Niveau der künstlerischen Redlichkeit unseres gesamten Dokumentarfilmschaffens bestimmten.

Der Korrespondent der Zeitschrift *Filmkunst* sprach mit Wladilen Kusin, der das LSDF schon das zweite Jahrzehnt leitet.

Popow: Zur Zeit ist es üblich, von den glänzenden Erfolgen des Dokumentarfilms zu sprechen und seine Schärfe wie Mobilität der Zerfahrenheit im Spielfilm gegenüberzustellen. Eine Reihe Ihrer Wortmeldungen, sowohl in Fachgesprächen als auch in der Presse, erlauben die Annahme, daß das alles nicht so eindeutig ist.

Kusin: Ich denke in der Tat, daß die gegenwärtige Situation nicht so rosig ist, wie das manchmal von draußen scheint. Mehr noch. Der Dokumentarfilm steckt heute, meiner Meinung nach, in einer außerordentlich ernsten Krise. Einerseits zeigt sich in seiner Fassungslosigkeit vor neuen Realien der Zeit, eine schöpferisch-psychologische Krise, die für unser gesamtes Filmschaffen und für das gesellschaftliche Bewußtsein insgesamt charakteristisch ist. Andererseits bedeutet die Gefahr des faktischen Untergangs des Dokumentarfilms in eine strukturellen Krise. Ich denke an das sogenannte Modell, das uns mit vereinten Anstrengungen von Goskino, Filmverband und Kulturministerien aufgedrängt wird, ein Modell, das, fürchte ich, zu einer Schlinge am Hals des Dokumentarfilms werden könnte.

Popow: Beginnen wir mit den allgemeineren Dingen?

Kusin: Meinetwegen. Die Filmpublizistik entledigte sich schnell der Apathie der Stagnationszeit¹, im gleichen Zug wie die Zeitungs- und Zeitschriftenpublizistik, ja manchmal sogar schneller als sie. Die erste Welle der Perestrojka-Filme - sie begann mit *Ist es leicht, jung zu sein?* von Juris Podnieks - legte ein solches Niveau künstlerischer Wahrheit vor, wie wir es seit Ende der zwanziger Jahre nicht mehr kannten. Das war die Kavallerieattacke auf den Feudalsozialismus, eine verwegene Zerstörung alter Mythen, von denen die ganze Gesellschaft durchdrungen war. Diese erste Welle rehabilitierte den Begriff Dokumentarfilm in den Augen des Zuschauers. Der Dokumentarfilm befreite sich von seinem früheren Status, in erster Linie also von seiner Liaison mit der Obrigkeit. Wenn wir uns früher freiwillig oder unfreiwillig mit dem Standpunkt von Ministerien oder Parteifunktionären identifizierten, so wurde jetzt der Dialog des Autors mit der widersprüchlichen, erschreckend unbekanntem Wirklichkeit zur Hauptsache.

Die erste Welle legte sich wieder, und nach der Logik der Dinge hätte nach dieser "Kavallerieattacke" die nächste Etappe beginnen müssen - die Zeit konstruktiver, schöpferischer Arbeit, die Suche nach neuen, positiven Programmen, sowohl in ideologischer als auch in psychologischer und ästhetischer Hinsicht. Solche Programme gab es nicht einmal in der Gesellschaft, also sind daran nicht die Dokumentaristen schuld - auch heute noch haben wir unsere Mühe damit. Ihre Schuld besteht in etwas anderem. Nachdem sie das alte Mythensystem zerstört hatten, setzten sie an dessen Stelle ein neues und kanonisierten es sogleich. Die Verwirrung durch die Dynamik der Zeit ging einher mit dem Versuch, die Realität zu mumifizieren, indem sie unter die gewohnten Strukturen getrieben wurde. Das war ein im gesamten Filmschaffen zu beobachtender Vorgang. So sahen es auch seine Kritiker. A. Trochin: "Den Zustand des Films würde ich mit einem Wort bezeichnen: Verwirrung." A. Nuikin: "Panik vor der Kompliziertheit des realen Lebens." I. Schilowa: "Lebend in einer neuen Situation, reproduzieren wir die alten Stereotypen." In der Tat reanimieren wir alle alten Stereotypen, indem wir nur die Akzente vertauschen: Dort, wo es früher üblich war, "Hurra" zu schreien, schreien wir jetzt "Nieder damit!". Doch wenn wir Plus und Minus vertauschen, verändern wir nicht das Wesen der Erscheinung. Die neuen mythologischen Strukturen sind in keiner Weise näher an der Realität als die früheren.

