

Leonid Gurewitsch

Am Kreuzweg. Notizen zum modernen Dokumentarfilm

1992

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2859>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gurewitsch, Leonid: Am Kreuzweg. Notizen zum modernen Dokumentarfilm. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 13: Etwas ist zu Ende. Dokumentarfilmdebatten im letzten Jahr der UdSSR (1992), S. 70-87. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2859>.

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.

Leonid Gurewitsch

Am Kreuzweg

Notizen zum modernen Dokumentarfilm

Es sind schwere Zeiten... Nein, ich denke dabei nicht an Politik, auch nicht an die Wirtschaft, nicht an den drohenden Bürgerkrieg und nicht an die "Gefahren" der Marktwirtschaft. Und ich rede auch nicht deswegen so, weil all das uns zum Halse heraushängt. Der Hunger nach Neuigkeiten ist vorläufig noch beißender als der einfache Hunger. Das Leben bei uns ist jetzt über die Maßen interessant, auch wenn es sich (nach dem Dichterwort) "am Rande des Abgrunds" abspielt... Und da soll man arbeiten? Ich meine nicht alle und jeden, sondern mich selbst: Filme machen, Dokumentarfilme machen?

Offen gesagt: ich überlege die ganze Zeit, was ich filmen soll. Das eine Thema ist zu kleinkariert, das andere nur aktuell, und dieses dritte - was Gott verhindern möge - gerade "in". Jenes Thema - auch schon dagewesen! Beim vierten kommst du der Sache nicht auf den Grund, sagst nicht das Wesentliche. Und dieses fünfte - zu hochgespannt, keiner interessiert sich dafür.

Und so drehe ich mich im Kreis. Vielleicht, weil ich fast sechzig bin? Aber ähnlich empfinden nicht nur meine Altersgenossen. Was also filmen?

Vor einiger Zeit sah ich den Film des jungen Regisseurs Sergej Chowenko *Die Bauchrednerin*. Das war ein Film ganz nach meinem Geschmack. Er hat mir nicht nur gefallen, sondern er machte mich auch nachdenklich: Welche Wege geht der gegenwärtige Dokumentarfilm? Er ist in der Krise, doch wenn dem so ist, schimmert irgendwo ein Ausweg? Dieser Film hat einen einfachen Aufbau: Eine nicht mehr junge Bühnenschauspielerin, sagen wir, von der Moskauer Konzertagentur, Vertreterin eines sogenannten "seltenen Genres", tingelt durch das Land, durch die Provinzen. Wissenschaftlich ausgedrückt ist sie eine Ventrologin, aber "Bauchrednerin" klingt schöner, ja auch mystischer. Ihre Nummer ist einfach: ein Dialog mit einer Puppe, einem klugen Pfiffikus und Schlingel, der nicht auf den Mund gefallen ist. Etwa so:

"Ich werde dir ein Märchen erzählen: Es war einmal ein schöner Jüngling..." - "Das bin ich!", ruft mit einem inneren Piepsen die Puppe. - "Und es

war einmal eine Hexe Baba-Jaga..." - "Das bist du!", piepst die Puppe. Und das Publikum lacht sich kaputt.

Mit dieser Nummer also zieht die Filmheldin durch Rußland. Hinter dem Eisenbahnfenster öffnen sich Landschaften dem Blick - dies sind vielleicht die eindrucksvollsten Bilder des Films: Regenwetter und Schlamm, irgendwo an der Grenze von Herbst oder Frühling, Schmutz und schmelzender Schnee, aufgerissene, gequälte Erde, zerfurchte Wege, Gräben und Müllhalden, verfallende Bauten und rauchende Schornsteine, heruntergekommene Katen und abgeblätterte Stadtfassaden. "Das dreckige Rußland" - welche Bitterkeit!

Auch ihre Auftritte hat unsere Bauchrednerin in typischen russischen Auditorien. In Dorfkлубs, vor Melkerinnen, die es kaum geschafft hatten, sich zu waschen, im Hintergrund das Gebrüll von hungrigem Vieh. Im Krieg bei einer Militäreinheit magere Soldaten, mit kurz geschorenem Haar und mit akkurat genähten weißen Kragenbinden um die dünnen Hälse. Direkt neben dem Klub der Exerzierplatz. Im Straflager, rasierte Schädel, schwarze Häftlingskleidung, bei jedem Gag wiehern sie los, großer Hunger nach einer freien Stunde, aber die Wachmannschaft ist streng. Schließlich im Krankenhaus für geistig Behinderte - hier wird's unbeschreiblich.

Mein Gott, denkst du, wie ist das doch alles schrecklich und schwer! Und ist doch zugleich Barmherzigkeit bis zum quälenden Schmerz. Und dann das gewaltige Bedürfnis zu lachen, die Seele zu erleichtern, gerade hier, angesichts der blutenden Wunden des großen Landes. Was soll's, daß die Nummer überall dieselbe ist, und die Witze überall die gleichen, und nicht sehr fein, sie reißen die Säle mit, lassen aufatmen. Die Gesichter hellen sich auf, ein Lächeln öffnet die rissigen Münder: Noch sind die Menschen fähig und bereit zu lächeln.

