

Diskussionsrunde

Eine Diskussion am Runden Tisch. Wahrheit und Unwahrheit des Dokumentarfilms

1992

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2854>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Diskussionsrunde: Eine Diskussion am Runden Tisch. Wahrheit und Unwahrheit des Dokumentarfilms. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 13: Etwas ist zu Ende. Dokumentarfilmdebatten im letzten Jahr der UdSSR (1992), S. 35–64. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2854>.

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.

Eine Diskussion am Runden Tisch

Wahrheit und Unwahrheit des Dokumentarfilms

V. Tolstych: Wir möchten klarstellen, von wo der Dokumentarfilm der Epoche von Glasnost und Perestrojka ausgegangen und in welche Richtung er gegangen ist. Deswegen konzentrieren wir uns nicht zufällig auf die Begriffe Wahrheit und Unwahrheit - und damit auf Fragen, die für den Dokumentarismus und für die Natur der Kunst Schlüsselfragen sind: auf die Interrelation zwischen Tatsache, Dokument und Erfundenem. Wir würden gerne feststellen, wie historisch und wie nahe an der Wahrheit das Bewußtsein des Künstlers ist, der jetzt die Möglichkeit erhalten hat, konsequent bei der Wahrheit zu bleiben. Oder ist es nicht vielmehr so, daß die einen Stereotypen und Mythologien ("die alten") durch andere ("die neuen") ersetzt werden, die noch viel gefährlicher sind, im Sinne des Satzes: "Eine Halbwahrheit ist gefährlicher als die offenen Lüge".

Ich habe ein persönliches Interesse an diesem Thema. Vor zwei Jahren sagte ich in einem Interview, daß ich "die meiner Meinung nach übertriebenen Vorstellungen und Erwartungen vom Durchbruch zum 'neuen Film' nicht teile. Ich möchte die Bedeutung dessen, was der Dokumentarismus erreicht hat, nicht verringern, und ich erkenne an, daß eine ganze Reihe gesellschaftlich bedeutender Streifen entstanden ist, aber ich würde den Erfolg des Dokumentarfilms eher auf inhaltliche Elemente zurückführen: neue Themen und die neue soziale Problematik." Dieser Auffassung wurde sofort von A. Nujkin in einer Diskussion mit Autoritäten, die im Allunions-Volksinstitut der Filmkunst geführt wurde, widersprochen. Mir wurde unter anderem erklärt, daß das Gefühl der Freiheit, das der Künstler bekommen hat, sich unbedingt positiv auch auf die ästhetischen Qualitäten seiner Werke auswirken müsse. Es wäre interessant zu erfahren, wer von uns in bezug auf diese Bewertungen und Beurteilungen recht oder unrecht hat.

L. Malkowa: Alle Neuerungen im Dokumentarfilm verliefen unter dem Schwur der Wahrheit - Wertows "Kinoprawda", das französische "Cinéma-Verité", das amerikanische "Direct Cinema", das englische "Free Cinema" oder die osteuropäische "Schwarze Serie" von vor dreißig Jahren. Alle diese Bewegungen entstanden aus der Ablehnung der verbreiteten kinematografischen Standards, als Alternative zum vorherrschenden "verlogenen" Film.

Aber heute stellen wir ihre Wahrheit ebenfalls in Frage. Ein solcher Ansatz erlaubt es, nüchtern auf unseren Perestrojka-Dokumentarismus zu blicken. Aus einem nie dagewesenen und einmaligen Phänomen verwandelt er sich in eine herkömmliche Erscheinung - zumindest im historischen Maßstab -, was aber nicht heißt, daß er damit seine außerordentlichen Qualitäten verliert.

Im Ausland sieht man den Dokumentarismus im ganzen schon lange als Propaganda. Wir aber weichen indessen nicht vom Weg der russischen Suche nach Wahrheit ab, obwohl wir von vorneherein wissen, daß dieser Weg ohne Ende ist. Aber fixiert dieses für uns so wertvolle Wort "Wahrheit" nicht den Komplex unseres Bewußtseins mit all seinen Eigenheiten? Die Wahrheit existiert in uns wie ein totales, allumfassendes Bild-Symbol, existiert unter allen Umständen und ganz unabhängig. In diesem Sinne unabhängig auch vom realen Leben, so merkwürdig das klingt. Es könnte sein, daß dieses Bild die andere Seite des totalitären Staates ist, vielleicht auch seine Grundlage.

In den 20er/30er Jahren wurden die Pläne für den Dokumentarismus im ZK der Partei parallel zu den Plänen für volkswirtschaftliche Objekte erstellt und aufeinander bezogen. Alles, was gebaut wurde, wurde im Bild festgehalten, und das, was zum Ziel der Schaffung einer begeisternden Erscheinung des Sozialismus im Bild festgehalten werden sollte, wurde gebaut. Man kann natürlich den Dokumentarismus jener Jahre als inszeniert und propagandistisch bezeichnen, wie es heute gemacht wird, aber der Sinn dieser Worte entspricht nach meiner Meinung nicht vollständig der realen Praxis der Wahrheitsfindung. Man kann die jeweiligen Transformationen verfolgen, denen dieses allumfassende Bild-Symbol unterworfen war. Es gab nämlich eine besondere Tradition: Zum jeweils anstehenden Jubiläum wurde eine Chronik über die gesamte Geschichte des Landes zu einem Ganzen zusammengefügt - zum Beispiel die fünfzig Folgen der *Chronik eines halben Jahrhunderts* (1967) und danach, mit kleinen Veränderungen, die sechzig Folgen *Unsere Biographie* (1977). Oder die zwanzig Folgen des Epos *Der Große Vaterländische Krieg* (1976) - die eine "neue Wahrheit" über den Krieg vermittelten, eine merkwürdige Wahrheit, die wir mit den Amerikanern gemeinsam haben, die der von ihnen geliebte Burt Lancaster personifizierte, jedoch unter der persönlichen Kontrolle eines Assistenten unseres Generalsekretärs, der zu den Drehbuchautoren gehörte. Und dann die Chronik der Nachkriegsgeschichte, die damals dem Stalinkult diente, das erfolgreiche Acht-Folgen-Epos *Vsego dorosche* (1980). Der Hauptdarsteller war E. Matwejew, der in *Die Soldaten der Freiheit* Leonid Breschnew spielte und daher für die Personifizierung von dessen Ansichten geeignet war.

Die Serie *Die Wahrheit eines Großen Volkes* (1982) setzte ebenfalls auf Identifikationsfiguren. Als Moderatoren wirkten u.a. mit: M. Uljanow, K. Lawrow, D. Banionis, R. Tschchikwadse, T. Ajtmatow. Man kann auch diese Leute einer beschränkten Denkweise oder Charakterschwäche beschuldigen. Aber meiner Ansicht nach beweist ihre Teilnahme an der Schaffung des "totalen Wahrheitsbildes" vorrangig die kolossale Anziehungskraft dieses Symbols, dem sich sogar Leute unterwerfen, die die Fähigkeit zu selbständigem Denken zweifellos haben.

Wenn man nach der Serie *Das zwanzigste Jahrhundert. Chronik einer unruhigen Zeit*, an der bis heute gearbeitet wird, urteilt, dann hat das "totale Wahrheitsbild" anscheinend seine Absolutheit verloren. Mindestens hat es nicht mehr ausschließliche Gültigkeit (es ist aber immerhin bezeichnend, daß die politische Biographie Stalins in dem Film *Wärsť Du doch besser Priester geworden* in verharmlosender Weise präsentiert wird). Heißt das also wirklich, daß das totalitäre Bewußtsein ins Wanken geraten ist?

Im heutigen Dokumentarismus sehen wir den "Effekt des zerschlagenen Spiegels". Wir sind mit unserem Spiegelbild der früheren Jahre nicht einverstanden und sind mit den Worten "Ach Du abscheulicher Film, lügst Du mir immer noch ins Gesicht?" dem Beispiel von Puschkins eigenwilliger Zarin gefolgt. Aber in den Scherben spiegeln sich Züge des selben Bildes, nur in kleinerem Maßstab.

Fünf Jahre nach der *Wahrheit eines Großen Volkes* hat der Film *Mehr Licht!* (1987) von E. Izkow und M. Babak eine neue Version der Geschichte des Landes vorgelegt, indem sie im Jubiläumsjahr jedes Jahrzehnts nach der Oktoberrevolution, entsprechend der Rede von M. S. Gorbatschow, haltmachten und auf diese Weise den Bildern der Stalinschen Wochenschau nochmals einen neuen Sinn gaben. Und damals wurde der Film als Symbol einer neuen Wahrheit aufgenommen, und die Warteschlangen vor dem Kino "Rossija" standen bis auf die Straße.

Die Notwendigkeit eines Herolds der Wahrheit hat sich bis heute erhalten. Wenn früher im Film und im Leben Parteiführer verschiedener Ränge diese Rolle erfüllten, so wird diese Rolle heute, wo der Kommunist im Dokumentarismus sich in eine eigenartige persona non grata verwandelt hat, gerne an andere abgegeben. 1990 erschienen die politischen Portraits *Boris Jelzin. Ein Portrait vor dem Hintergrund des Kampfes*; *Jurij Afanasjew. Die Wahl der Position*; *Eine Offene* (über die Fernsehjournalistin B. Kurkova), in denen der Aufstieg der Helden als ein schwerer Weg der Suche gezeigt wird, das Motiv des Leidens verstärkt wird und nach dem erprobten Archetyp neue Abgötter geschaffen werden.

Heute wird Wertows Methode, das Bild mit politischem Sinn anzufüllen, mit neuem Leben erfüllt: mit Szenen von Massenhandlungen anstatt der Verkettung von Portraitbildern. Mit der deutschen Wochenschau werden auch die halbvergessenen Methoden des Appellierens an das kollektive Unterbewußtsein - begründet von Leni Riefenstahl - übernommen. Wie im Film von O. Neuland, *Hitler und Stalin* (1989), dessen Text die totalitären Regimes entlarvt; sein Unterton gibt aber eher den Komplex widersprüchlicher Gefühle des estnischen Volkes wieder, das seine eigene Staatlichkeit verloren hat. Die Vernunft kann die Emotionen nicht besiegen.

Die Zerstörung der alten Wahrheitsbilder brachte das Streben nach der "nackten Wahrheit" hervor, was wörtlich zu nehmen ist. Viele sehen es als ihre Aufgabe, das Leben soweit wie möglich zu entblättern, es zu zeigen, wie es früher noch nie gezeigt wurde. Aus den neuen Tatsachen des Films und den alten sozialen Illusionen wird heute das neue Symbol der Wahrheit geschaffen, dessen Anziehungskraft unwiderstehlich ist. Die Frage ist, wie das Leben auf dieses Bild reagieren wird.

V. Sirotkin: Bevor wir Lehren ziehen, diskutieren und reden, müssen wir das harte Brot der eigenen Geschichte kennen. Ich stand dem Dokumentarfilm bis 1987/88 ziemlich skeptisch gegenüber. Liliana Malkowa hat recht. Zu einem großen Teil war diese unsere "Große Biographie" ein sozialer Auftrag.

Die Historiker kennen die Fakten, konnten aber und können sogar heute noch nicht immer darüber reden. Ich bringe ein konkretes Beispiel: der Pakt Ribbentrop-Molotow von 1939. Schon 1957 entdeckte eine Gruppe unserer jungen Forscher im Archiv für Außenpolitik des Außenministeriums der UdSSR diesen Pakt, zusammen mit geheimen Anlagen. Das Original liegt im Fonds der deutschen Beutedokumente. Aber bis zu dem Punkt, wo A. N. Jakowlew in seiner Kommission darüber gesprochen hatte, wurde immer wieder bestätigt, daß es kein Original gäbe und die Geheimprotokolle eine Fälschung seien.