Auf einem unserer Seminare habe ich einmal versucht, das Modell des Perestrojka-Film zu beschreiben. Es beruht meines Erachtens auf drei Din-

¹ So wird die Zeit nach Chruschtschow bis Gorbatschow genannt.

gen. Erstens: Harte Orientierung auf Publizistik, Dominanz des politischen Pathos über die Kunst, wobei dieses Pathos, eine Mimikry auf die sogenannte Autorenhaltung, seinem Wesen nach eine Deklaration heute allgemein anerkannter Banalitäten ist. Zweitens: Oberflächliche, oft genug unwissende Analyse der Geschichte, Unwillen und Unvermögen einer Verknüpfung von Vergangenheit und Zukunft, wie sie uns schon Lew Tolstoi beibrachte. Eine Halbwahrheit wird von einer anderen Halbwahrheit abgelöst. Drittens: Absage an alle Moralnormen in der Arbeit mit den "Helden" zugunsten von "Dramaturgie" und "Ausdruck".

Das Unglück besteht darin, daß all das verkauft wird als eine neue - künstlerische, politische, historische - Wahrheit. Während die frühere Mythologie des Dokumentarfilms in ständigen Variationen dieselben Motive wiederholte: Glückliche Kinder, Arbeiter an Werkbänken, streng ausgerichtete Mädchenschreireihen usw., wird jetzt eine nicht weniger stabile Garnitur von Sujets variiert: Porträts der "Führer", Sport- und Militärparaden, zerstörte Kirchen, flackernde Kerzenlichter und kirchliche Zeremonien, Afghanistan-Veteranen, Invaliden und Rentner, verkommene Dörfer, Schlangen nach Wodka usw.

Das Bewußtsein des Sowjetmenschen ist in höchstem Maße von Mythen geprägt. Eine neue Mythologie an die Stelle der alten zu setzen ist somit leichter, als zu denken beginnen. Und die Regisseure - wir haben doch in den vergangenen Jahrzehnten eine ganze Armee von Konformisten erzogen - haben begonnen, das neue, der heutigen Konjunktur entsprechende Modell seelenruhig von Film zu Film weiterzureichen.

Popow: Kann es nicht sein, daß Sie die Lage zu sehr dramatisieren? Ist nicht die neue Mythologie näher an der Realität als die frühere?

Kusin: Es handelt sich um eine Frage der Prioritäten. Oder mehr noch um die Frage des Platzes des Dokumentarfilms. Ich habe darüber gerade mit Nuikin in der Zeitschrift *Kommunist* gestritten. Seine Position ist, grob gesagt, die folgende: Das künstlerische Niveau der Dokumentarfilme sei nicht so wichtig wie ihre politische Wirksamkeit, wie die Schärfe und Aktualität der Problematik, wie die Treffsicherheit des Urteils. Unabdingbar sei die Fortführung der "Kavallerieattacke" auf die überlebten Strukturen von Wirtschaft und Macht. Da habe ich einen entgegengesetzten Standpunkt vertreten. Wodurch unterscheidet sich denn die uns heute angebotene Konjunktur von der früheren? Natürlich gibt es Unterschiede, dennoch ist sie immer noch Konjunktur. Jeder wirkliche Künstler aber steht, heute wie gestern, außerhalb politischer Konjunkturen. Ich denke, daß ein Streit über die Priorität von Politik oder Kunst gegenstandslos ist.

Ich befürchte nur, daß wir die Künstler in eine neue Sackgasse mittelmäßiger politischer Spekulationen treiben. In diesem Sinne beunruhigt mich die Position Nuikins, um so mehr, als sie Anhänger findet. Mich hat, beispielsweise, die Entscheidung der Jury auf dem Ersten Leningrader Dokumentarfilm-Festival verwundert, als sie die Wahl zwischen der *Querstraße* von Selezkis und der *Gegenklage* von Ruderman hatten und dem zweiten den Vorzug gab. Es klingt fast unpatriotisch, ist doch die *Gegenklage* in unserem Studio entstanden, doch mir scheint, daß die Jury nicht das künstlerische Niveau bewertet hat (*Querstraße* ist eine Kostbarkeit!), sondern die politische Aktualität.