So ist es draußen, unter Menschen. Im gewohnten Rhythmus beginnt auch die Schlußepisode des Films. Auf der Bühne die Künstlerin mit ihrer Puppe. Doch im großen Saal sitzt nur ein Zuschauer. Mit Hut und Anzug. Wichtig und imposant sitzt er da. Kein Muskel zuckt in seinem wohlgenährten Gesicht. Und keiner der uns schon bekannten Witze, die jeden Saal zum Lachen gebracht haben, kann seine starre, eiserne Größe brechen. Und dann begreift man: Es ist der Besitzer, der Chef, der die Nummer beurteilt. Er entscheidet, seinem Amte gemäß, ob die Bauchrednerin auftreten darf. Und wenn er es so will, wird sie nicht dürfen.

Sie werden mir zustimmen: ein gescheiter, klarer und ehrlicher Film! Er gefällt mir - und er gibt mir die Möglichkeit, einige Tendenzen unseres Dokumentarfilms der letzten Jahre zu beurteilen.

Sergej Chowenkos Film ist etwa zur Hälfte in dem Stil gestaltet, der im Dokumentarfilm von 1986 bis 1989 vorherrschte. Für ihn eine treffende Bezeichnung zu finden, ist ziemlich schwierig. (Ich denke, die Theoretiker werden mit der Zeit eine Definition finden) Vielleicht würde "Pathos der Sozialkritik" passen, es ist eine freie Publizistik, die - gerecht und aufrichtig! - die Übel unserer Vergangenheit und Gegenwart anprangert (den Ausdruck "im Dreck herumwühlen" würde ich im Zusammenhang mit solchen Filmen nicht benutzen).

Zweifel an dieser Art von Filmen wurden oft geäußert, man sagt, sie wären nicht nach den Kriterien der Kunst, sondern der Konjunktur zu messen. Der "Pranger" habe die "Ehrentafel" abgelöst. Ich werde nicht aufhören, diesen Beschuldigungen zu widersprechen. Ich erinnere mich, wie wir die Filme für das Glasnost-Festival 1989 in den USA aussuchten. Die Amerikaner wollten ein ausgesprochen sozialkritisches Programm, aber wir versuchten, den Rahmen zu erweitern. Mich wunderte damals, daß weder *Wir* von Artur Peleschjan noch *Pferdekarussell* von Boris Galanter von den Amerikanern ausgesucht wurde. Die Nachfrage war eben anders. Auf den Pressekonferenzen in den USA sprachen wir die gefährliche "Einseitigkeit" unserer Filme und die Vernachlässigung des Künstlerischen an, verwiesen auf den Niedergang der Professionalität auf der Woge des allgegenwärtigen Pathos von Kritik und Negation. Aber alle Warnungen verhallten ungehört: Wir hatten uns endlich erkämpft, die Wahrheit sagen zu können, und nun beeilten wir uns, sie herauszuschreien. Nicht zufällig waren *Die Vergangenheit erscheint wie ein Traum* von Sergej Miroshnitschenko und *Das schwarze Quadrat* von Josef Pasternak auf dem ersten nationalen Festival des Dokumentarfilms 1988 in Swerdlowsk so große Erfolge, nicht zufällig erhielt *Gegenklage* von Arkadi Ruderman auf dem ersten Internationalen Festival des Dokumentarfilms 1989 in Leningrad den großen Preis, nicht zufällig auch die Auszeichnungen für *Nike*.

Andererseits, warum mit Gegensätzen operieren? Viele der Perestrojka-Filme halten strengen künstlerischen Kriterien stand. *Die Vergangenheit erscheint wie ein Traum*, *Morgen ist Feiertag*, *Der Schneider*, *Der Waldgeist*, *Sonntagmorgen* - man könnte die Liste verlängern. Doch jede Welle wird bekanntlich nach ihrer Amplitude gemessen. Ich kann mich z.B. überhaupt nicht dem folgenden Urteil über die "lautstarken Perestrojkafilme" anschließen: "Wie ärgerlich es auch sein mag, so hat doch die Zeitung der russischen Emigranten in New York *Neues russisches Wort* recht, wenn sie schreibt, daß der sowjetische Film Verwirrung zeige und daß Glasnost keine neue Genera-

tion von Filmschaffenden, keinen neuen Höhenflug der Filmkunst hervorgebracht habe."

Ich hatte, genau wie der Autor dieses Satzes, Wladilen Kusin, Direktor des Leningrader Wochenschau- und Dokumentarfilmstudios, das zweifelhafte Vergnügen, das *Neue russische Wort* zu lesen, hätte aber ein anderes Zitat zum gleichen Thema ausgewählt: "Das Auge des Films erstellte eine verhängnisvolle Diagnose dort, wo die Presse nur über mögliche Varianten herumrätselt. Die Filme, die ich sah, sind ein Sammelporrait der Gesellschaft..." Nun ja, ein Zitatenkrieg ist nicht die beste Art von Polemik.

"Keine neue Generation"? Gestatten, daß ich sie Ihnen vorstelle: Tatjana Skabard und Nadeschda Chworowa, Josef Pasternak und Wjatscheslaw Mirsojan, Sergej Bukowski, Wladimir Suworow, Waleri Balajan und Alexander Rodnanski, Andrej Sagdanski, Sergej Miroschnitschenko, Wladimir Oseledtschik, Aleksej Chanjutin, Arutjun Chatschatrjan, Algis Arlauskas, Sauljus Berschinis, Michail Pawlow, Sergej Chowenko... Noch lange könnte man die Reihe fortsetzen.

"Kein Höhenflug"?... Nun, da kann ich nur abwinken. Man kann den Wert und die Mängel der Perestrojka-Welle unterschiedlich beurteilen, doch den Sinn dieses massenhaften Durchbruchs zur Wahrheit, der Auswechslung aller Gebotsschilder und Richtungsweiser kann nur ein halsstarrer Kunstrichter und Kenner der "reinen Kunst" nicht sehen, und für einen solchen halte ich mich nicht.