Auf genau diese Art ist auch der Dokumentarismus von heute ein eigenwilliger "Schnellkurs", und der Dokumentarfilm erlebt eine Blütezeit: wir entdecken praktisch Amerika - unser eigenes Land. Übrigens können Sie in den USA in jeder beliebigen Kleinstadt Denkmäler sowohl für die Nordstaatler als auch für die Südstaatler aus den Zeiten des Bürgerkrieges antreffen. Dort sind beide Sichtweisen - die "südliche" wie auch die "nördliche" - über den Krieg bekannt. Aber für uns war die Veröffentlichung der "Skizzen der russischen Wirren" von Denikin in der Zeitschrift *Oktjabr* eine Entdeckung,

jedenfalls für die breite Leserschaft. Das ist eine andere Ansicht der Zeit der Wirren.

Diese ganze historische Faktenfülle, die lange Jahre versteckt wurde, kommt jetzt an die Oberfläche, und das ist das große Verdienst des Dokumentarfilms! Und einige dieser Filme sind tatsächlich eine Offenbarung. Vermutlich haben viele die Miniatur von T. Jurina *Eine Weihnachtskarte aus dem Jahre 1913* gesehen. Der Film enthält anscheinend keine allgemeinen Schlußfolgerungen, aber was für eine Offenbarung! Das sind doch dieselben Probleme, vor denen wir auch jetzt stehen: der konvertierbare Rubel, der Export von landwirtschaftlichen Produkten (nur eben nicht von uns ins Ausland, sondern umgekehrt), die Lebensweise.

V. Lebedew: Schon Herodot hat erkannt, daß man sich die Geschichte nicht vergegenwärtigen kann, indem man reale Ereignisse beschreibt, wie sie abgelaufen sind. Das kann man auch auf jeden beliebigen Film übertragen. Die Tatsache im Film ist von der gleichen Natur wie auch die Tatsache in der Geschichte oder sogar in der Naturwissenschaft: sie kann einfach nicht isoliert von einer bestimmten theoretischen Konzeption existieren. Schon mit der Auswahl des Materials, der Ereignisse "schafft" der Regisseur bereits "Fakten".

Hier ein Beispiel: Aufgenommen wurde ein Auftritt Stalins auf der Tribüne des [Lenin-]Mausoleums, und der Ton wurde dabei nicht auf den Film aufgenommen. Die Dreharbeiten mußten in einem Pavillon zu Ende geführt werden. Auf den Bildern kann man erkennen, daß dies keine authentische Aufnahme ist, da aus dem Mund des Redners kein Dampf kommt, obwohl die Sache im Winter stattfand. Was ist das nun, die Wahrheit oder eine Verdrehung der Tatsachen?

Das aufgenommene Bild wird erst zu einer Tatsache, wenn es in ein bestimmtes konzeptuales System eingebettet wird. Und wir können übrigens leicht erkennen, wie sich die Bedeutung der Tatsache verändert (bis zur völlig entgegengesetzten), je nach dem Paradigma, in welches wir sie eingliedern. Es reicht heute aus, einfach einen beliebigen der alten Filme anzusehen, um etwas völlig entgegengesetztes zu dem zu sehen, was früher die Autoren und die Zuschauer sahen.

Häufig entsteht die Illusion (bei Lili Malkowa, meine ich, ist sie auch aufgetreten), daß, wie so oft gesagt wird, es doch keinen Unterschied gibt: damals wurden Filme zum Ruhm des Regimes gemacht und heute mit dem gleichen Erfolg zu dessen Verurteilung - die Art, so heißt es, sei die gleiche. Das würde bedeuten, daß die Paradigmen des Totalitarismus und des Antitotalitarismus auf die Waagschale geworfen werden und gesagt wird: "Das ist

doch die gleiche totalitäre Denkweise". Nein, nicht die gleiche. Ich erlaube mir folgenden Vergleich: Ein Gericht verurteilt einen Mörder zum Tode, und jemand sagt zu den Richtern: "Er hat ein Leben vernichtet, und Ihr tut das gleiche." Es sollte uns klar sein, daß es Paradigmen gibt, die der Evolution der europäischen Zivilisation entsprechen, jener, aus der ein Rechtssystem zum Schutz der Persönlichkeit entstand. Es gibt aber auch Soziallehren, in denen die Persönlichkeit sowohl theoretisch als auch praktisch zu einem Mittel der Verstärkung der Macht einer Klasse, eines Staates, einer Nation wird. Und zwischen ihnen besteht der gleiche Unterschied wie zwischen jenem Gericht und dem Mörder.

Im Film wird das zur Wahrheit und zur Tatsache werden, was uns ein Autor oder Regisseur gezeigt und erzählt hat, dessen Überzeugungen und Ansichten geprägt sind von der europäischen Zivilisation und ihren Vorstellungen vom Primat der souveränen Persönlichkeit vor jeder Art von Gesellschaftlichkeit.

V. Matisen: Bevor man sagt, was Wahrheit auf der Leinwand ist, muß man verstehen, was Lüge ist, denn im Totalitarismus hat eben sie den Vorrang. Es gibt zwei Arten der Lüge auf der Leinwand: Verfälschung der Realität vor der Kamera (das heißt nicht nur Inszenierung, sondern die Inszenierung eines Ereignisses, das nicht stattgefunden hat - wie in der Butyrka¹ vor der Inspektion des Internationalen Roten Kreuzes) und den verlogenen Sprechertext in der Art von: "Das tschechoslowakische Volk empfing freudig die brüderliche Hilfe der Länder des Warschauer Vertrage."

Damit sind meiner Meinung nach alle Erscheinungsformen der Lüge beschrieben. Aber die Abwesenheit der Lüge ist noch nicht die Wahrheit, und die Mehrheit der Filme ist in diesem Freiraum zwischen Nicht-Lüge und Wahrheit zu lokalisieren. In *Triumph des Willens* gibt es kein einziges Wort der Lüge (dort gibt es überhaupt keinen Sprechertext, höchstens Aufschriften), kein einziges verfälschtes Bild (obwohl natürlich der Parteitag in Nürnberg selbst, der von Leni Riefenstahl und ihren hervorragenden Kameraleuten gefilmt wurde, ein großes propagandistisches Spektakel im Geiste unserer Parteitage, sagen wir von 1917 bis 1926, war). Die Montage und die Perspektive zeugen natürlich vom mitfühlenden Pathos der Autoren den Geschehnissen gegenüber, aber Mitgefühl kann nicht auf einer Skala der Wahrheit gemessen werden. Aus meiner Sicht ist der Film daher nicht verlogen, sondern lediglich tendenziös.

¹ Hier ist das im Moskauer Viertel Butyrki gelegene Gefängnis gemeint, das für seine miserablen Zustände berüchtigt ist.

Nach dem gleichen Prinzip wurden und werden viele unserer Dokumentarstreifen aufgebaut. Sogar die talentvollen. Sie lügen nicht, sondern verschweigen die andere Seite ihres Objekts oder bemerken sie nicht. Es wurde hier schon die *Weihnachtskarte aus dem Jahre 1913* von Tatjana Jurina erwähnt. Soweit ich beurteilen kann, gibt es dort auch weder verlogene Worte noch verfälschte Bilder (Fotografien). Dies ist ein talentvoller Film. Aber seine Tendenz und Einseitigkeit sind ziemlich offensichtlich. Es ist schließlich genauso leicht, sich einen anderen Film aus eben jenem Jahr 1913 vorzustellen: eine Karte zur "Einheit des russischen Volkes", zur furchtbaren Armut, zur unterschwelligem Wut großer Schichten der Bevölkerung, zur Aktivität der Bolschewiken - kurz, zu alledem, was das Bürgerschlachten der Jahre 1917 bis 1921 hervorgerufen hat - endend nicht mit den Worten "Verzeihen Sie uns, meine Herren", wie in der *Weihnachtskarte*, sondern mit "Sie haben es verdient, meine Herren!"

In den meisten Filmen dieses Typs hat die Tendenz überhaupt keine Beziehung zum visuellen Material. Schreiben Sie den Sprechertext um, und Sie erhalten eine andere Richtung, womöglich eine direkt entgegengesetzte.

V. Fedotowa: Mir scheint, daß man V. Lebedew nicht zustimmen kann, daß zwei Paradigmen der Interpretation der Fakten, das totalitäre und das demokratische, ihre ungleiche Wertigkeit erhalten. Als wir die Tatsachen entdeckten, bestätigten sich einige Selbstverständlichkeiten, die für uns nicht offensichtlich waren. Aber jetzt, wo wir darüber Bescheid wissen, was sollen wir tun, wohin sollen wir gehen? Mir scheint, daß das Umkehren der alten Positionen, als uns übertragene Aufgabe, sich deutlich im heutigen Filmdokumentarismus niederschlägt.

Diese politische Aufgabe, diese soziale Aufgabe ist zum großen Teil schon erfüllt, und nun stellt sich die professionelle, die künstlerische Aufgabe. Damit ist gemeint, daß keine Vereinfachungen der Kultur zugelassen werden dürfen. Diese Vereinfachungen sind unser chronisches Unglück gewesen.

Wir müssen uns jetzt der neuen Regeln bewußt werden, die daraus abzuleiten sind, daß in der Kunst die Wahrheit persönlichkeitsbezogen ist und der Film im Unterschied zu politischen Bewertungen die Aufgabe hat, nicht nur jeden zu beschuldigen, sondern auch jeden zu rechtfertigen, d. h. die Wahrheit eines jeden zu zeigen. Zum Beispiel der Film *Aus Liebe sterben* von T. Schachwerdijew ist dadurch beeindruckend, daß er ganz furchtbare Menschen zeigt (besonders in den letzten Szenen), Mörder - aber was für große Worte vernehmen wir von ihren Lippen! Ein Mörder spricht davon, daß die

Liebe etwas Unerreichbares sei, daß der Mensch für sie sterben könne, wie Romeo und Julia. Diese Worte werden wohl kaum einfach so gesagt.

Ich bin als Mensch, der den demokratischen Prozeß begrüßt, natürlich mit dem Wahrheitsgehalt im Dokumentarfilm sehr einverstanden, aber ich will bereits mehr.

A. Gerasimow: Für den Dokumentarfilm gibt es jetzt keinen anderen Weg als die Ansicht des Autors, die künstlerische Vermutung - und sei es die Unwahrheit - zu entwickeln. Denn, erinnern wir uns, nebenan existiert ein Raum, der sich Fernsehen nennt. Vom Fernsehen fordern wir heute (das hat man uns so beigebracht): Die Wahrheit ist das, was in einer Direktübertragung gezeigt wird. Es ist nicht wichtig, über was für eine Sendung man spricht, über einen sportlichen Wettkampf oder einen Parteitag. Ein Parteitag in Ausschnitten, die Ausstrahlung der Aufzeichnung eines Wettkampfs befriedigen uns nicht. Man könnte hier noch über die objektive Wahrheit sprechen, obwohl auch sie im Prinzip eine Unwahrheit ist: hinter den Kameras stehen schließlich Kameraleute, hinter dem Pult sitzt ein Regisseur, der die Sendung macht. Der Zuschauer sieht auf dem Bildschirm das, was er sehen will.

I. Schilowa: In der Tat, der Künstler, der eine Welt mit den Mitteln der Dokumentaraufnahme erschafft, bietet uns sein Niveau der Wahrheit an. Es ist wichtig, wie vollständig er die Realität erfassen kann. Tarkowskij hat in den *Spiegel* eine Wochenschau einmontiert und eine Einstellung mit einem symbolischen Stratosphärenballon hinzugefügt. Ihm war nicht die chronologische Bestätigung der Zeit, nicht die Tatsache wichtig, sondern das symbolische Feld. So kann die Szene aus der Wochenschau auf verschiedene Weise funktionieren.