Was die größere Wahrhaftigkeit und Realitätsnähe der neuen Mythen betrifft - Sie brauchen nur zu sehen, wie gierig und dumm die alten Wochenschauen ausgeschlachtet werden. In Umlauf ist nur ein winziger Teil des Archivmaterials gekommen, nämlich die zuoberst liegende, am meisten politisch angehauchte Schicht. Im Grunde sind wir kaum zu ihrer Analyse gekommen. Der Versuch Sokurows und sein Vermögen, sich hineinzulesen in die vielgestaltigen Sinnbezüge der Wochenschauen, ihre inneren Konfliktfelder, und die Dialektik zu enthüllen, ist ein einzelnes Beispiel geblieben. Die Eintönigkeit der Archivbilder und ihre Ideologisierung bis zur Selbstparodie sind ja sattem bekannt aus den guten alten Zeiten.

Da wir gerade von Filmarchiven sprechen: Wenn die Dokumentaristen Lügenhaftigkeit und Einseitigkeit der offiziellen Wochenschau der Vergangenheit ironisieren, denken sie sicher kaum daran, daß nach zehn oder zwanzig Jahren künftige Kollegen uns die gleiche Rechnung aufmachen können. Heutige Wochenschauarbeit ist in nicht geringerem Sinne als früher politisch engagiert. Sie ist auch ideologisiert und einseitig, obgleich diese Ideologisierung und diese Einseitigkeit von ganz anderer Art ist, genauer, mit umgekehrten Vorzeichen. Fügen Sie dem hinzu, daß im ganzen Lande die Produktion von Wochenschauen eingedämmt wird, daß Goskino und Filmverband in jeder Weise den Ausstoß sogenannter operativer Filme zu Lasten der Wochenschauen fördern. Allein in den letzten drei Jahren wurden mehr als vierhundert solcher frühreifer Filmchen geschaffen. In der gleichen Zeit lassen wir uns die Dynamik der Zeit entgehen, indem wir die Aufnahme großer und kleiner Ereignisse des Lebens außer acht lassen.

Popow: Sie sind bei der zweiten Frage angelangt, der Frage nach den Beziehungen zwischen Studio und übergeordneten Instanzen, nach der Struktur der Reorganisation im Filmwesen.

Kusin: Dem neuen Modell, das uns vorgelegt wurde, liegt die Idee zugrunde, daß der Dokumentarfilm fähig ist, sich selbst zu finanzieren und so-

gar Gewinn abzuwerfen. Das ist jedoch eine in höchstem Maße naive, utopische Idee. Nirgendwo in der Welt rechnet sich der Dokumentarfilm, wenn er nicht mit der Video-Industrie oder dem Fernsehen verbunden ist. Wieder einmal sind wir entschlossen, die Welt in Erstaunen zu versetzen. Es ist ja bekannt, daß in Rußland jede Idee mit roher Gewalt verwirklicht wird. Nun also wird uns auch die Eigenfinanzierung des Films von oben oktroyiert, dem Geist der Zeit folgend natürlich in demokratischem Gewand. Und zwar gleichermaßen von Goskino und vom Filmverband, der zu einem Ideologen der völligen Eigenfinanzierung im Film geworden ist, sowie vom Kulturministerium der Republik, dem wir gegenwärtig unmittelbar unterstellt sind. Ich nenne das eine neue Kollektivierung. Unser Studio ist das letzte im Land, das "freiwillig" in diesen eigenfinanzierten Filmkolchos eingetreten ist.

Popow: Aber für die Eigenfinanzierung treten doch nicht nur diese Instanzen ein, sondern auch Dokumentarfilmer. Nicht ohne Grund hat bei jenem "Runden Tisch" in der Zeitschrift *Kommunist* I. Gelejn diese Idee hartnäckig verteidigt.