Mir scheinen übrigens einige verborgene, ich würde sagen, fast unbeußte Motive für die Verneinung eines Aufschwungs ziemlich klar auf der Hand zu liegen. Es geht um die Relation dieses Aufschwungs zum vorherigen Niveau. Die Logik ist einfach: das vorherige Niveau war, sagen wir, nicht besonders hoch. Bedeutend Jüngere anzuerkennen, dergleichen fällt vielleicht auch Menschen meines Alters schwer. Aber die Wahrheit ist bekanntlich komplizierter. Ich denke schon, daß diejenigen recht haben, die meinen, es habe auch in den sogenannten Zeiten der Stagnation - mehr noch davor - talentierte Filmemacher und gute Filme gegeben. Aber diese Filme und das Niveau der Wahrheit in ihnen war nur die Ausnahme von der Regel des Mitläufer- und "Handlangertums" (nach Nikita Chruschtschow), der direkten Dienstleistung durch den Dokumentarfilm. Der "neue Aufschwung" veränderte diese massenhafte Kollaboration unserer Zunft. Mag sein, daß die künstlerischen Höhepunkte seltener wurden, dafür aber erhöhte sich das allgemeine Niveau beträchtlich.

Ich denke, es ist keine Sünde, zu wiederholen: Die Welle wird bis zum Kamm gemessen. Aber nicht bis zum Schaum, der darüberliegt. Es konnte

nicht ausbleiben, daß die mächtige Bewegung des Dokumentarfilms auch zu oberflächlicher Sensationshascherei führte, zu aufgesetztem Pathos, zu Mäkelei und Kleinkariertheit, damit es wenigstens nach einer gewissen Widerspenstigkeit aussah. Hier könnte man viele Filme und Namen nennen. Man könnte an jene Repräsentanten des offiziellen Films der früheren Jahre erinnern, die nun auf den Zug der neuen Zeit aufspringen und schon wieder die Lokomotiven sein wollen. Ich möchte dies nicht tun. Auch die Liebhaber der "heißen Fakten" wurden schon kritisiert. Unter uns: Das sind Einzelfälle. Man sollte nicht Heftigkeit der Polemik, die Hitze und Verworrenheit der emotionalen Rede mit dem Wunsch verwechseln, sich an anderen schadlos zu halten.

Die Zeit verrinnt, der Dokumentarfilmer will mit seinem Beitrag noch zur rechten Zeit kommen, will in dieser Zeit wirken. Ihm ist nicht nach Form, ungeduldig möchte er teilnehmen an den stürmischen gesellschaftlichen Prozessen. Er trägt heftig seinen gerechten Protest vor und fällt seine Urteile, ohne an den Zusammenhang mit einem Dutzend ähnlicher Filme, an die Notwendigkeit eines individuellen Herangehens und Entscheidens zu denken. Wie man es auch nimmt: Dies sind alles ernsthafte Symptome und Signale der Verlangsamung, ja des Verfalls der Bewegung. Deutliche Zeichen dafür, daß die Brandung sich legt. Die neunte Woge ist vorbei.

Einen deutliches Anzeichen dafür sind die Erfolgfilme des II. Dokumentarfilmfestivals im März 1990 im Woronesch. Nicht einmal zwei Jahre sind seit Swerdlowsk vergangen, und da wird der Film *Traumdeutung* von Andrej Sagdanski über Sigmund Freud zum Hauptpreisträger, der keinerlei Beziehung - zumindest keine direkte - zum Pathos der Perestrojka hat. Den zweiten Preis erhält *Die Querstraße* von Iwar Selezkis, unbestritten ein sozialkritischer Film, der aber keineswegs der Tagesaktualität verpflichtet ist, geschweige denn dem Enthüllungspathos. Drei Preise auf einen Schlag - den der Jury, der Kritik und der Zuschauer erhält ein Film aus den Zeiten der tiefsten Stagnation: *Unsere Mutter, der Held* von Nikolai Obuchowitsch. Nur zwei oder drei Arbeiten unter den Preisträgern können der Perestrojka-Welle zugeschrieben werden: *Stalin mit uns?* von Tofik Schachwerdijew, Der Eröffnungstag von A. Kibkalo und *Das Stalin-Syndrom* von Roman Schirman. In Swerdlowsk wären all diese Filme unstrittig Sieger gewesen. Der Orientierungswandel ist offensichtlich.

Offensichtlich sind auch die Ursachen. Gegenwärtig haben wir, wenn nicht das Fernsehen einspringt, nicht Millionen Zuschauer - ich denke, es sind nicht einmal Hunderttausend, die uns sehen und hören. Fälle des Verbots von Perestrojka-Filmen sind bekannt und in der Presse beschrieben worden

(*Unpersönliche Angelegenheit*), Aufführungsverbote (*Der Eröffnungstag*, *Der Prozeß*, *Für alles Rede und Antwort stehen*), Behinderungen durch den Verleih (*Morgen ist Feiertag*, *Heimkehr*, *Die Bilanz*). Die Kopienzahl ist klein, Reklame durch die Filmverleiher gibt es praktisch nicht. Im Fernsehen wechseln ständig die Sendeplätze und Sendezeiten. Zwischen Goskino und Gosteleradio gehen die sinnlosen unprofessionellen Auseinandersetzungen darüber, wieviel für eine Ausstrahlung zu zahlen, zu verlangen sei, weiter. Alle diese Faktoren werden für den Kampf gegen den publizistischen, kämpferischen Film genutzt. Diese Hindernisse hat es immer schon gegeben, und wir hatten geglaubt, jetzt würde sich alles ändern! Wir wurden gebraucht, wir waren doch die Waffe der Perestrojka. Doch diese Waffe wurde fast nicht in Anspruch genommen.