Abgesehen davon möchte ich sagen, daß ich entschieden nicht mit jenen Aussagen einverstanden bin, aus denen folgt, daß es bis zu den 80er Jahren bei uns keinen Dokumentarfilm gab, weil er ausnahmslos engagiert war. Wie kann man nur solche Sachen sagen? Es gab auch immer Künstler, sowohl in den 60er als auch in den 70er Jahren. Herz Frank brachte seine Welt, seine Vorstellungen von der Realität auf die Leinwand. Es mag sein, daß ich sein Opponent war, aber er bot mir einen Film der Realität an, der künstlerisch ausgeführt war. Zwischen Wochenschau und Dokumentarfilm gibt es immer eine Grenze: vom Dokumentarfilm erwarte ich nicht einfach, daß er wahrheitsgemäß Ereignisse oder Personen zeigt, ich erwarte einen Menschen, der sich entschlossen hat, mit mir in einen Dialog zu treten. Ich könnte noch andere Künstler nennen, unter anderen Peleschjan. Das heißt, Dokumentarfilm hat es bei uns immer gegeben, und er war auf seine Art ein großer Film.

Es ist in der heutigen Situation ziemlich schwierig, eine künstlerische Welt auf der Leinwand zu schaffen, weil der Künstler sich bemüht, eine politische Position einzunehmen. Und eben dieses "Positionskino" nervt langsam.

V. Boshowitsch: Der Dokumentarfilm liegt heute in Führung, da er im Vergleich zum Spielfilm viel aktivere Positionen einnimmt. Dies wurde während des Festivals in Saretschnoje bei Swerdlowsk bestätigt, wo wir ein großes Programm sowohl von Spiel- als auch Dokumentarfilmen angesehen haben. Danach wurde den Teilnehmern vorgeschlagen, Noten zu geben. Es wurde per Computer ausgezählt, und nach dem *rating* lagen die Dokumentarstreifen stark vorne, vor den Spielfilmen. Dies ist, sagen wir einmal, ein objektiver Befund. Woher kommt das? Hier erlaube ich mir, eine Hypothese aufzustellen.

Nach meiner Meinung wechselt der Dokumentarfilm im Moment das Objekt seines Interesses. Die Explosion des Filmdokumentarismus in den ersten Perestrojka-Jahren hatte etwas mit dem verschärften Interesse an den sozialen Prozessen und an der sozialgeschichtlichen Problematik zu tun. Heute rückt die menschliche Persönlichkeit mit ihren psychologischen und - wenn es mir erlaubt ist, mich so auszudrücken - existentialistischen (existenziellen?) Problemen ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die sozialen Fragen bleiben bestehen, treten aber scheinbar in den Hintergrund.

Ich würde diese Darstellung gerne am Beispiel der Filme *Das zwanzigste Jahrhundert* von A. Peleschjan (die neue Version seines alten Films) und *Der letzte Traum des Anatolij Wasiljewitsch* von V. Kobrin bestätigen. Was Peleschjan angeht, so ist er bereits ein anerkannter Klassiker unseres Films, und seine Streifen, die während der Periode der Stagnation² gemacht wurden, leiteten den Übergang des Dokumentarfilms in eine neue Qualität ein. Das hatte, nach meiner Ansicht, damit zu tun, daß der Autor die tragische Situation des Menschen in seiner Umwelt begriffen hatte. Der Mensch stieß in eine vollkommen neue, ihm ungewohnte soziale und sachliche Umgebung vor, die ihm scheinbar keine normale Existenz gestattete. Im Film *Das zwanzigste Jahrhundert* ist dies eine kosmische und eine submarine Umgebung, in der der Mensch nur leben und handeln kann, wenn er einen schweren Schutzanzug anlegt. Akzentuiert werden die Momente des technologischen Durchbruchs, der machtvolle Marsch der neuen Technik, geschaffen vom Menschen. Es ist, als ob der Mensch als Persönlichkeit dabei verschwindet: sein Gesicht ist unter einem Helm versteckt, sein Körper unter einem Schutzanzug. Aber die mächtigen, tragischen Rhythmen, die Peleschjan so hervor-

2 Gemeint ist die Zeit nach Chruschtschow und bis Gorbatschow, vor allem die Breschnew-Ära.

gend beherrscht, erlauben es uns, zu ahnen und zu verstehen, daß die Situation, in der sich der moderne Mensch wiederfindet, eine tragische Situation ist.

Die gleiche Situation, aber mit einem anderen Schlüssel, wird bei Kobrin betrachtet, wo der Mensch sich ebenfalls in einer ihm völlig fremden Umgebung befindet - in einer deformierten Umgebung, wo Oben und Unten, Innen und Außen, das Natürliche und das Widernatürliche vertauscht werden. Hier handelt der Mensch nicht nur ohne Schutzanzug, sondern oft auch ohne Hüllen, und es stellt sich das gleiche Gefühl seiner Schutzlosigkeit ein ...

Die Wechselbeziehung zwischen dem Dokumentarfilm und dem Spielfilm verändert sich. Wenn früher die Gegenüberstellung relativ leicht war - der Spielfilm operiert mit erfundenen Sujets und erfundenen Situationen, und der Dokumentarfilm hat direkt mit realen Situationen und Prozessen zu tun -, so ist es jetzt bei Kobrin und bei einigen anderen sehr schwer zu verstehen, um was es sich handelt - einfach ein Dokumentarfilm oder ein philosophischer Essay oder eine philosophische Untersuchung. Und diese Wandlung des Genres und die aufgetretene genremäßige Unbestimmtheit zeugen von ernsthaften Veränderungen, von innerer Mutation auf dem Gebiet dieser Filmart.

A. Gerasimow: Der Dokumentarfilm hat sich immer in Untertönen artikuliert, hat versucht, etwas anders zu sagen, etwas nicht zu Ende zu erzählen. Dies ist eine der künstlerischen Qualitäten, die ihm nicht genommen werden kann. Heute, nachdem alle Verbote aufgehoben sind, hat man angefangen, die Worte direkt auszusprechen, und hat sich entweder als "nackt" oder als einseitig publizistisch definiert. Und nun geht der Autorenfilm erneut zu den Untertönen über. Denken Sie an den Film *Wer bei Nacht mäht* von G. Degalzew, der in Saretschnoje preisgekrönt wurde. Direkt wird scheinbar nichts gesagt, aber der Verstand und Gefühl des Zuschauers arbeiten mit voller Kraft.

L. Gurewitsch: Der Sturm der letzten Jahre hat das Primat des Ästhetischen in das Bewußtsein des Dokumentaristen zurückgerufen. Ich denke, daß uns die Befreiung von den thematisch-ideologischen "Tabus" Nutzen gebracht hat. Und uns erwartet ein Aufschwung, weil wir uns erschöpft haben und des Sturzes müde sind. Wir werden eine gute Tat vollbringen, wenn wir die Werteskala verändern, wenn wir die Höhe des Gedankens, den Aufstieg zu philosophischen Archetypen, das Festhalten an Werten, die Jahrtausende alt sind und deren Geographie kosmisch ist, zum ersten Kriterium machen. Solche Versuche gibt es bei uns. Sie sind nicht immer erfolgreich. Wichtig ist es jedoch, in diese Sphäre einzudringen, wichtig ist der Bewegungsvektor. In den Filmen der Perestrojka gab es nicht wenige künstlerische Beispiele. Aber wenn Lilja Malkowa solche Sachen wie *Mehr Licht!* ins Gespräch bringt,

finde ich das lächerlich. Das ist ein Film, über den wegen seiner ästhetischen Bedeutungslosigkeit in diesem Kreise nicht gesprochen werden muß.

Wie Lichtblicke erscheinen uns Filme, die, wie I. Schilowa richtig bemerkt hat, mit dem Besten, was in den 60er/70er Jahren war, verknüpft sind. Dieser Staffellauf, so merkwürdig es auch klingt, geht weiter. Die ideologische und politische Freiheit ist unerläßlich. Aber zum größten Teil haben wir uns selbst betrogen, als wir annahmen, daß die Freiheit der politischen Aussage zur Freiheit der künstlerischen Aussage führen würde.

K. Raslogow: Aus welchem Grund sehen sich Leute überhaupt einen Dokumentarfilm an? Zur Pflege jener Vorstellungen über das Primat der Kunst, die im Kreise der Spezialisten Thema für Beurteilungen, Begierden und Wehklagen sind, reichen eine oder zwei Kopien, die in einem winzigen Saal des Verbandes der Filmschaffenden angesehen werden. Leute, die das Schöne schätzen, gibt es wahrscheinlich nur wenige. Aber welche Art von Dokumentarfilm kann unter diesen Bedingungen überleben?

In der guten alten Zeit, der ruhmreichen Periode des Stillstands wußte ich genau, daß das zentrale Studio für Dokumentarfilm dafür geschaffen worden war, dem Vorsitzenden von Goskino (Staatskomitee für Kinematographie) die Möglichkeit zu geben, sich persönlich mit dem Generalsekretär über Angelegenheiten der Kinematographie zu unterhalten. Nachdem dieser Zweck verlorenging - oder sich zumindest verändert hat, stellt sich bereits die Frage über den Sinn des Instituts für Dokumentarfilm selbst. (Vielleicht liegt sein Sinn ja darin, daß dieses Institut mit seinem begrenzteren Tätigkeitsfeld mutiger ist als das Fernsehen. In allen Ländern der Erde - unser Land nicht ausgeschlossen - liegt das Fernsehen unter schärferer staatlicher Kontrolle.)

Es ist klar, daß der Dokumentarfilm von denjenigen gebraucht wird, die ihn machen. Von jenen, die über ihn schreiben und sich an ihm ergötzen - das ist auch klar. Daß Historiker über diese Art von Film aus dem Blickpunkt der Tatsachenentsprechung der Filminhalte nachdenken, ist ebenfalls offensichtlich. Dabei geht jedoch das Wichtigste verloren - seine soziale Funktion in der Kultur, nämlich, daß dieser Film meiner Ansicht nach (bei all meiner Achtung vor dem Autorenfilm) ziemlich genau die vorherrschenden Irrtümer des jeweiligen Zeitpunktes widerspiegelt. Es werden einem morgen genauso die Haare davon zu Berge stehen, daß jemand einmal denken konnte, daß dies die Wahrheit wäre! Und die Leute werden genauso mit Begeisterung unseren heutigen Film ansehen, weil sich in ihm die Wahrheit des geistigen Lebens - verzeihen Sie das große Wort - einer früheren Generation oder einer früheren Zeit widerspiegelt. Obwohl dies natürlich nicht ganz die Wahrheit ist. Deshalb schaue ich mir mit Begeisterung, sagen wir, die Dokumentarfil-

me aus der Zeit Stalins an. Das ist ein einfach göttliches Schauspiel, das einige Strukturen des geistigen Lebens und des Denkens absolut adäquat wiedergibt. Das ist eine sich ewig fortführende Mythologie, denn der Dokumentarfilm (wie auch das Fernsehen) existiert immer in einem bedingten mythologischen Raum.

V. Matisen: Sagen Sie mir bitte, sind Ihrer Meinung nach, z. B. "Ein kurzer Lehrgang zur Geschichte der KPdSU(B)³" und, angenommen, "Die Technologie der Macht" von Avtorchanow gleichwertig mythologische Geschichten der Stalin-Zeit? Und gibt es einen prinzipiellen Unterschied zwischen den Mythologien der Dokumentarfilme der 30er Jahre und den heutigen? Wenn ja, worin liegt er?

K. Raslogow: Er liegt darin, daß dies verschiedene Mythologien sind. Unsere Zeit hat ihre Irrtümer, und damals gab es andere. Die heutigen Filme geben unsere heutigen Irrtümer wieder, und sie tun dies (insofern es wirkliche Irrtümer sind) mit Talent und aus Überzeugung.