Kusin: Das ist unser alter Streit. Gelejn hat sich gerade vom Zentralen Studio für Dokumentarfilm (ZSDF) getrennt und sein eigenes Studio geschaffen. Wie jedes Muster-Experiment befindet sich sein Beginnen unter dem fürsorglichen Patronat von Goskino und erinnert mich an den Chrustschow-Kolchos in Kalinowka. Kann sein, daß es ihm gelingt, die Eigenfinanzierung in einem einzelnen Studio durchzusetzen, doch im Maßstab des Landes ist das eine Katastrophe, verbunden mit dem finanziellen und strukturellen Zusammenbruch der Mehrzahl der heute existierenden Nicht-Spielfilm-Studios. Ich bin unlängst zum Vorsitzenden des Gesellschaftlichen Rates der Direktoren der russischen Dokumentarfilmstudios gewählt worden. Eine überwältigende Mehrheit ist mit meinem Standpunkt solidarisch. Die Bemerkung von A. Smirnow, dem Vorsitzenden des Filmverbandes, daß im Konkurrenzkampf der Stärkere siege, scheint mir nicht zuzutreffen. In diesem Kampf wird es keine Sieger geben, weil ein ganzer Filmzweig eingehen wird. Das hatten wir doch schon mal, daß die Massenproduktion gekürzt und die "Starken" übergelassen wurden. Im Ergebnis dessen kamen wenig Filme heraus. Das bestätigt eine einfache Wahrheit. Will man Spitzenprodukte haben, ist eine Pyramide vonnöten, an deren Basis Massenproduktion steht.

Die Mehrzahl der Ausländer, die zum LSDF kommen, raten uns von Eigenfinanzierung ab und verweisen auf ihre eigene Erfahrung. Bei ihnen ist man schon durch das Stadium geregelter Zuwendungen durch und bedauert das sehr. Sie stehen starr vor Schrecken vor unseren museumsreifen Apparaten und sprechen angetan von der Mannschaft, vom Professionalismus des

Personals, vom funktionierenden Organismus, der überhaupt die Produktion ermöglicht, und zwar eine Produktion - ohne falsche Bescheidenheit gesagt - von ziemlich hoher Klasse.

Popow: Wiewohl Sie jetzt das Eigenfinanzierungsmodell kritisieren, waren Sie doch an seiner Ausarbeitung beteiligt?

Kusin: Ja und Nein. Ich war an der Ausarbeitung eines ganz anderen Modells beteiligt. Als man uns vom Filmverband dazu einlud, haben wir Dokumentarfilmer unsere Variante vorgeschlagen, die auf eine Übergangsperiode berechnet war und die Spezifik der Nicht-Spielfilm-Studios berücksichtigt. Letzten Endes wurde jedoch das Mosfilm-Modell bestätigt, zwar nur als Grundmodell, in Wirklichkeit aber als verbindlich für alle.

Einstweilen stellt sich das LSDF dagegen. Wir sind zur Zeit vielleicht das einzige Studio im Lande, das sich gegen eine Aufteilung in künstlerische Vereinigungen sperrt, obgleich das wie eine Seuche grassiert. Ich halte z.B. die Situation im Rostower Studio für Schwachsinn, wo sich fünf Produktionsbereiche in vier Vereinigungen aufteilen. Vielleicht ist ein solcher Weg unter den Bedingungen des ZSDF oder der großen Spielfilmstudios zweckmäßig; ich möchte mich da nicht einmischen und Ratschläge erteilen. Wir jedenfalls sind anders vorgegangen. Warum bleiben wir bei einem einheitlichen Kollektiv? Wir haben Traditionen und eine Schule, der Leningrader Dokumentarfilm hat ein Gesicht. Wenn einer unserer Meister eine eigene Schule gründen will, dann ist das im Rahmen eines für derlei Manöver offenen großen Kollektivs ganz einfach zu machen. Ich verweise nur auf die Erfahrung der Experimentalschule für Sokurow, die nicht zufällig beim LSDF existierte. Filmexperimente lassen sich leichter im ausgewogenen Plan eines Studios unterbringen als im niedrigen Budget einer krümeligen Vereinigung.

Popow: Orson Welles hat, nebenbei gesagt, auch die Zusammenarbeit mit Hollywood bevorzugt, also die Möglichkeiten der Major Companies in der Zusammenarbeit mit Einzelgängern und unabhängigen Produzenten.