Es gibt noch einen tieferen Grund: die relative Ineffizienz des Perestrojka-Prozesses selbst. Ich will mal die allgemeinpolitischen Beurteilungen außer acht lassen, doch vor den Tatsachen kann man nicht die Augen verschließen. Die Perestrojka hat sich endgültig verrannt. Der Dokumentarfilmer, der sich in die Schlacht warf, sah seinen Film als einen Beitrag zur gemeinsamen Sache. Aber direkte Ergebnisse gibt es wenig. Die Geduld wird strapaziert, es entsteht die Empfindung der Sinnlosigkeit aller Anstrengungen, geistige Ermüdung setzt ein. "Es kommt zur schlimmsten aller Verschleißerscheinungen, der Einsatz von Herz und Seele zahlt sich nicht mehr aus". Und das widerfährt nicht nur den Autoren, sondern auch den Zuschauern: Die Statistik verzeichnet ein nachlassendes Interesse an Filmen, die unsere Geschichte reflektieren, an politisch und soziologisch anspruchsvollen Filmen.

Letztlich kann einem echten Filmemacher das eigentlich filmische Wesen seiner Arbeit nicht gleichgültig sein. Probleme der Sprache, der Form, der Gestaltung, der Plastizität sind ihm nicht zweitrangig. Der Umstand, daß das Kriterium der Kunst zweitrangig wurde, hat viele von uns veranlaßt, nach anderen Wegen und Werten zu suchen.

Und hier muß ich eine Abschweifung machen. Nennen wir sie: Vom Nutzen des Blicks in den Spiegel. Ende September letzten Jahres kamen auf Einladung des Lettischen Filmverbandes und der Assoziation sowjetischer Filminitiativen über hundert Filmschaffende in Jurunda zum 37. Internationalen Robert-Flaherty-Seminar zusammen. Unter den Teilnehmern waren mehr als 40 Amerikaner, unsere und ihre Filme wurden vorgeführt, es gab lebhaft Diskussions, nicht nur zwischen ihnen und uns. Zum Beispiel griff Marlon Ricks, Autor des Films *Gelöste Zungen*, der dem Kampf für die Rechte afroamerikanischer Homosexueller gewidmet ist, von einer revolutionären Position aus seinen Landsmann Les Blank an: "Wie konnte Les Blank mit-

ten im Kampf der Schwarzen für die Bürgerrechte in den stürmischen 60er Jahren den Film *Blues* nach Lightnin' Hopkins drehen? Darin kommen zwar Schwarze vor, aber nur, um Blues zu singen, und das ist alles!". Es war nicht unsere Sache, uns da einzumischen, aber wir waren erstaunt über dieses Ausmaß an sozialem Engagement. Um so mehr, als der Film von Les Blank wirklich großartig war. Viele Filme des amerikanischen Programms waren vom Kampfgeist erfüllt: gegen Atomwaffen, gegen Umweltverschmutzung und gegen die amerikanische Einmischung in Nicaragua. Es waren leidenschaftliche, ehrliche Filme, und trotzdem waren ihre Einseitigkeit, ihr tendenziöser Charakter, ihre künstlerischen Mängel nicht zu übersehen. Es gab auch andere Filme, doch das Gefühl von "Berufung", einer pragmatischen Problemorientiertheit überwog im Programm. Nicht nur ich sah in diesem Spiegel unsere eigenen Fehler und Übertreibungen, jene Kehrseite guter Absichten, auf die ich schon hingewiesen habe. Ich würde sogar so weit gehen, der Mehrheit sowohl unserer, als auch der amerikanischen sozialkritischen Filme das Fehlen echter Objektivität vorzuwerfen, das Unvermögen, eine Sache von mehreren Seiten zu betrachten, den Hang, eher Fakten anzuhäufen, als ihre Ursachen zu analysieren.

Da sehe ich nun den Film *Der Weg* von der begabten Tatjana Skabard. In seinem Mittelpunkt steht das Schicksal der Heldin Praskowja Malinina, der im ganzen Land berühmten Kolchosvorsitzenden, zweifache Heldin der sozialistischen Arbeit. Malinina war seinerzeit ein Film von Nikolai Obuchowitsch gewidmet worden, der ihren Charakter ganz gut offenlegte und ihrem Ruhmeskranz lyrische und ironische Farben hinzufügte. Ich will nicht danach fragen, ob der Regisseur jenes System von Schönfärberei und Heuchelei, auf der die Autorität von Praskowja Malinina beruhte, damals nicht sah oder nicht offenlegen wollte. Die Autoren des neuen Films über sie haben es leichter, sie stoßen die "Hausherrin des Lebens" vom Sockel. Die Malinina ist im Film *Der Weg* nicht nur eine mächtige Diktatorin, sie ist auch ein Opfer. Eine unheilige Macht korrumpierte und machte sich einen außergewöhnlichen Charakter zunutze. Für ein paar kleine Happen wurde sie zum Werkzeug der Macht, eine Aufseherin, eine Demagogin. Und so ging es weiter. Die Machthaber verliehen der Malinina den Orden des Goldenen Sterns, sie gab den Mechanikern eine Kiste Wodka. Jedem das seine. Die Kette der Sittenlosigkeit und Unmoral ist im Film präzise aufgespürt. Und trotzdem fehlt mir dabei das Verlangen, bis zur völligen Klarheit durchzudringen: Worum geht es eigentlich bei der Malinina? Sie kann doch nicht nur ein vollkommen schlech-