M. Romadin: Während revolutionärer Epochen haben einige Medien, die sich nahe am Leben orientieren, eine große Bedeutung. Zum Beispiel das Dokument, das Plakat und die Trivilliteratur. Wir können uns der Französischen Revolution zuwenden, unserer Revolution von 1917 oder der heutigen Revolution, deren Zeugen wir jetzt sind. Das erstaunlichste ist, daß sogar eine Mode entsteht, die später völlig verschwindet. Und ich meine, daß die Entwicklung des Dokumentarfilms heute davon bestimmt ist. Sogar der Spielfilm, das Theater, die darstellende Kunst erfahren den sehr starken Einfluß der Trivilliteratur, des Plakatdokumentes. Eine Ausstellung in Düsseldorf in der "Kunsthalle" im vergangenen Jahr hieß auch so: "Das Dokument". Die Meister des Spielfilms bemühen sich, im Dokumentarstil zu filmen, mit nichtprofessionellen Schauspielern. Und mir scheint, daß in Zukunft die Anziehungskraft des Dokumentes in dem Maße abnehmen wird, wie die revolutionäre Situation vergeht; das Leben wird in einen normaleren, ausgeglicheneren Zustand übergehen, und es wird eine Verschmelzung dessen stattfinden, was wir Spielhandlung und Dokumentaristik nennen. (Diese Terminologie ist bis heute noch nicht ausreichend geklärt. Ich weiß nicht, wo Tarkowskij dokumentarisch ist und wo, sagen wir, Goldowskaja.) Und die rein dokumentarischen Momente werden immer mehr aus dem Film verschwinden, und es wird mehr Autorenkino, mehr Inszeniertes geben. Daß der Dokumentarfilm heute eine wichtige Rolle spielt, ist nicht sein eigenes Verdienst, sondern das Verdienst unserer Epoche.

3 Allrussische Kommunistische Partei (Bolschewiki)

J. Bogomolow: Wir schenken Problemen, die scheinbar rein ästhetischer Natur sind, nicht zufällig so viel Aufmerksamkeit. Da entsteht ein Film - und sofort entsteht auch so etwas wie eine dokumentarisch belegte empirische Wirklichkeit. Das ist verständlich. Auch der Spielfilm entwickelt sich unter dem Zeichen des Vertrauens zur empirischen Wirklichkeit. Das Schema ist hier folgendes: zuerst bestätigt der Film die Tatsache, daß ein Zug am Bahnsteig angekommen ist, und danach beginnt er, die Tatsache der Anwesenheit des Autors, d. h. des Menschen mit der Filmkamera oder des Menschen neben der Filmkamera, zu bestätigen.

Die folgende Etappe ist jedoch, wenn der Zuschauer selbst bestätigt, dokumentarisiert wird. Eine Direktübertragung im Fernsehen - was ist an ihr bemerkenswert? Daß sie den Anspruch auf die Gegenwart der empirischen Wirklichkeit, auf den aktuellen Blick sowohl des Autors als auch des Zuschauers selbst zusammenführt. Ich möchte auf die folgende Tatsache aufmerksam machen. Lediglich die erste Sitzung der Volksdeputierten wurde in Direktübertragung gezeigt, alle anderen in Aufzeichnung. Manchen scheint es, daß die Aufzeichnung einfach die um einige Zeit verschobene Wahrheit sei, die verschobene Wirklichkeit. Doch tatsächlich ist dem nicht so. Hier wird sich Macht über die Gegenwart angemacht - über die heutige, die jetzige - durch jene Kommunikatoren, die mit der Filmkamera umgehen können. Und deshalb ist es, als ob sich auf die weiteren Sitzungen ein Vorhang senkt, d. h., die ersten zwei Stunden werden gezeigt, die feierlichsten. Ein Ritual ist immer ein Triumph über die Jetztzeit. Dieser Triumph wurde auch auf anschaulichste Weise demonstriert.

Es ist kein Zufall, daß die Direktsendung nicht nur aus dem Fernsehen, sondern auch aus dem Radio verbannt wurde. Beachten Sie, nach welchen Motiven. Zuerst wurde uns gesagt, dies sei ein teures Vergnügen, obwohl die indirekte, d.h. montierte Sendung fünfmal so teuer ist. Dann wurde behauptet, das Publikum werde von Maschinen und Mähdreschern weggeholt, was auch nicht wahr ist, weil uns für den Ankauf von Direktübertragungen von Olympischen Spielen, Weltmeisterschaften usw., die nicht weniger ablenken, die harte Währung nicht zu schade ist. Alle diese Motivationen sind absolut heuchlerisch, und es erstaunt mich, daß jene Abgeordneten, die für die Glaubwürdigkeit kämpfen, den Unterschied zwischen aufgezeichnetem und direktem Fernsehen nicht begreifen.

Und zuletzt: die Jetztzeit ist die am schwersten einfangbare Zeit, und eine Kunst, die die technische Interpretation der Vergangenheit und der Zukunft beherrscht, versucht, die Zukunft eben in dokumentarischen Szenen einzufangen. In diesem Sinne ist der Dokumentarfilm heute trotz allem eine Art des

Spielfilms, sogar ein Genre des Spielfilms. Genauso, wie es in der Literatur die Publizistik, die Rhetorik gibt, existiert natürlich auch die Wochenschau. Deshalb ist der dokumentarische Autorenfilm eine Art Gipfel des Dokumentargenres, für den es die Möglichkeit gibt, in den Untergrund unserer Realität vorzustoßen.

V. Oshogin: Der Film von A. Sidelnikow *Das Polygon*, ist dem Tschernobyl-Problem gewidmet. (Ich bin selbst kein Atomphysiker, aber ich arbeite im Institut für Atomenergie und bin daher über die Katastrophe ausreichend informiert.) Bei diesem in seinem Grundgedanken höchst interessanten Werk ergab sich jedoch, daß es unwahr, unglaublich ist. Es mag sein, daß ich wie ein engagierter Befürworter der Atomkraft erscheine, aber einen möglichen Opponenten bitte ich, darüber nachzudenken, ob sein Engagement nicht von Furcht, die nicht auf Wissen gestützt wird, bestimmt ist.

Im Film gibt es eine Episode, in der erzählt wird, wie eine Gruppe von Radiobiologen nach Weißrussland kommt, die Strahlensituation erfaßt, einige Erklärungen abgibt, danach kommt eine andere Gruppe an, führt ihre Messungen durch und sagt: "Glaubt der vorherigen Gruppe nicht, glaubt uns!" Einen Monat später desavouiert eine dritte Gruppe die Meinungen der beiden ersten und begründet ihre Ansicht. Und die Bevölkerung weiß schon überhaupt nicht mehr, was los ist. Und der Autor glaubt keinem!

Die Hauptsache liegt darin, daß der Autor, indem er gleich danach Episoden über die Folgen der Strahlung bei japanischen Kindern nach Hiroshima zeigt, schon weniger auf das sekundäre, sondern vielmehr auf das primäre Signalsystem einwirkt. Was ist anderes zu erwarten, als daß der Zuschauer nach diesem Film sein Hemd auf der Brust zerreißt und aufheult: "Oh je, Mörder!" Daß es Mörder waren, stimmt. Aber man muß doch trotzdem weiterleben! Und ich meine, daß der Autor eines Dokumentarfilms sich immer daran erinnern sollte, daß er nicht nur dazu aufgerufen ist, seine eigene Meinung auszudrücken, besonders, wenn er die "wunden Punkte" der Gesellschaft berührt, sondern auch die entfernten Auswirkungen des sozialen Aktes zu analysieren, den der Dokumentarfilm darstellt.

Es ist wichtig, sich klarzumachen, daß die Radiobiologie keinesfalls eine genaue Wissenschaft ist. Genaue Schlußfolgerungen zu ziehen, ist sehr schwer! Und damit muß gerechnet werden. Es gibt niemanden, der genau wüßte, wie sich eine bestimmte Strahlungsdosis auf die Bevölkerung auswirkt. Gott sei Dank hat eine unserer Zeitungen, die ein Foto eines achtbeinigen Kalbes, das nach dem Unfall von Tschernobyl entdeckt wurde, abdruckte, gleich daneben eine Aufnahme eines sechsbeinigen Lammes, das

vor diesem Unfall geboren wurde, gezeigt Und wenn der Autor auf das primäre Signalsystem einwirkt, kommen Erinnerungen an die Choleraausfälle zu Anfang des Jahrhunderts auf. In Samara war die Cholera ausgebrochen, und die besten Vertreter der Medizin fuhren an jene Orte, wo die Krankheitsherde waren, und riskierten dabei ihr Leben. Aber die "gesellschaftliche Meinung" dort war von solcher Art (obwohl es damals noch keine Dokumentarfilme darüber gab), daß Fälle von Lynchjustiz an den Ärzten vorkamen. Man will doch nicht, daß nach den heutigen Dokumentarfilmen Radiobiologen gelyncht werden! Ich glaube, daß soziale Verantwortung die Handlungen der Filmdokumentaristen bestimmen sollte.

Das neue Denken, so scheint mir, nimmt erst jetzt Gestalt an. Bei uns hat sich Ablehnung gegenüber der alten Denkweise, der totalitären, entwickelt. Aber darin liegt auch eine Unwahrheit. Ich stimme Raslogow zu, daß jede Epoche ihre Mythen hat. Aber wie bilden die Filmdokumentaristen die neuen Mythen ab? Zum Beispiel, im Anbruch der Perestrojka, ausgehend von der Leninschen Definition des Sozialismus, wurden dem "uferlosen Kooperativentum" die Türen geöffnet, man dachte aber nicht an die Verstärkung der Steuerbehörden, nicht an die Industrie, die Kassen herstellt. Als ob die Genossenschaftler sofort zivilisiert werden würden! Nein, es kam zu einer trivialen Periode der räuberischen Anhäufung von Startkapital. In Amerika hat jeder Verkäufer eine Kasse, die die Einnahmen zusammenzählt, die versteuert werden müssen. Und wenn er auch nur zwei Minuten zwischen dem Erhalt des Geldes und dem Ausdrucken des Bons zögert, erteilt der Finanzinspektor ihm eine solche Lehre, daß er künftig den Bon nicht in zwei Minuten, sondern in zwei Sekunden ausdrucken wird! Und bei uns? Die Ablehnung alter Stereotypen, die durch neue ersetzt werden. Die Themen kennen Sie: junge Leute haben Zigaretten in Moskau gekauft und in Perm verkauft. Ihnen wird gesagt: das ist Spekulantentum. Sie sagen: nein, das ist Handel. Weder der Dokumentarfilm noch das Fernsehen führen dem Bewußtsein der Massen den Unterschied zwischen Spekulation und Handel vor. Der Unterschied liegt nämlich in den Steuern. Spekulation, aus deren Einkünften Steuern gezahlt worden sind, das ist Handel; Handel, aus dem der Staat nichts erhalten hat, nennt sich Spekulation.

Nun noch ein Stereotyp: Demokratie - das ist gut. Schon hat sich in den Massenmedien die Auffassung entwickelt, daß "ochlos" und "demos"⁴ unterschiedliche Dinge seien, aber darauf, daß die ideale Existenzform einer Gesellschaft nicht die Demokratie, sondern die "Rechtokratie" (also der Rechts-

4 "ochlos" = Pöbel, "demos" = Volk (griech.)

staat) ist, sind weder der Film, noch das Fernsehen gekommen. Jeder Amerikaner kennt die Maxime Benjamin Franklins: "Die Freiheit des Menschen endet dort, wo die Freiheit des anderen anfängt." Dies sollte zum Massenbewußtsein werden, nur dann werden wir vorankommen.