Kusin: Als Djakonow das *Gottesnaus* drehte, eine der ersten - und besten - Filme über die russisch-orthodoxe Kirche, nahmen wir die Überziehung der Kalkulation bewußt in Kauf. Der Film brachte uns 30.000 Rubel Verlust, doch wir konnten uns das im Zusammenhang mit der Budget-Planung des Studios erlauben. Eine Vereinigung, selbst wenn sie aus zwei oder drei Produktionen besteht, würde das nicht tragen können.

Wir haben auch einer anderen Idee des Mosfilm-Modells eine Absage erteilt. Wir hielten von Anfang an dafür, da es keinen Sinn macht, das Studio in eine technische Basis, die "Fabrik" und in das künstlerische Kollektiv zu teilen. Es ist, meiner Meinung nach, außerordentlich wichtig, daß alle die glei-

che Verantwortung für das Ergebnis ihrer Arbeit fühlen, die in jedem beliebigen Abschnitt schöpferisch ist. Übrigens hat dieser Plan einer Trennung der Basis von den Künstlern nirgendwo überlebt, sogar bei Mosfilm nicht. Unser Standpunkt hat gesiegt, doch am Anfang waren wir in einer klaren Minderheit.

Popow: Kehren wir zur Eigenfinanzierung zurück. Wie stellt sich das real für das Studio dar, wie paßt sich das Studio den Bedingungen an?

Kusin: Die Frage ist, wie wir unsere Einkünfte vergrößern können, ohne einen Absatzmarkt zu haben. Im Prinzip gibt es einige Wege. man kann die Zahl der Filme steigern. Dieser Weg ist heutzutage aus einem sehr einfachen und banalen Grund nicht gehbar. Es gibt keinen Rohfilm, und es ist unklar, woher man ihn beschaffen soll. Das ist eine wahre Katastrophe. Doch davon später. Ein anderer Weg ist, die Eintrittspreise zu erhöhen. Doch das ist auch unrealistisch. Ich glaube nicht, daß der Zuschauer 1 oder 2 Rubel für einen Dokumentarfilm bezahlen wird. Bestenfalls, wenn es ein Knüller ist. Also, als Regel ist das kein Weg. Man kann die Kosten für Auftragsfilme erhöhen. Doch auch unsere Auftraggeber gehen zur Eigenfinanzierung über. Es ist ja schön und gut, daß sie dabei nicht ganz den Film vergessen haben, also wozu dann noch die Preise hochschrauben. Man kann die Planstellen des Studios kürzen, die auch so schon niedrigen Mittel für die Produktion noch weiter kürzen, im Namen des Kommerz das künstlerische Niveau der Filme herunterschrauben. Ich kann mich nicht darauf einlassen, Kitsch anstelle von Kunst zu schaffen. Bleibt der letzte Weg, den auch viele Studios eingeschlagen haben. Die Rede ist von Nebenerwerbsquellen im Geist der "Schattenwirtschaft", die nicht dem Profil des Studios entsprechen. So kaufte z.B. die Tonabteilung eines Studios Uhrenbatterien auf und stellte eine Werkstatt zur Versorgung der Bevölkerung auf die Beine. Ein anderes Studio beschäftigte sich mit der Anlage von Kabelfernsehen, ein drittes begann mit dem Bau von Datschen. Eine Masse von Varianten! Ist das Eigenfinanzierung? Klar, aber im Maßstab des Landes ist das höherer Schwachsinn. Solches Geschäftemachen verengt den Spielraum für das eigentliche Profil, und die Filmproduktion - das unrentabelste Gebiet der Tätigkeit eines Studios - wird zweitrangig sein.

Popow: Sie sind also kategorisch gegen die Eigenfinanzierung?

Kusin: Natürlich nicht. Ich bin kategorisch gegen das Modell, auf das man uns gegenwärtig en gros einschwören will.

Popow: haben Sie ein eigenes Programm?