ter Mensch sein? Wo liegen ihre Beweggründe? Wo die Wurzeln ihrer Heuchelei? War nicht alles doch viel komplizierter? Da, wo der Film von T. Skabard alte verherrlichende Wochenschauen verwendet, wo er Pionierversammlungen zu Ehren der Vorsitzenden oder ihren Einzug in den Kreml zeigt, wird meine Wahrnehmung getrübt: das ist jene bekannte Kombination von massenhafter Desinformation unter Verwendung von authentischem Material. Das haben wir bei der Mehrheit der Perestrojka-Filme gehabt, aber, um ehrlich zu sein, auch schon lange davor: so etwa in dem bemerkenswerten Film *Ohne Legende*.

Der Film von T. Skabard erreicht einen echten Höhepunkt, wenn das gegenwärtige zerstörte Leben des Volkes sich auf der Leinwand nach vorne drängt: In betrunkenen Monologen neben der Büste der Malinina ("Was war das doch für eine echte Chefin, hat uns alle mit der Faust regiert") oder in nüchternen Dankesbezeugungen an die Sowjetmacht ("Ich bin's zufrieden, sechzig Rubel Rente haben sie mir gegeben"). Alte Frauen auf dem feuchten Acker, mit allem behängt, was nur ein bißchen Wärme gibt, klauben mit gichtigen Fingern Kartoffeln und sind doch dankbar für dieses ihr Leben. Und nur eines macht ihnen Freude: ein Schlückchen auf die Gesundheit. Ein in der Seele schmerzendes Bild: ein sehr langer Gang durch das Dorf, wir sehen eine sichtlich junge, doch durch Arbeit und Alkohol vorzeitig gealterte Frau neben einem schmerzbüchigen Mann, zwischen heruntergekommenen Katen und leuchtenden Wicken. Und du reagierst schon gar nicht mehr auf die stumpfe Erscheinung einer anderen Frau, einer Greisin. Deren Gekeife ist weniger ausdrucksstark als ihre Schicksalsergebenheit - und, daß sie bitter dem Kommunismus nachweint, den sie bei Lebzeiten wohl nicht mehr wiederkommen sehen wird. Sie schimpft und flucht und nimmt dabei kein Blatt vor den Mund.

In dem starken, stellenweise sehr starken Film der Skabard klingt stärker als in anderen Filmen das Motiv des "dreckigen Rußland" an, und darauf paßt haargenau der Vers vom "Land der Sklaven, Land der Herren". Die neue Macht charakterisierte sich selbst zutreffend in ihrer Hymne: "Und nichts zu sein, tragt es nicht länger, alles zu werden, strömt zuhauf".

Lermontow war dabei nicht in den Sinn gekommen, daß die neuen Herren sich aus den Sklaven rekrutieren würden und daß die Sklaverei sich so verdoppeln würde. Eben die Entstehung all dieser Malininas und ihrer Herren hätte, meiner Ansicht nach, Gegenstand des Films sein müssen. Doch die Autoren begnügten sich mit Emotionalität, Sarkasmus und Melancholie, es reichte nicht mehr zur Fähigkeit der Verallgemeinerung.

Liegt nicht vielleicht gerade hier ein noch unberührtes filmkünstlerisches Neuland für Beobachtungen und Überlegungen? Die Dokumentaristen richten den Löwenanteil ihrer Aufmerksamkeit auf die Handlungen und Ideen von Leuten, die an der "Futterkrippe" waren oder sind. Ein Machthaber ist traditionell ein beliebtes Ziel kritischer Pfeile. Aber mir scheint, daß Giljarowski das Unglück Rußlands nicht nur darin sah, daß oben die "Finsternis der Macht" war, sondern auch darin, daß unten die "Macht der Finsternis" war. "Macht der Finsternis" - das ist das durch Sklaverei beschwerte Bewußtsein der Volksmassen, das ist eine geistige Verfassung der Trägheit und Gleichmacherei, das ist die Gewöhnung an den Gehorsam, "unterm Joch mit Schelle und Peitsche". Nicht sehr oft werden diese den Fortschritt in unserem Land hemmenden Hindernisse zum Gegenstand eines Films. Genau hier aber liegt das Herz des Problems, die Hauptsache.

Nein, ich verurteile den Film *Der Weg* und seine Autoren nicht. Mir ist es wichtiger, gewissermaßen einen Erbfehler unserer Perestrojka-Filme nachzuweisen: daß sie die Dinge aufzeigen, ohne sie zu analysieren. Wen wundert es da, wenn *Die Traumdeutung* von Andrej Sagdanski einhellig zum Spitzenfilm erklärt wird. Er enthält sowohl eine Feinanalyse als auch eine ansprechende Menschlichkeit und ist auch formal ein sehr guter Film. Außerdem ist, auch wenn die heutige Realität unberücksichtigt bleibt, das soziale, ja sogar politische Element des Films unübersehbar. Aus dem umfangreichen Werk des Dr. Freud wurden geschickt jene Gedanken und Texte ausgewählt, die die Natur der Gewalt und des Totalitarismus auf einem hohen, von einer großen Persönlichkeit geprägten Niveau enthüllen.