Früher schätzten wir die Wissenschaft hoch ein und lehnten die Religion und das Unterbewußte ab. Jetzt läuft die Ablehnung der Wissenschaft. Tschumak und Kaschpirowskij⁵ tauchen auf. Wladimir Naumow macht Reklame für den Astrologen Globa, das Fernsehen will ernsthaft davon überzeugen, daß Leichen sich bewegen können, kurz: der Niedergang beschleunigt sich. (Gott sei Dank hält sich L. Nikolajew noch in der Sendung *Unter dem Zeichen "π"*.) Es droht der Verfall des intellektuellen Potentials einer ganzen Nation.

V. Meshujew: Wenn man mich, einen kinematographisch unerfahrenen Menschen, fragen würde, was ich heute als Maßstab für den Dokumentarfilm anlegen würde, würde ich den Film von Goworuchin nennen. Das heißt nicht, daß ich alles aufnehme, was in *So kann man nicht leben* gezeigt wird. Etwas anderes ist erstaunlich. Alles, was dort gezeigt wird, habe ich gesehen und kenne ich. Worin liegt also der Zauber? Warum erhält der Bildschirm den allgemeinen Wert eines Dokumentes, ist nicht mehr einfach eine Tatsache in der persönlichen Wahrnehmung des Zuschauers? Ein Bild wird geschaffen! Es mag unvollständig, einseitig sein, aber dieses Bild des Landes - etwas, was ins Bewußtsein dringt - dringt in mein, das Zuschauerbewußtsein, wie etwas absolut Glaubwürdiges ein. Irgendwo liegt da das Geheimnis des Dokumentarfilms. Er braucht nicht die Qualitäten von Wahrheit oder Unwahrheit zu haben. Das sind nicht die richtigen Charakteristika. Auch der Spielfilm soll wahrheitsgetreu sein. Der Dokumentarfilm soll die Eigenschaft eines Dokumentes haben. Er braucht keinerlei Wechselbeziehungen. Es wurde hier schon an den "Kurzen Lehrgang" erinnert. Also, der "Kurze Lehrgang" hat keinerlei Entsprechung in der Wirklichkeit, entspricht nicht im geringsten der wirklichen Geschichte der Partei. Aber das hat keine Bedeutung. Er ist ein Dokument, nach dem man irgendwann unsere Epoche beurteilen wird. Und in diesem Sinne ist der "Kurze Lehrgang" genauso ein Dokument wie, sagen wir, "Archipel GULag" von Solschenizyn. In diesem Fall sind sie gleichwertig: es sind Dokumente, Symbole der Epoche.

Wir leben in einem merkwürdig mythologisierten Land. Und eine Tatsache entsteht meiner Meinung nach nur dann in einem Dokumentarfilm, wenn er die Mythologie der Massen durchbricht und ein für mich völlig unerwarte-

⁵ In Rußland bekannte Wunderheiler, Teufelsaustreiber.

tes Bild der Realität aufbaut, wenn er den Stereotyp, den Mythos, an den zu glauben ich mich gewöhnt habe, zerstört.

S. Goworuchin: Für mich ist die wirkliche Wahrheit - sagen wir, des Krieges - nicht der Film von German, sondern z.B. *Die Kraniche ziehen*, obwohl dort sehr viel erfunden ist. Dies ist aber die Wahrheit, weil die Autoren wesentlich tiefer als German gegraben haben. Und doch hat German nicht in einem einzigen Detail gelogen. Diesen Gedanken möchte ich am Beispiel des Dokumentarfilms aufgreifen. Man macht es sich ja immer am leichtesten zu erklären, wenn man einen schwachen Film als Beispiel nimmt, aber ich werde versuchen, einen starken Film zu nehmen. Und der erste, der mir in den Kopf kommt, ist der Film *Das Höchste Gericht* von Herz Frank. Ein erstaunlicher Film, er hat auf mich einen tiefen Eindruck gemacht. Also alles in diesem Film, bis zum letzten Komma, ist die Wahrheit, aber in einem erweiterten Sinn ist dies alles die Unwahrheit, die dazu der Gesellschaft auch noch großen Schaden zugefügt hat.

Einmal wurde als Held ein sehr sympathischer, attraktiver junger Mann genommen, der einen Mord im Zustand des Affektes, oder eher der Angst, der Unerfahrenheit begangen hat, was völlig untypisch ist. Und dann geschah darüber hinaus etwas völlig unwahrscheinliches: er wurde zum Tode verurteilt, und sein Gnadengesuch wurde vom Gericht abgelehnt. Dies passierte zu einer Zeit, als die Rechtsorgane von der Einmischung, der "Rechtsprechung am Telefon", dem Druck der Gebiets- und Stadtkomitees [der Partei] genug hatten, und dann begann auch noch die Gesellschaft, Druck auszuüben. Und plötzlich brauchte man auf niemanden mehr zu hören. Im Leben, wo alles anders ist, sind Mörder, die zum Tode verurteilt werden, Typen von der Art jenes Rückfälligen, der seine Frau tötete und ihr ein Ohr abschnitt, um seine Grausamkeit vor Freunden zu demonstrieren. Er kam vor Gericht und wurde zu 15 Jahren verurteilt. Alles klar, ein anderes Urteil hatte ich auch nicht erwartet. Mein Bekannter filmte ihn, und er brüllte in die Kamera: "Was, einen Raskolnikow wolltest du aus mir machen? Dein Dostojewskij kann mich mal ... ich zeig's euch allen ... ich werde weiter töten!" Das sind diejenigen, die zum Tode verurteilt werden. Von der Art, wie Siwakow aus Perm, der ein Verbrechen "im Freundeskreis" beging, d.h. mehrere Morde grausamster Art an jungen Mädchen, deren Leichen sie danach schändeten. Und ich gebe zu (die Sache ist vorbei), daß ich im Film *So kann man nicht leben* auch die Todesstrafe zeigen wollte, ich sprach mit Bakatin, dem Innenminister, und es wurde mir erlaubt. Ich wollte zeigen, wie ein Mörder, der noch gestern vor seinem Bekanntenkreis mit seiner Grausamkeit geprahlt hat, sich beißt und vollscheißt, wenn er zum Vollzug geführt wird. Ich dachte, daß dies eine

Schockwirkung haben würde, daß ein Verbrecher, der dies im Kino sieht, vielleicht nachdenklich wird. Aber dann sah ich ein, daß es nicht notwendig war, das zu zeigen. Aber selbst wenn es notwendig gewesen wäre, hätte ich diese Szenen nicht drehen können - das Urteil über den Menschen, den wir für diese Rolle ausgesucht hatten, wurde am Ende nicht vollstreckt.

Ich möchte sagen, daß der Film *Das Höchste Gericht* eigentlich eine einzige Unwahrheit ist. Da er von einem großen Künstler gemacht wurde, hatte er eine riesige Wirkung auf die Gesellschaft. Erinnern Sie sich an jene Tage, als das Verbrechen gerade erst den Kopf erhoben hatte, als man es noch unterdrücken konnte, mit Hilfe der ganzen Gesellschaft, als plötzlich in allen Zeitungen Artikel darüber auftauchten, wie schlecht die Verbrecher im Gefängnis leben? Ja, natürlich muß in jeder humanen Gesellschaft eine solche Frage diskutiert werden, aber nicht in dem Moment, in dem das Verbrechen immer stärker wird. Und natürlich muß eine humane Gesellschaft über die Abschaffung der Todesstrafe sprechen, aber nicht in dem Moment, wo das Leben eines Menschen keinen Pfennig wert ist.

Die Intelligenz und die Filmleute sind schuld daran, daß wir die Suppe jetzt auslöffeln müssen. Die Verbrechensrate ist gestiegen und die Gefängnisse sind leer. Die Verbrechen sind grausamer geworden, die Urteile der Gerichte immer milder. Und heute, wo wir auf der Schwelle des verbrecherischen Terrors im Lande stehen, brauchen wir wirklich nicht mehr von "Militärdiktatur" winseln. Wir haben alles getan, um eine starke Militärmacht herbeizurufen. Wenn man nur über das Verbrechen spricht (es gibt hier auch viele andere Aspekte), sollten wir uns daran erinnern, daß nur die Armee den verbrecherischen Terror zerschlagen kann, nach der bekannten Art: am Ort des Verbrechens erwischt - und an die Wand ... und möge Gott verhüten, daß eine Situation entsteht, in der wir selbst sagen werden: stellt uns einen Soldaten mit Sturmgewehr in den Eingang. Dem sind wir schon nahe gekommen. Da sind wir schon verdammt nahe! Von den Straßen sind wir schon verjagt worden. Schauen Sie doch: alle Städte unserer Union sind leer. Abends ist niemand mehr auf den Straßen. Nur diejenigen, die sich selbst verteidigen können. Wir verschanzen uns schon in unseren Wohnungen.

Ich möchte sagen, daß man sich dennoch frei für die Wahrheit oder die Unwahrheit entscheiden kann. Und, wenn Sie so wollen, für den bürgerlichen Mut. Es hängt davon ab, ob ein Regisseur sich als Bürger fühlt. Ob er der Gesellschaft, in der er lebt, nützlich sein will, oder ob er mit anderen Problemen beschäftigt ist. Womit? Nun, zum Beispiel damit, einen Preis zu bekommen, Geld zu verdienen, sich selbst zu versorgen, vielleicht ins Ausland zu fahren u.s.w.

I. Shilowa: Wollen Sie Frank vorwerfen, daß er seinen Film gemacht hat, um ins Ausland zu fahren?

S. Goworuchin: Ich habe doch zu Beginn gesagt, daß dieser Film auf mich einen enormen Eindruck gemacht hat, daß ich eigens ein starkes Kunstwerk, das von einem echten Künstler gemacht wurde, als Beispiel nehmen wollte. Oder haben Sie das verpaßt? Es ist erwähnt worden, daß der Künstler die Folgen seines Handelns voraussehen muß. Er mag ein ehrlicher Mensch sein, ein Künstler im besten Sinne des Wortes - und dennoch unfähig sein, die Folgen seines Handelns vorauszusehen. Aber ein Film (besonders ein Dokumentarfilm), der von einem großen Künstler gemacht wurde, hat großen Einfluß sowohl auf die Gesellschaft, als auch auf die politische Situation im Lande.

G. Dolmatowskaja: Goworuchins Film und Franks Streifen *Es waren einmal sieben Simeons* haben noch einmal das Zuschauerinteresse gegenüber dem Dokumentarfilm geweckt: Filme, die für mich Gegenpole sind. Goworuchins Film gab einen Impuls sowohl der Gesellschaft, als auch dem Dokumentarfilm: Er gab einem bestimmten Dokumentarfilm-Typus eine neue Qualität.

In Fortführung des Gedankens, den Goworuchin hier ausgesprochen hat, möchte ich etwas darüber sagen, was passiert, wenn bei einem großen Künstler die Wahrheit nicht direkt den Charakter einer Lüge bekommt, aber doch zumindest des Unmoralischen.

Franks Film ist für mich unmoralisch; er verrät die besten Traditionen der russischen Kultur. Das habe ich Frank schon gesagt und kann es daher in seiner Abwesenheit wiederholen. Der Künstler zeigt in einer Szene eine hochschwängere Frau, die vor Gericht steht. Der "Blick" der Kamera streift über ihren Bauch. Später sehen wir sie in einer Zelle mit ihrem Säugling. Sie ist erst 28 Jahre alt und wird noch lange leben! Aber nachdem sie in diesem Film gezeigt worden ist, wird ihr Leben schwer und fürchterlich sein. Die Wahrscheinlichkeit, daß sich ein Mensch findet, der sagt: "Ich rette sie" und sie heiratet, beträgt ein Prozent. Am wahrscheinlichsten ist es, daß sie mit der Last dieses Films, den Millionen Menschen gesehen haben, wird leben müssen. Frank, der bereits selbst (in seinem vorhergehenden Film über die *Sieben Simeons*) erfahren hat, welchen Schaden das Ausprobieren von Volksnähe und Offenheit anrichtet, macht mit weiteren Menschen seine Versuche.