Kusin: Was heißt hier "eigenes" Programm? Es gibt schließlich einige objektive ökonomische Gegebenheiten, mit denen man rechnen muß. Eine dieser Tatsachen ist die, daß Dokumentarfilm nicht zur Gänze selbstfinan-

zierbar und gewinnbringend sein kann. Und auch nicht sein muß. Was die Eigenfinanzierung betrifft, hat am genannten "Runden Tisch" Otto Lazis die Frage direkt gestellt: Bringt Ihre Produktion dem Staat Gewinn? Wenn ja, dann ist sie eine Form von Eigenfinanzierung. Wenn nicht, dann werden wir Ökonomen für Sie eine andere Form finden, mit der das Studio volle Freiheit für Wirtschaftsmanöver erhält, also für die Möglichkeit, Gewinn zu machen, mit ihm nach eigenem Gutdünken umzugehen, ohne dabei auf die Unterstützung des Staates zu verzichten. Ich bin für eine solche Eigenfinanzierung. Darüber, wie sie sich unter den Bedingungen unseres Studios vollziehen kann, habe ich meine eigenen Vorstellungen.

Noch eine einfache Tatsache, die zu beherzigen uns gut anstünde. Die menschliche Zivilisation hat auf dem Gebiet der Wirtschaft insgesamt zwei universelle Mechanismen geschaffen. Das sind die Firma und die Farm. Alles übrige gehört ins Land der Utopien. Das, was Sie mein "Programm" nennen, ist ein Studio, das eine Firma ist, wobei der Staat nicht aus seiner Rolle als Mäzen entlassen werden kann, der, wenn die Rede von Dokumentarfilm ist, nicht nur die Kunst zu fördern hat, sondern auch die Filmgeschichtsschreibung des Landes, die Formierung einer öffentlichen Meinung, die Ideologie.

Was meine ich, wenn ich von einer Firma spreche?

Lassen Sie uns zunächst über eine Schlüsselfrage unserer Wirtschaft klar werden, die Frage des Eigentums. Was ist bei uns Eigentum? Jedes Lehrbuch gibt zur Antwort, daß es zwei Formen von Eigentum gibt: das staatliche und das genossenschaftlich. Ich bin überzeugt, daß es bei uns weder das eine noch das andere gibt. Wir haben ein Behördeneigentum, auf dessen Grundlage auch das System einer administrativ-bürokratischen Leitung und Lenkung geschaffen wurde, in deren Ergebnis das Land von den zentralen Behörden in Fetzen zerrissen wurde. Wem gehört denn zum Beispiel unser Studio? Natürlich weder dem Staat noch der Gesellschaft. Sein Besitzer ist eine Behörde: früher war das Goskino, jetzt ist es das Kulturministerium der Republik. Von daher ist unser Filmwesen auch ein behördliches. Das vorliegende Modell schlägt ein "gesellschaftlich-staatliches" (nach den Worten des Filmverbandes) bzw. ein "staatlich-gesellschaftliches" (nach den Worten von Goskino) Filmwesen vor. Beide Formulierungen sind m.E. ohne Sinn, da sich unter der neuen Bezeichnung die alte Idee einer Leitung des Studios von außen verbirgt, bei der das Wort "staatlich" Goskino bezeichnet und das Wort "gesellschaftlich" den Filmverband. Wenn man von einem wirklichen Umbau der Filmproduktion sprechen will, ist das erste und wichtigste, womit man beginnen muß, die Umwandlung des Eigentums. Das Studio muß Eigentum des Arbeitskollektivs werden. Das Kollektiv wählt eine Leitung. Diese Leitung

soll das Studio möglichst mit Hilfe eines "demokratischen Diktats" oder einer anderen Form führen, wie auch immer, doch immer in Rechenschaft vor dem eigenen Kollektiv. Das wird auch der erste Schritt zur Schaffung einer Firma sein. Ich bin davon überzeugt, daß sich das Studio als Firma niemandem unterzuordnen hat, weder Goskino, noch dem Filmverband, noch dem Kulturministerium. Es untersteht dem Kollektiv, und, wenn der Film zur Ware wird - dem Verbraucher.

Popow: Wie soll in einem solchen Falle der Staat den Funktionen eines "Mäzens" nachkommen?