Also: Das Streben zur Analyse, die Abkehr von Eindimensionalität, die Suche nach Vielseitigkeit. Selbstverständlich kann man nach diesen Kriterien auch einen thematisch sehr modernen Film machen. Zum Beispiel *Das Stalinsyndrom*. Dennoch ist die Abkehr von der sozialkritischen Filmkunst in vollem Gange, das Barometer schlägt in die andere Richtung aus. Die Autoren verzichten bereits auf Themen, ja auf Gespräche über sie, sobald sie einen Anflug von Soziologisierung verspüren. Soll man aus sich herausgehen, herausschreien, was einem auf der Seele brennt? Nein. Und schon plant Sergej Bukowski einen Film über Wera Chochlowa, dreht Nadeschda Chworowa einen Streifen über das Geheimnis des Todes, beendete Sergej Mirotschnitschenko gerade einen Film über Kinder und ihre Schicksale im siebten, vierzehnten und einundzwanzigsten Lebensjahr in einer Langzeitstudie. Alexandr Rodnjanski dreht nach *Müde Städte* nun *Wiedersehen mit dem Vater*, und Wladislaw Mirsojan nach *Der Schneider* jetzt den *Pierrot vom Mond* (Pierrot lunaire). Die Treue der Swerdlowsker - Kustow, Sawtschuk, Jewsejew und

Suworow - zum sozialen Thema ist jene Ausnahme, die die Regel bestätigt. Die Regel ist die Suche nach anderen Themen und anderen Ideen.

Und zwar, grob gesagt, nach zeitlosen, ewigen, archetypischen. Mir haben z. B. die *müden Städte* gefallen. Und trotzdem kann man den eindimensionalen ökologischen Protest nicht mit der Vielschichtigkeit der Parabel von *Wiedersehen mit Vater* vergleichen. In ihr erwächst aus den konkreten Realien eine künstlerische, philosophische Lösung. Zwei Frauen suchen eine Wiederbegegnung mit den Vätern. Die eine mit dem toten, der irgendwo im kalten feuchten Feld liegt, wo man ihn mit Hunderten von anderen Juden erschöß. Die andere mit dem Vater, der im Zuchthaus auf das Todesurteil wartet, weil er an dieser Erschießung beteiligt war. Der Film erweckt Mitleid mit den beiden Männern, er protestiert gegen jegliche Tötung. Oder nehmen wir den *Schneider*. Hier tauchte neben dem Thema der Verletzung eines Menschen in seiner sozialen Existenz das der menschlichen Einsamkeit auf, des Bedürfnisses nach Liebe. In *Pierrot vom Mond* wird das Drama zerstörter menschlicher Beziehungen, der Vergeudung von Lebensenergie, des Versickerns von Hoffnungen und Bestrebungen zum Mittelpunkt. Der ganze Aufbau des Films spiegelt dieses Thema wider: in Gestalten voll des bebenden Schmerzes in einem absurd dahinfließenden Leben.

Zu kompliziert? Aber ist es nicht vielleicht höchste Zeit für unsere Filmkunst, die Kompliziertheit des Weltenbaus zu erfassen? Höchste Zeit, andere Mittel und eine andere Sprache zu suchen, um der Enträtselung dieser nicht einfachen Welt des menschlichen Bewußtseins und der Phantasie willen? Im langsamen Rhythmus des Dahinlebens im *Pierrot*, in den Insekten, die auf das Fensterglas prallen, im dumpf widerhallenden Fall der reifen Früchte, in den langen Gesprächen und seltsamen Portraits gibt es vielleicht auch Redundanz und dekorative Zutaten, aber - Gott ist mein Zeuge - das alles ist nicht ohne Sinn und kommt aus reinem Herzen.

Klar, daß der Dokumentarist bei seinem Bemühen um Gestaltung, um Größe des Denkens, wie es der wahren Kunst gemäß ist, Grenzen durchbrechen muß. Manieriertheit und Exaltiertheit sind manchmal schwer von der Suche nach Ausdrucksstärke zu unterscheiden. Was zum Beispiel soll die Gestaltung des Films *Letzte Elegie* des von mir verehrten Meisters Alexandr Sokurov wohl bedeuten? Der ganze Film besteht aus zwei oder drei Einstellungen und vielen Zwischentiteln. In der ersten Szene spielt ein irgendwie bekannter Mann mit Bart Klavier. Die Kamera umkreist sehr langsam und sehr lange den Mann und sein Instrument, wobei sie die elegante Innenein-

richtung des Arbeitszimmers zur Geltung kommen läßt. In der zweiten Szene schreibt derselbe Mann am Schreibtisch, im selben Zimmer, und die Kamera schaut ihm wieder lange dabei zu. Aus den Titeln erfahren wir schließlich, daß es sich bei dem Musiker um Landsbergis, den Präsident des unabhängigen Litauen handelt. Das ist es dann auch schon - ich übertreibe nicht, versuche nicht, ironisch zu sein, ich zucke nur mit den Schultern. Nachdenklich und aufmerksam lese ich die Besprechung dieses Films von Michail Jampolski, doch kann ich mich keineswegs damit anfreunden, des Kaisers Kleid prächtig zu finden. Ich halte Sokurov für einen klugen und begabten Mann. Woher dann ein solcher Hochmut, eine solche Gleichgültigkeit? Das Phänomen Landsbergis ist sehr interessant und wichtig für das gegenwärtige politische Leben, doch wem, wenn nicht einem begabter Meister, ist es gegeben, es zu entschlüsseln?