Und zuletzt noch dies: Tun wir doch nicht so, als ob wir mit Publikationen und Diskussionen heute versuchen könnten, Aufmerksamkeit auf den Dokumentarfilm zu lenken, wo das Interesse an ihm stark nachgelassen hat. Auf der Welle der Perestrojka hat die Gesellschaft aus ihm alles geschöpft,

was sie konnte, um ihn dann wie ein nicht mehr gebrauchtes Spielzeug wegzuworfen.

V. Matisen: Ich möchte Goworuchin widersprechen, der hier in der Rolle des Lehrmeisters für gute Manieren aufgetreten ist und Herz Frank der künstlerischen Verantwortungslosigkeit beschuldigt hat.

Seine Worte, daß Franks Film Mitleid mit Mördern, sagen wir, verstärkt, verwundern mich. Wenn überhaupt, dann tut dies der Film gegenüber *einem* Mörder (und zwar einem wirklich untypischen, es gibt auch andere, wesentlich schrecklichere, aber wer hat denn behauptet, daß Dolgow typisch sei?) und protestiert nicht gegen die Todesstrafe an sich und nicht einmal gegen Dolgows Todesurteil: Der Film breitet sein Leben vor uns aus und überläßt es uns zu beurteilen, welche Strafe dieser Mensch verdient hat. Es war ebenfalls ziemlich merkwürdig, von Dolmatowskaja zu hören, daß Frank unmoralisch gehandelt habe, indem er auf der Leinwand Olga Owetschkina zeige und dazu sage, sie werde noch lange leben, der Film habe sie aber auf der ganzen Welt in Verruf gebracht. Erstens haben dies vor Frank die Zeitungen getan, und man wird sie natürlich nicht aus dem Film, sondern an ihrem Nachnamen erkennen, und da kann man nichts machen. Hätten etwa auch die Zeitungen schweigen sollen? Zweitens: hat Frank sie denn irgendwie verleumdet? Drittens: woher stammt diese Überzeugung, daß diese skandalöse Bekanntheit ihr nicht zum Vorteil gerät? Viertens: wenn sie Frank gebeten hätte, sie überhaupt nicht zu filmen oder ihr Gesicht nicht zu zeigen, bin ich fast sicher, daß er dies auch nicht getan hätte.

A. Chanjutin: Ich stimme zu, daß der Gipfel des Dokumentarismus, den wir vor zwei oder drei Jahren beobachtet haben, vorbei ist. Jetzt ist er nahe an der Krise, würde ich sagen, und die Aufrufe, ihm Aufmerksamkeit zu schenken, zeugen davon. Die Sache ist die, daß der Dokumentarfilm in der Anfangsperiode der Perestrojka auf einer gesellschaftlichen Welle schwamm, die große Menschenmassen bewegte und riesige Säle während der Auftritte von Nujkin, Adamowitsch und anderen "Vorreitern der Perestrojka" füllte. Ein Mensch trat auf die Bühne, sagte mutige Worte, und der Saal wartete wie erstarrt, was er noch sagen würde. Ich erinnere mich sehr gut an einen Abend mit Natan Ejdelman im Haus des Films, auf dem er unter anderem sagte, daß es Zeit sei, solchen Leuten wie Wojnowitsch, Neiswestny die Staatsbürgerschaft zurückzugeben, und der Saal wartete wie erstarrt darauf, daß der Name Solschenizyn fiel ... und er fiel. Ich erinnere mich an die riesige Spannung der Leute in diesem Moment.

Der Perestrojka-Dokumentarfilm erfüllte damals eine analoge Funktion. Er nannte Namen, die früher unter Verschuß waren, er sprach Dinge aus, die

in der Gesellschaft in Vergessenheit geraten waren. Dennoch muß ich sagen, daß er natürlich nur die "zweite Garde" unserer Publizistik darstellte, weil er sich aus Gründen des Produktionsprozesses immer verspätete und bis zu einem gewissen Punkt von der Zeitschriften- und Zeitungspublizistik abhängig war. Nichtsdestotrotz hatte er seinen Einfluß. Heute sehen wir, daß nicht nur Nujkin, sondern auch Goworuchin keine Säle mehr füllt. Vor kurzem kehrte die Kritikerin Neja Sorkaja von einer Reise in den Donbass⁶ zurück, auf der sie die Leiterin des Dorfkinos, ein sympathisches Mädchen, lange interviewte, und die ungefähr folgendes sagte: "Naja, also sowjetische Filme? Sowjetische Filme werden gar nicht angeschaut, nur amerikanische. Da war zwar so ein guter Film *So kann man nicht leben*: was habe ich für ihn geworben, aber so sehr ich für ihn geworben habe - niemand ist gekommen ..."

Da es bei uns keine kommerziellen Kontakte mit dem Fernsehen gibt, ist vollkommen unklar, in welche Richtung sich der Dokumentarfilm bewegt. Natürlich hat man sich auf den westlichen Markt umorientiert. Und jetzt ist die wichtigste Aufgabe aller neuen Produktionsgesellschaften, einen westlichen Partner zu finden, der vielleicht nur ein kleines Päckchen Dollars auspackt, aber immerhin ist das Geld. Glauben Sie mir, ich mußte während der Verhandlungen mit solchen Partnern sehr traurige und erniedrigende Szenen erleben und ein etwas unverschämter Franzose sagte mir sogar: "Entschuldigen Sie, bei Ihnen gibt es irgendwie ziemlich gierige Leute." Die sind aber nicht gierig, sondern arm.

Ich möchte nur ein Beispiel anführen, um konkreter zu sein. A. Iwankin, ein talentierter Regisseur, der einige sehr interessante Filme gemacht hat, macht jetzt einen fünfteiligen Film für die Amerikaner: *Stalin - das Monster*. Wie Sie erraten können, auf das amerikanische Publikum zugeschnitten. Man hat mich dazu eingeladen, mitzumachen. Ich habe mich geweigert, weil davon ausgegangen wird, daß das amerikanische Publikum über Stalin fast nichts weiß und deshalb alles einfach und klar gemacht werden muß, im amerikanischen Stil eben. Ich glaube, daß unsere Dokumentaristen einen solchen Film für unser Publikum nicht machen würden.

S. Muratow: Ich möchte ganz kurz auf die Frage eingehen, wo der Dokumentarfilm herkommt. Ich würde sagen, von der Hofchronik und aus dem Blickpunkt des Staates. Bedeutet dies, daß früher hergestellte Filme heutzutage nur noch einen Haufen belichteten Filmmaterials darstellen? Das wäre eine übereilte Schlußfolgerung. Erstens, weil dieser Haufen Filmmaterials eine unglaubliche selbstentlarvende Kraft besitzt. Auf eben dieser Basis beru-

6 Kohle- und Industriezentrum in der Ukraine

hen auch die wunderbaren Filme von M. Goldowskaja, S. Miroschnitschenko und anderer Regisseure. Aber man muß sich der alten Wochenschauen mit Intelligenz bedienen. Als ich den estnischen Film *Hitler und Stalin* sah, begriff ich, daß die Autoren das Wochenschauaterial, das geradezu danach schreit, analysiert zu werden, zu rein äußerlichen Vergleichen ausbeuten.

Der neue Dokumentarfilm, der bei uns anfangs "der unbekannt Film" genannt wurde, bleibt auch heute noch unbekannt, und nicht nur deswegen, weil der Verleih wie eine Barriere zwischen den Zuschauern und den Filmen steht, sondern auch wegen der Trägheit unseres Denkens. Es ist, als ob wir den Dokumentarfilm nicht mit denselben Kategorien wie die Kunst oder den Spielfilm betrachten wollten. Ein solches Vorurteil kann wahrscheinlich auch damit erklärt werden, daß wir bis vor kurzem daran glaubten, daß uns nach dem berühmten V. Kongreß des Filmverbandes große Entdeckungen im Spielfilm erwarten würden. Es passierte jedoch nichts derartiges. Alles ereignete sich in der Sphäre des Dokumentarischen, und wir erwiesen uns als nicht darauf vorbereitet.

Ich sehe es so, daß es einen solchen "unbekannten Film" nicht nur bei uns nicht gab, sondern auch auf der ganzen Welt nicht, obwohl uns das "Goldene Jahrzehnt" ab Mitte der 50er Jahre bekannt ist, in dem das "Free Cinema" in England, das "Direct Cinema" in Amerika und schließlich das "Cinéma-Vérité" in Frankreich entstanden. Aber das einzige, wozu es bei uns gereicht hat, war, endlos darauf stolz zu sein, daß der Begriff "cinéma vérité" eine Übersetzung von Wertows "Kinoprawda" ist. In einem totalitären Staat aber sind die Begriffe Kino und Wahrheit nicht vereinbar. Vereinbar sind der totalitäre Staat und die Lüge. Und Dziga Wertow wurde zur tragischen Figur, die diese Unvereinbarkeit von Totalitarismus und Filmwahrheit offenbarte. Als er 1954 starb, wunderten sich alle, daß er noch am Leben gewesen war. In dieser Schule der staatlichen Kinolüge waren natürlich nicht alle "Klassenbeste". Es gab nicht nur Filme, die versuchten, die Wahrheit der Realität und die Wahrheit der Kunst zu verteidigen, sondern auch Versuche (in den 60er Jahren), eigene Filmschulen zu gründen - die kirgisische, die litauische, die Leningrader Schule und schließlich die des Fernsehens.

Das System tat alles Mögliche, damit die Zuschauer dieses Kino nicht zu sehen bekamen, und die Regisseure verloren jede Hoffnung, voranzukommen. Die Perestrojka veränderte diese Situation radikal, und anstatt des Systems der Verbote entstand bei uns ein System der Möglichkeiten. Zunächst wurden die Tabus, die bestimmten, was von der uns umgebenden Welt gefilmt werden durfte und was nicht, aufgehoben. Dann kam die Absage an die staatliche Perspektive, d. h. die Aufhebung der Tabus im Raum des Denkens.

Der Film hat sich von der Nomenklatur der Helden losgesagt. Bis vor kurzem gab es die Einteilung der gesamten Menschheit in "Berührbare" und "Unberührbare", 99,9% waren selbstverständlich unberührbar. Und dieses Tabu wurde zerstört. Der Film hat uns von der Realität geformte soziale Charaktere gezeigt, angefangen von jenem *Waldgeist* und jenem Siwkow in *Der Bauer aus Archangelsk*, der überhaupt zur Gattungsfigur wurde. Vor fünf Jahren war so etwas auf der Leinwand des Dokumentarfilms überhaupt nicht möglich.

Die Kontroverse zwischen den Publizisten und Künstlern ist ewig. Die Publizisten sagen (und darin liegt übrigens ihre Mission), daß man so nicht leben darf. Darüber wird geschrieben, darüber werden Filme gemacht. Die Künstler sagen (und darin liegt deren Mission): so darf man nicht schreiben, so darf man keine Filme machen, und auf ihre Weise haben sie ebenfalls recht. In diesem Sinne sind auch die Beschuldigungen an Goworuchins Adresse rechtmäßig: trotz aller Qualitäten seines Films ist die Intonation des Staatsanwalts von der ersten bis zur letzten Einstellung anwesend, die uns zu sehr an die Intonationen der Staatsanwälte des staatlichen Kinos erinnert, worauf wir bereits allergisch reagieren.

Im heutigen Kino gibt es filmische Gleichnisse, epische Poeme, dokumentarische Sagen und dokumentarische Komödien. Es gibt sogar das kollektive Portrait gesellschaftlichen Bewußtseins als Genre (*Ist Stalin mit uns?*, *Der vierte Traum der Anna Andrejewna*). Und all dies bleibt "der unbekannte Film".