Kusin: Die Formen können vielfältig sein. Zur Zeit finanziert der Staat den Film durch den Verleih. Der Verleih verteilt die Mittel auf die Produktion. Im Rahmen der Republik sind das etwa 7 Millionen Rubel (Stand vom Dezember 1989), in der ganzen Sowjetunion etwa 22 Millionen. So hoch sind Ausgaben des Staates für den Dokumentarfilm. Man kann darüber streiten, ob diese Summen ausreichend sind; ich selbst halte dafür, daß sie es nicht sind, daß es eine klägliche Summe ist, doch wir reden hier von in gewissem Sinn optimal berechneten Ausgaben. Ich fragte die Verleiher: Wirft unsere Produktion irgendetwas für sie ab? Nein, das tut sie nicht. Das heißt, diese Gelder sind für sie in jedem Falle verloren. Also, sagte ich, laßt uns einen Vertrag schließen: Ihr legt diese Summe in der Produktion an, wir bringen euch die entsprechende Kopienzahl, die euer Eigentum wird. Wir erhalten dafür das Recht, auch für uns einige Kopien zu ziehen, um mit ihnen nach unserem Gutdünken vorzugehen: eigene Vorführungen zu organisieren, den Film an das Fernsehen zu verkaufen, auf den internationalen Markt zu gehen usw. Sie erteilten dem eine kategorische Absage, schlugen vor, zunächst die Kopie zu kaufen und danach mit ihr alles mögliche anzustellen. Hier zeigt sich wieder die Beamtenpsychologie. Die Verleiher begreifen nicht, daß sie in der Beziehung zu uns, dem Filmstudio, Vertreter des Staates sind. Man kann sie natürlich verstehen, der Verleih liegt auch im Fieber, sie haben ihre eigenen Probleme und unter den Bedingungen der Eigenfinanzierung lieben sie uns noch weniger als früher. Ihnen scheint, daß wir mit unserem "alternativen" Studio-Verleih eine Konkurrenz bilden könnten. Doch sie vergessen das riesige, über das ganze Land verteilte Netz von Filmtheatern. Nicht Konkurrenz, sondern Zusammenarbeit ist das, was uns heute nottut. Es ist notwendig, die Interessen von Produzent und Verleih auszubalancieren, sie zu harmonisieren, um so mehr, da die Rede vom empfindlichsten Beteiligten, dem Dokumentarfilm, ist. Wieder ist hier eine abgewogene, staatliche Politik nötig. Soviel ich weiß, wird im Westen der Kinobesitzer überhaupt nicht besteuert oder bezahlt deutlich weniger Steuern, wenn er einen Dokumentarfilm zeigt. Ähnlich

muß es auch bei uns sein: Ein ökonomischer Mechanismus, der nicht den Verleih zwingt, unsere Produktion zwangsweise zu nehmen, sondern der unsere Zusammenarbeit zum gegenseitigen Nutzen gestaltet. In jedem Fall soll der Staat an der Schaffung von Dokumentarfilmen teilhaben, entweder durch den Verleih oder irgendwie sonst, doch ohne die Kosten der Arbeit von Firmen zu finanzieren, die sich dieser Dokumentarfilmproduktion widmen.

Popow: Heutzutage befindet sich das LSDF (wie der gesamte Film) in einer labilen Übergangsperiode, in der zwar das frühere Monopol der zentralen Behörden eingeengt, eine wirkliche Selbständigkeit indes noch nicht da ist, weder in Form des "neuen Modells" des Filmverbandes, noch im "zweiten Modell der Eigenfinanzierung", noch in der Form jener Unabhängigkeit, von der Sie träumen, wenn Sie vom Studio als Firma sprechen.