Auch im Leningrader Studio für Dokumentarfilme (LSDF) hat der begabte Absolvent der Oberkurse für Regie und Drehbuch Viktor Kosakowski den ambitionierten Film *Lossew* gedreht. Die Leidenschaft des Autors, sein Wunsch, über einen erstaunlichen Menschen zu berichten, sind in jeder Einstellung spürbar. Ergebenheit und Liebe zum Helden schaffen die besondere Atmosphäre dieses Films. Ungewöhnlich und eigenwillig ist die Montage-technik Kosakowskis, der getragene Rhythmus der langen Einstellungen bewirkt eine besondere Würde des Handlungsflusses und entspricht der ungebeugten Würde von Lossew selbst. Die beeindruckende Standhaftigkeit in den Reden des Philosophen, seine Ruhe angesichts des nahenden Endes werden dem Zuschauer ohne zusätzliche Eingriffe des Autors nahegebracht. In dem Bemühen, sich von der Nichtigkeit und Dürftigkeit des Dokumentarfilms freizumachen, forciert Kosakowski aber sichtlich: Da dreht er eine Szene von fast zehn Minuten in einer Einstellung vom selben Standpunkt aus. In dieser Szene nehmen verschiedene Menschen, jeder auf seine Weise, mit seinem Gefühlsausdruck, von dem im Sarg liegenden Lossew Abschied. Ich bin bereit, dem Autor für seine Liebe zum Helden und sein Vertrauen in mich als Zuschauer dankbar zu sein, aber nach drei, fünf, sieben Minuten merke ich die Absicht und bin verstimmt. Mitgefühl und Trauer, die ich noch zu Anfang der Szene empfand, schwinden nach und nach. Warum? Ich weiß es nicht, vielleicht einer übersteigerten Künstlichkeit wegen. Außerdem teilt der Autor, weil er um jeden Preis der Form des informierenden, "reinen" Dokumentarfilms ausweichen will, dem Zuschauer über seinen Helden, sein Schicksal, seinen Platz in der russischen Kultur rein gar nichts mit. Und der Film verliert sichtlich an Sinn und Bedeutung. Dafür fügt Kosakowski zweimal seinem Stil widersprechende Einstellungen mit Leninzitaten über die

Notwendigkeit des Terrors in den Film ein. Ein eindeutiges Beispiel für das widersprüchliche gleichzeitige Streben nach Politisierung und hoher Kunst. So etwa entsteht, wenn man auf der Suche nach einer nicht-traditionellen Ausdrucksform über das Ziel hinauschießt.

Aber wie groß auch immer die Kosten solcher Überflieger sind, sie sind doch auf jeden Fall besser als die saft- und kraftlosen Kurzflieger. Die Zeit für empirische, aktuelle, in der Beobachtung verharrende Filme läuft ab. Und besonders ärgerlich ist es, wenn politisches Pathos und absolutes Engagement den Filmschaffenden vom Wesentlichen ablenken. Der Film *Die Verräterinnen* von Jewgenija Golowna über Gefangene in Konzentrationslagern, Ehefrauen von "Volksfeinden" ist in nichts schlechter als vergleichbare Filme. Er zeigt Mitgefühl mit den Opfern der Repression, Authentizität in der Wiedergabe ihrer Erzählungen und einige nicht sehr geschickte Bemühungen um Ausdrucksstärke. Bemerkenswert ist, wie die Autoren eine naheliegende Möglichkeit zur eindringlichen Gestaltung eines einzigartigen Themas nicht genutzt, verpaßt haben. Am Ort des ehemaligen Lagers trifft eine der Heldinnen, eine "Verräterin", den ehemaligen Lagerleiter, einen jetzt hilflosen, kranken Greis ohne Amt und Orden, in einer armseligen Lehmhütte, mit einer verkrüppelten Frau von einer bescheidenen Rente lebend. Und er lebt jetzt so, hat es deshalb nicht zu mehr gebracht, weil er, der ehemalige Tschechik, kein Henker war, weil er Wege gesucht hat, um das Leben der Gefangenen in den härtesten Zeiten zu erleichtern.

Da ist es, das Erstaunliche und Ewige, das keine Grenzen kennt: die gegenseitige Anziehungskraft von Häftling und Aufseher, die Gleichheit von Güte und Gerechtigkeit angesichts unmenschlicher Tyrannei. Aber der Film geht, nur nach Entlarvung und Aufrechnung gierend, daran vorbei. Schade. Ein typischer Kurzflieger.

Eine Eigenart der Situation unseres Dokumentarfilms liegt auch darin, daß ihn, wie alles andere, der Markt eingeholt hat, und damit die Notwendigkeit, wenigstens teilweise zur Selbstfinanzierung überzugehen. Dies erfordert ein besonderes Gespräch mit Zeit und Wissen um die Dinge. Die Notwendigkeit von Zuschüssen wird heute von allen anerkannt, ohne sie droht dem Dokumentarfilm das Aus. Trotzdem befreit keine Förderung die Autoren von der Mühe, sich um das Publikum zu bemühen. Wie und zu welchen Kosten ist das zu erreichen? Zunächst bietet sich die Hinwendung zu modernen Themen, möglichst aus dem Verbrecher- oder Dirnenmilieu. Der Erfolg von Baranows Film *How do you do?* machte Schule. Da konnte auch der begabte