A. Chanjutin sagt, daß niemand diese Art von Filmen sehen will. Das alles habe ich schon während der sogenannten Periode der Stagnation gehört. Aber wenn man ohne einen Film in irgendeine Stadt kommt, zum Verleih geht und sagt: Ich werde in eurem Filmarchiv Dokumentarstreifen finden, die sich die Zuschauer ansehen werden, sind die dortigen Mitarbeiter schockiert. Das kann doch nicht sein! Und man findet welche. Am ersten Tag ist der Saal zu einem Viertel voll, danach zu einem Drittel, und daraufhin ist der Saal überfüllt. Was heißt hier "Krise", wenn einfach nur niemand von diesen Filmen weiß?

A. Gorodezkij: Es hat mich unangenehm überrascht, daß niemand versucht hat, S. Goworuchin zu widersprechen. In seinem Ton war keinerlei Lehrhaftigkeit, sondern hier sprach die Stimme einer starken Persönlichkeit mit "eiserner Hand". So habe ich die Schmäherei gegen Franks Film, die These über die Verantwortlichkeit der charakterlosen Humanitarier an der künftigen Militärdiktatur aufgefaßt.

Ich möchte genauso scharf widersprechen. Wir müssen endlich begreifen, daß das "Verbrechen" heute genauso eine Waffe der "Avantgarde des Proletariats" ist, wie der Mangel, das Verschwindenlassen und die Vernichtung von Nahrungsmitteln. Und wir neigen schon dazu, hier eine Entfesselung der Elemente zu sehen, die die strenge Ordnung ersetzt hat. Für mich zeigt sich in der Rede Goworuchins deutlich ein Wechseln von der in unserer Gesellschaft allgemeinen Einstellung zum Menschen als "Vieh" hin zur Einstellung zum Menschen als "gefährliches Raubtier". Die Folgerung daraus, wie man sich dem menschlichen Raubtier gegenüber verhalten soll, ist scheinbar rational und emotional überzeugend. Aber zur Moral hat dies nur eine sehr entfernte Beziehung, wenn die Rede nicht von der Moral des Oberst Petruschenko ist.

Genauso möchte ich meinen Protest gegen den Teil von K. Raslogows Auftritt ausdrücken, in dem seine Begeisterung für die Filmmythologie der 30er Jahre deutlich wird. Besitzt die Lüge auf der Leinwand denn irgendeinen Wert? Mir scheint, daß bei einem solchen Ansatz der Film dazu verdammt ist, von einem Mythologen zum nächsten überzugehen und ein Gegenstand entweder ästhetischer Begeisterung oder ästhetischer Entrüstung zu bleiben, außerhalb jeglichen moralischen Bezugs und ohne Bürgernähe.

Überhaupt scheint mir, daß in der Polemik der sehr gefährliche Gedanke anklang, alle hätten die Wahrheit schon "satt" (zeigt sich dieses Motiv, in den Rang der Kulturpolitik erhoben, nicht dauernd in der Position des Chefs der Gosteleradio⁷, L. Krawtschenko?). Von hier stammt die Prognose über die Bewegung des Filmdokumentarismus hin zum Autorenfilm, über die Ästhetisierung, die Verschmelzung mit dem Genre des Spielfilms. Mir erscheint dies ungenau, unwahrhaftig.

Das Pathos der Gegner der Publizistik ist mir aus meiner beruflichen Sphäre bekannt. Um jemanden zu erniedrigen, wird heute gesagt: "Das ist keine Wissenschaft, das ist Publizistik." Dabei will man nicht erkennen, daß sich gerade über die Form der Publizistik die Wissenschaft, wahrhaftig, frei von Stiefelleckerei und Lobhudelei, einen Platz in der Sphäre des gedruckten Wortes erkämpft hat. Und heute ist die Publizistik eine Form des schnellen Reagierens von seiten der professionellen Wissenschaft und ein Gegengewicht gegen verschiedene Formen der Prinzipienlosigkeit.

Es stimmt, die eine Seite des Prozesses ist die, daß es im Film (gebe Gott, daß es so bleibt) keine Tabus mehr gibt. Für den Film gibt es keinen L.P. Krawtschenko. Es gibt aber auch die andere Seite des Prozesses. Ist der Des-

7 Staatliches Komitee für Fernsehen und Radio

potismus der Gewohnheit, der Alltäglichkeit, der Anordnungen für immer sowohl aus dem gesellschaftlichen wie auch aus dem individuellen Bewußtsein verschwunden? Sind wir wirklich davon abgekommen? Existiert er möglicherweise noch in den Erwartungen des Zuschauers? Er existiert.

Was passiert denn heute? Das Volk hat das erfahren, was jahrzehntelang vor ihm verborgen wurde. Hat alles zugleich und in vollem Umfang erfahren. Und das Interesse ist vergangen. Ich kann mich da auf meine eigene Reaktion stützen: Ich habe mir immer noch nicht das Buch "Der Rote Terror in Rußland" von S.P. Melgunow gekauft. Nach all dem, was ich schon gesehen, gehört, gelesen habe, scheint es mir, daß Melgunow mir überhaupt nichts Neues mehr bieten kann. Und das bedeutet: Die Nachfrage ist gesättigt, die Themen beginnen bereits zu veralten. Das Volk hat sich nicht an der Wahrheit "übersättigt", sondern auf dem Markt der Themen und Sujets findet auf der Anbieterseite jetzt eine Auswahl statt.

Die Leinwand des Dokumentarfilms stellt den Zuschauer vor das Angesicht der Wahrheit. Vor die Wahrheit, wie vor Gott selbst. Nur hat die Filmdokumentaristik den Zuschauer praktisch überfüttert mit der Fülle der Eindrücke. Die Fülle der Eindrücke muß in Richtung der Sinnerfassung, des Begreifens fortführen: vom Wahrheitsgemäßen, Glaubhaften zur Wahrhaftigkeit. Denn die Wahrhaftigkeit ist einfach jedem begreiflich. Für den Schöpfer ist sie eine Erleuchtung, für den Zuschauer - eine Bewußtwerdung.

Für mich gibt es zwei Höhepunkte des Filmdokumentarismus. Zwischen ihnen liegt fast ein Vierteljahrhundert. Es sind die Filme *Der gewöhnliche Faschismus* von M. Romm und *So kann man nicht leben* von S. Goworuchin. Beide handeln von Antisystemen, von Strukturen, die von Grund auf feindlich gegenüber dem Leben und dem Menschen eingestellt sind. Viele versuchen heute, sie mit Argumenten der Art "Wir haben gesiegt", "Wir haben befreit" zu rechtfertigen. In Zusammenhang mit dem Durchlebten und den persönlichen Schicksalen einer ganzen Generation von Menschen ist dies bis zu einem gewissen Punkt erklärbar. Aber im großen und ganzen ergibt sich die Frage: kann man denn die "braune Pest" mit der "roten Pest" heilen? Goworuchin antwortet nach meiner Sicht eindeutig, und ich bin mit dieser Antwort einverstanden.

A. Gerasimow: Ich möchte nicht, daß Sie sich von der Freiheit, die der Dokumentarfilm errungen hat, verführen lassen. Es gibt hier zwei Momente. Auf der einen Seite sagte der Staat: "Macht, was ihr wollt, wir geben das Geld." Und übrigens muß man dem Staat dafür dankbar sein, denn er gibt Geld für etwas, was jetzt gegen ihn arbeitet. Aber es gibt auch die andere Seite. Jawohl, der Zuschauer möchte sich, sagen wir, die *Ziegelsteinflagge*

weder in der dokumentarischen, noch in der Spielfilmvariante ansehen. Er will nicht! Er möchte Unterhaltungsfilme sehen. Das einzige, wozu wir verpflichtet sind, ist zu verhindern, daß in unserer Zeit, in der der Nicht-Spielfilm keine Zuschauer mehr hat, die Traditionen abbrechen. Der Ausweg zum Fernsehen ist ebenfalls eine Illusion. Ich habe ein wenig mit dem Fernsehen zu tun gehabt und weiß, wie unsere Filme dort gezeigt werden. Es wird auf grausamste Weise zensiert. Diese Maschinerie führt ihre Arbeit fort und dann bleibt nur noch der "ausländische" Ausweg mit all seinen Fratzen der Verkäuflichkeit übrig. Deshalb dürfen wir uns einerseits nicht mit dem Staat zerstreiten, damit er die dokumentarische Filmkunst weiterhin subventioniert. Andererseits müssen wir wahrscheinlich abwarten: Die Gesellschaft wird noch zu dem Punkt kommen, an dem der Dokumentarfilm wieder ernsthaft gefragt sein wird.

L. Gurewitsch: Ich schließe mich Andrej Gerasimow an. Der Dokumentarfilm ist eine Berufung. Er ist ein Kreuz, er ist die Sache von Besessenen. Auch ich muß Goworuchin widersprechen. Wenn ein Regisseur zum hundertsten Mal den uns bekannten Kodex der bolschewistischen Moral: "Zu einer Zeit ist es nicht gut zu schießen, aber zu einer anderen ist es gut" wiederholt, ist seine Tendenz eindeutig unmoralisch. Ich halte sein Beispiel mit Frank für eine doppelte Verfälschung. Die erste ist eine traurige Verfälschung, denn wenn man glaubt, daß Franks Film irgendeine soziale Rolle gespielt hat, denkt man zu gut von ihm. Andererseits ist die These Goworuchins, daß man Verantwortung übernehmen müsse, eine mit anderen Worten ausgedrückte Predigt für Bestrafung und Militärdiktatur - und das ist eine antikünstlerische Position.

V. Sirotkin: Das hat nichts mit Goworuchin selbst zu tun, aber hinter dem, was er gesagt hat, sehe ich eine gezielte Tendenz. Ich möchte eine Analogie anführen, obwohl jede Art von Analogie nur bedingt wirksam ist.

Nehmen wir die Periode von 1906-1917 - es gab die staatliche Duma (Parlament), es gab, wie wir sagen, Machtstrukturen. Der Kampf spielte sich mit den Vertretern der zaristischen Bürokratie ab, eines ziemlich heimatlosen Völkchens, das aus niedrigen Gesellschaftschichten hervorging, seinen Rang durch Herumsitzen erworben und praktisch Macht über alles hatte, unter anderem auch über Grund und Boden (146 "Wirkliche Geheimräte" oder Beamte im Generalsrang hatten das Land von 50.000 Großgrundbesitzern nach der Abschaffung der Leibeigenschaft gekauft. Und ein großer Teil dieser Güter ging übrigens später in den Besitz der Unternehmensverwaltung des ZK der KPdSU über. Diese Bürokratie arbeitete dann während der Zeit der "Neuen Ökonomischen Politik" (NEP) mit ausländischen Konzessionären zu-

sammen). Das Volk wurde verhetzt unter dem Zeichen von Judenpogromen (die tatsächlich stattgefunden hatten), die sich hauptsächlich gegen die Intelligenz und die demokratischen Kräfte richteten. Es gibt eine Sammlung von Dokumenten der außerordentlichen Kommission der provisorischen Regierung, in der verzeichnet wurde, wer ein Jude war. Und jeder, der einen Hut aufhatte, war ein Intelligenzler! Wenn man aus Versehen irgendeinem Russisch-orthodoxen die Kehle aufschlitzte, würde Gott schon verzeihen, denn der war ja sowieso verdorben - ein Gebildeter! Auf Stolypins Datscha wurde ein Bombenanschlag verübt. Dreimal wurde ein Attentat auf Witte organisiert. Alles dies ist den professionellen Historikern ziemlich gut bekannt.

Und was geschieht heute?