Kusin: Als Goskino so freundlich war, uns zu erlauben, über die Szenarien selbst zu befinden, die Filme in Produktion zu geben und den Produktionsplan zu verabschieden, als es vom Termindruck bei der Ablieferung der fertigen Filme abließ, vermeinte es, daß nun die Zeit der Freiheit angebrochen wäre. Das ist aber nur eine Fiktion der Freiheit! Die Menge an Papier hat sich bisher nicht verringert, sondern vergrößert. Wir sind wie früher mit Ketten an die Instruktionen gefesselt, in Form von 30.000 Vorschriften und 185.000 Formularen. Die Übergangsperiode ist eine harte Zeit für das Studio. Was passierte z.B. mit dem Rohfilm? Zunächst wurden die Produktionsstätten von Svema und Tasma unter staatliche Gütekontrolle gestellt, was eine ernstzunehmende Kürzung der Produktion aus Qualitätsgründen zur Folge hatte. Das Durcheinander bei den Chemikern hatte eine Kürzung der Rohfilmlieferungen zur Folge. Vom ausgesonderten Material erhalten wir aber auch nichts. Wohin gehen das? Ganz einfach, es wird an die Privaten verkauft, die auf den Handelspreis einfach noch was drauflegen, und zwar bar auf die Hand. Dazu haben wir kein Recht, schon gar nicht in bar. Man sagte uns, daß die Kooperativen Ausschuß oder zweite Wahl erhielten, doch als wir darum baten, uns wenigstens davon noch etwas abzugeben, stellte es sich heraus, daß den staatlichen Normen gemäß die Kopierwerke keine Filme annehmen dürfen, die auf solchem Material gedreht sind. man müßte die Normen verändern, doch wer soll das in die Hand nehmen? Auf die Hilfe von Goskino brauchen wir nicht zu zählen. Als es uns an das Kulturministerium "abgegeben" hat, blieb seine Hauptsorge, die zentralen Studios (also z.B. Mosfilm oder das Gorki-Studio) mit Rohfilm zu versorgen. Die staatliche Plankommission, die staatliche Materialversorgung und Goskino antworteten der stellvertretenden Ministerratsvorsitzenden Birjukowa und uns, daß es keinen Grund zur Beunruhigung gäbe: Tasma habe 508.000 m weniger ausgeliefert,

dafür habe Svema 416.000 m über den Plan produziert, dazukämen 78.000 m Rohfilm aus der DDR und 2.500 m von Kodak. Rein rechnerisch ergibt sich, daß alles in bester Ordnung ist, aber in Wirklichkeit hat allein unser Studio im vergangenen Jahr 44.000 m Rohfilm weniger erhalten und in diesem Jahr haben wir von den 126.000 m des Tasma-Kontingents noch nicht einen Meter gesehen. Wir verenden buchstäblich ohne Rohfilm, vor uns steht ganz real die Gefahr eines Produktionsstops. Ich als Studiodirektor, fertige ständig neue Übersichten zur Umverteilung des Rohfilms unter den Stäben an, kürze die Drehverhältnisse und senke damit wissentlich das künstlerische Niveau der Filme. Damals, als das Papier für die Zeitschriften auszugehen drohte, erhob sich zu ihrer Verteidigung buchstäblich das ganze Land. Vor aller Augen erstickt jetzt die Filmpublizistik, doch unser Stöhnen und Schreien erklingt in absoluter Stille ...

Das ist nur ein Kapitel aus dem Existenzkampf des Dokumentarfilms in der Übergangsperiode. Man muß auch an die anderen erinnern: an das Monopol von Sowexportfilm bei allen internationalen Kontakten, an unsere Beziehungen zum Fernsehen, an die Verhältnisse der kleinen Studios draußen im Land usw. usw.

Popow: Der Dokumentarfilm steht also, Ihrer Ansicht nach, vor einer Krise, einer inneren, die mit der Ausbildung der Perestrojka-Konjunktur verbunden ist, und einer äußeren, die durch das Aufdrängen des Modells einer eigenfinanzierten Filmpublizistik hervorgerufen ist. Die Übergangsperiode äußert sich im Auseinanderfallen aller bisherigen Organisations- und Produktionsstrukturen. Unterstellt, daß die Schwierigkeiten dieser Übergangsperiode zeitweilige sind, wie stellt sich Ihnen die künftige Perspektive des Dokumentarfilms dar?

Kusin: Was Ästhetik und Ideologie angeht, möchte ich an die Wiederherstellung der Priorität der Kunst vor der Tagesaktualität glauben, an die Orientierung der Publizistik an der ernsthaften Analyse und dem dialektischen Vorgehen, wie es einige Periodika vorgemacht haben. Was die strukturelle Reorganisation betrifft, ist die Lage nicht zum Spaß. Wenn wir nicht die vollständige Selbständigkeit des Studios als Firma mit einer optimal bilanzierten und garantierten staatlichen Zuwendung erhalten, wird der Dokumentarfilm, fürchte ich, nicht überleben.

Quelle: *Iskusstwo Kino*, 2/1990