Auf der einen Seite manipuliert das organisierte Verbrechen (Schaut euch an, so sagt man, was hier vorgeht!), und auf der anderen Seite die "Ordnung", die Diktatur. Gerade eben wurde die Sache mit dem Soldaten in jedem Hauseingang erwähnt. Also, in Petersburg saß man damals auch in den Eingängen mit Gewehren. Weil nämlich damals genau auf dieselbe Weise ein organisiertes Verbrechen entstand wie heute. Die Hauskomitees schalteten sich ein, Wachen wurden aufgestellt und so weiter. Und das wurde begrüßt. Daraufhin - der Putsch der Bolschewiken. Fabrikarbeiter gingen mit Gewehren auf die Straße, Feuer wurden gelegt - es war Ordnung! Und den Verbechern, den "Säuglingen Kerenskis", wie man sie nannte, klopfte man auf die Köpfe (im Mai wurde eine Amnestie verkündet, und alle Verbrecher wurden freigelassen). Wenn Sie sich erinnern, wurde dies im Film *Geboren von der Revolution* von Geli Rjabow, der jetzt überzeugter Monarchist geworden ist, sehr gut gezeigt. Und zwar so, als ob es ein objektives Resultat der Demokratie sei: Die Gefängnistore wurden geöffnet, na prima. Aber hier zeigte sich der blinde Glaube an das Volk, vor dem die gesamte russische Intelligenz, im Unterschied zur westlichen, auf den Knien lag. Es wurde doch von allen angebetet! Aber dieses Volk ist trotz allem eine schwierige Erscheinung. Genauso ist die Situation auch heute. Das Establishment hat einerseits die Demokratie zugelassen, aber andererseits manipuliert es das Bewußtsein. Das Fernsehen ist nach wie vor in seinen Händen. Wirklich, so wie wir heute leben, kann man nicht leben. Aber Stanislaw Goworuchin vergißt, wie die Verteidiger seiner Konzeption geendet haben. Nämlich in der fürchterlichen Tragödie von Bucharin, Sinowjew und der ganzen anderen, weil die einmal in Gang gesetzte Maschinerie des Terrors nicht mehr angehalten werden kann.

W. Tolstych: Ich könnte auch gegen Goworuchin polemisieren (ich habe mit ihm nicht nur einmal über diese Themen gesprochen), aber ich beschränke mich auf eine Bemerkung. Sein Film gefällt mir, und die Erklärung

seines Erfolges, die hier W. Meshujew gegeben hat, erscheint mir zutreffend. Für mich liegt sein Kunstcharakter nicht in den Mitteln und Methoden der Ausdrucksstärke, sondern in der Frage der Objektivität, in diesem Fall der dokumentarischen Qualität, die vom Künstler erreicht oder nicht erreicht wurde. Der Film ist leicht zu kritisieren. Nach den ästhetischen Gesetzen, die sich Goworuchin selbst in diesem Film aufgestellt hat, ist es nicht schwer, ihn abzuwerten. Vor uns liegt praktisch nicht ein Film, sondern zwei, die zwei verschiedenen Problemen gewidmet sind, und die in dem Streifen rein oberflächlich verbunden sind. Es gibt aber auch noch einen gewichtigeren Anspruch, an dem er zu messen ist. Ich habe diesen Film zusammen mit einer Gruppe von Ausländern - Amerikanern, Engländern und Franzosen - in den Räumen von Mosfilm angesehen. Und unsere Gäste, die stark beeindruckt waren, und die Qualitäten des Films lobten, sagten dem gastfreundlichen Stanislaw Goworuchin (er begoß sie buchstäblich mit Champagner) auch einiges Kritische. Unter anderem gab es folgende Einschätzung: "In jedem Film, auch in den sehr dramatischen, muß am Ende unbedingt 'no smoking' kommen, aber in Ihrem Film gibt es eine solche Warnung nicht. Und das ist schlecht. Ihr Land befindet sich jetzt in einem schwierigen Zustand, und es ist wohl kaum richtig, dem Volk in einer solchen Situation die Hoffnung zu nehmen".

Ich halte diese Frage, die von den ausländischen Gästen aufgebracht wurde, für sehr wichtig. Und es ist mit ihr nicht die rettende Lüge gemeint, sondern die moralische Verantwortung des Künstlers vor dem Zuschauer, worüber Goworuchin selbst sich heute aus anderen Gründen aufgeregt hat. Es geht um die "sekundäre Repression" des Zuschauers durch die Kunst. Der Zuschauer, Gegenstand und Opfer aller möglichen Repressionen, die er von morgens bis abends im alltäglichen Leben erfährt, kommt ins Kino und unterliegt einer sekundären Repression durch die auf der Leinwand abgebildete Wirklichkeit.

Die Frage der Einstellung des Künstlers zu dem, was er zum Gegenstand seiner Abbildung macht, ist in unserem Gespräch noch nicht gebührend beleuchtet worden. Es wurde über die Fakten und Dokumente gesprochen, über die Wahrheit der Kunst als Streben zur Wahrhaftigkeit, und in diesem Zusammenhang auch über das Autorenprinzip, das die Natur des modernen Dokumentarfilm darstellt. Man müßte aber auch ernsthaft über die Beziehung des Künstlers zu den Fakten, den Dokumenten, und schließlich zur Realität sprechen, sowohl der historischen als auch der jetzigen. Dann wird sich ein Meer entmutigender Beispiele über uns ergießen.

Mehrere Filme sind zum Thema "Die Vorreiter der Perestrojka", über ihre Führer gemacht worden. Zum Beispiel über Jelzin. Es ist wohl kaum richtig, sich vom Film *Boris Jelzin. Ein Portrait vor dem Hintergrund des Kampfes* zu distanzieren, indem man ihn einfach für schwach und vom künstlerischen Standpunkt aus uninteressant erklärt. Damit werden das schwere Leben und die Widersprüchlichkeit einer solchen gesellschaftlichen Figur wie Boris Jelzin verkannt. Die Autoren des Drehbuches, I. Wedenejewa und W. Jumaschew und der Regisseur G. Popow nehmen bereits im Vorspann buchstäblich eine feierlich-emotionale, verzeihen Sie, rein populistische Haltung gegenüber ihrem Helden ein, es werden auf der Leinwand nur bewußtlose Anhänger abgebildet, die ihn bestätigen. Die Objektivität verliert sich bereits in den ersten Einstellungen im Ton der Autorenstimme. Als unnatürlich und künstlich erscheint mir auch die vieldeutige Schweigsamkeit desselben, in Gedanken versunkenen Helden der *Sowjetischen Elegie* von A. Sokurow. Ich verehere die Regisseurin E. Andrikanis, die vor kurzem einen Film über Jurij Afanasjew gemacht hat. Dieser Streifen ruft bei mir Zweifel hervor. Eine ganze Stunde lang läuft der Film über einen Menschen, der Millionen Leuten durch die Radikalität und Kompromißlosigkeit seiner bürgerlichen Position bekannt ist. Und kein einziges Wort davon, wie er zu dieser Position gekommen ist: Ein Mann, der, wenn ich mich nicht irre, Rektor der Allunions-Komsomolschule war, danach, kurz vor Beginn der Perestrojka, Redaktionsmitglied der theoretischen Zeitschrift des ZKs der KPdSU, "Kommunist", in der in seiner Verantwortung Artikel über den entwickelten Sozialismus erschienen. Ich möchte damit nicht sagen, daß man sich unbedingt daran erinnern sollte, was ein Mensch tat, dachte oder sagte, bevor er eine Position gegen eine andere austauschte. (Das ist jetzt so eine Mode, sich eine "Biographie" machen zu lassen, in der man als russischer Liberaler oder als geborener Demokrat und Radikaler oder als Kämpfer gegen den "Stillstand" dargestellt wird.) Aber für einen Künstler, der sich entschlossen hat, das Portrait eines bekannten, gesellschaftlich bedeutenden Menschen zu schaffen, wäre es doch wahrscheinlich trotzdem interessant zu zeigen, wie dramatisch und kompliziert seine gesellschaftliche und persönliche Biographie abgelaufen ist. In unserem Autorenfilm verschwindet aus irgendwelchen Gründen das Drama des menschlichen Lebens und Schicksals, das von dem Leben und Schicksal des Landes untrennbar ist. Für mich, den Zuschauer, wird in diesem Fall eine Unwahrheit durch eine andere, die alten Mythen durch neue, keineswegs bessere ersetzt.

Es geht, wie Sie sehen, nicht um Namen. Erinnern wir uns, was mit Bucharin, einem der tragischen Opfer des Stalinismus, passierte. Anfangs

baute sich die Haltung ihm gegenüber nach einer dichotomischen Logik auf: Da Bucharin ein Opfer des Henkers Stalin wurde, ist letzterer ein Verbrecher, ein Monster, und alle seine Opfer sind saubere, ehrwürdige, unbefleckte Menschen. Jetzt wurden in dieses Schema deutliche Korrekturen eingebracht. Es zeigt sich, daß in der lebendigen, realen Geschichte alles viel komplizierter, verworrener, widersprüchlicher war. Und Bucharin war, auch wenn man es nicht wahrhaben will, einer jener Männer, die dem "Schusterssohn halfen, den Thron zu besteigen" und den Stalinismus zur Ideologie und Praxis des "Aufbaus des Sozialismus in einem einzelnen Land" machten. Wenn wir die Schwierigkeiten und Widersprüchlichkeiten der realen Geschichte ignorieren, verschmutzen wir weiterhin, so unangenehm es ist, dies konstatieren zu müssen, das Bewußtsein des Volkes, das auch so schon durch Jahrzehnte der Lüge deformiert ist.

Deshalb ist für mich die Frage der Verantwortung des Dokumentarfilmkünstlers vor dem Zuschauer eine prinzipielle Frage. Es geht darum, wie der Künstler sich dem Faktum oder dem Dokument gegenüber verhält, inwieweit dieses Verhältnis ein bewußtes ist. Eine glaubhafte Tatsache aus dem Leben, über die nicht nachgedacht und die nicht verstanden wird, ist noch keine Tatsache, sondern lediglich ein glaubhafter Schein. Kurz, die Kenntnis einer Tatsache ist noch nicht ihr Verständnis, nicht das Eindringen in die Logik der Ereignisse, in den Mechanismus der Verbindungen von Ursachen und Folgen, in die anregenden Motive des Verhaltens und so weiter. In diesem Sinne sind viele Dokumentarfilme, auch die hervorragenden, Produkte einer sich nicht bewußt gewordenen Existenz und manipulieren mehr mit Tatsachen, als daß sie ihnen einen Sinn in der Sprache der Kunst gäben. Darüber haben wir leider wenig gesprochen. Möge unser Gespräch als Anstoß zu tieferem Nachdenken über die Prozesse dienen, die im Dokumentarfilm ablaufen.

An der Diskussion nahmen teil:

J. Bogomolow und V. Boshowitsch (Kandidaten der Kunstwissenschaften), A. Gerasimow und S. Goworuchin (Regisseure), A. Gorodezkij (Kandidat der Wirtschaftswissenschaften), L. Gurewitsch (Filmdramaturg, Filmkritiker), G. Dolmatowskaja (Doktor der Kunstwissenschaften), V. Lebedew (Kandidat der Philosophie), L. Malkowa (Kandidatin der Kunstwissenschaften), V. Matisen (Filmkritiker), V. Meshujew (Doktor der Philosophie), S. Moratow (Filmkritiker, Kandidat der Philologischen Wissenschaften), V. Oshogin (Doktor der Physik und Mathematik), K. Raslogow (Doktor der Kunstwissenschaften), M. Romadin (Künstler), V. Sirotkin (Doktor der Geschichte, Professor), V. Tolstych (Doktor der Philosophie), V. Fedotowa (Doktor der Philosophie), A. Chanjutin (Regisseur), I. Schilowa (Kandidatin der Kunstwissenschaften).