und anspruchsvolle Tofik Schachwerdijew nicht abseits stehen. Seine letzte - und keineswegs makellose - Arbeit *Aus Liebe sterben* über eine besondere Variante des Moskauer Nachtlebens und über Frauen, die aus Eifersucht töten, ist zweifellos sensationell zu nennen. Aron Kanjewskias Film *Das Reich der Liebe* über Fragen der Erotik in unserer weitgehend asexuellen Gesellschaft nimmt den Zuschauer durch seinen feinen Humor für sich ein, ungeachtet einiger Geschmacklosigkeiten und dramatischer Mängel. Wadim Grunin wählt einen anderen Weg der kommerziellen Absicherung in den *Geiseln*, einem dokumentarischen Detektivfilm über Kindergeiseln im Wladikaukasus mit einer genau ausgearbeiteten Handlungsstruktur und Dramaturgie. Alle diese Versuche, den Kreis der Zuschauer zu erweitern, sind gesetzmäßig und natürlich, und jeder Autor muß selbst das Maß des Erlaubten festlegen, auch bei der Verwendung spekulativer Elemente. Unbezweifelbar ist nur eins: die Orientierung auf das Zuschauerinteresse legt nicht nur die Wahl bestimmter Themen nahe, sondern solcher künstlerischer Mittel, die nicht nur die Darstellung des Lebens und seiner Probleme erlauben, sondern auch echtes Kino gewährleisten, mit interessanten Einfällen, Einstellungen, Wendungen und Spielregeln, und die Aufmerksamkeit des Auditoriums zu fesseln vermögen.

Kehren wir zur *Bauchrednerin* zurück. Die Sorgen und Nöte unserer heutigen Zeit, wie sie von den Autoren genau gesehen werden, liefen Gefahr, zu einem der üblichen Gemeinplätze des Perestrojka-Films zu werden, wenn ihnen im Film selbst nicht andere Elemente entgegengesetzt würden. Ich meine die jedem Auftritt und jedem Blick aus dem Zugfenster vorausgehenden Einstellungen von der Künstlerin und ihrer Puppe im Abteil, und ich meine insbesondere jene ironisch-theatralische oder besser circensisch-clowneske Musik. Rhythmus und Arrangement, der lustige Anblick der Puppe, der verschlossene, auf seinem Platz hin- und hergeschüttelte Koffer, der Anblick der Heldin, die eine grelle und auffällige Schminke nicht scheut - all dies vermittelt ein gewisses Klima von Clownerie, Spiel, Spaß. Diese Episoden deuten gleichsam auf die Natur des Films hin: ein bißchen Scherz, ein bißchen Clownerie, wir wissen doch, ein Märchen ist nicht wahr, und doch wie ein Wink mit dem Zaunpfahl. Die Bühnenummer, die wir beim vierten Mal schon auswendig kennen, macht uns dennoch Spaß. Auf dem Grat zwischen unbelasteter Fröhlichkeit und der grausamen Realität der Originalschauplätze entsteht ein Effekt von Miterleben und Einbezogenheit in das "Spiel" des Films, in die Frische seiner szenischen Stilistik.

Ich weiß nicht, wie es anderen ergeht, für mich ist es immer wieder interessant zu beobachten, wie sich der Dokumentarfilm neue Farben erschließt,

wie Ironie und Farce, Paradoxes und Pathetisches in ihn einfließen. Man braucht nur an die Filme von Wladimir Kobrin, das Debut von Maxim Pischemski, Georgi Negaschews Arbeiten zu denken. *Neue Zeiten* von Negaschew erscheint mir wie ein Zweig, aus dem unerwartete und prächtige Blüten aufblühen. Die karnevaleske Idee des Ganzen - der Klempner mit einem blauen Klobecken auf dem Fahrradlenker, die Entlarvung von Nina Andrejewna und Lasar Kaganowitsch mit Hilfe des Einwohnermeldebuchs, die sexuellen Anspielungen (für den erschlaffenden Vorgesetzten einen Erigator, für den Werktätigen was?) - Negaschew balanciert auf der Grenze zum Trivialen, ohne indes den ernsthaften Sinn des Spiels aus den Augen zu verlieren. *Neue Zeiten*, das sind die Zeiten des Durcheinanders, der Vermischung von demokratischen Losungen mit dem Pathos des Profits, des hoffnungslosen Idiotismus der "Trümmer des Imperiums" und die Unausgegorenheit der Freigeisterei. Mir scheint, daß uns nach diesem Film und seinem Nachfolger *Benefiz des Sanitärtechnikers Smirnow* oder *Die Rote Ecke* die Historiker uns genauer identifizieren können als nach der Wochenschau-Chronik der Zeit. Den ästhetisch ganz anderen Film *Tschastuschka. Das XX. Jahrhundert* von Sergej Miroshnitschenko verbindet mit den *Neuen Zeiten* eine Botschaft: Durch Ironie zum Verständnis der Zeit. Durch Spiel und Theater zur Wahrheit der Realität. Bestimmt nicht eine solche Wendung auch den Schluß der *Bauchrednerin*? Er ist schon sehr zum Lachen, dieser "Schrank" mit Hut, allein im leeren Saal, dieser Bürokrat, bar alles Menschlichen, nicht einmal mehr fähig zu einem Lächeln. Und ist doch zum Fürchten, dieses Monster. Solche wie er, die das Lachen fürchten, lenken unsere Geschicke. Und dennoch, sie sind zu schwach, um Menschlichkeit und Mitgefühl auszuschalten.

Wenn ich versuchen will, Dominanten zu bestimmen, die den Dokumentarfilm bei seiner Suche, bei seinen besten Werken leiten, dann denke ich an Nächstenliebe, an die zu Hilfe ausgestreckte Hand und an ein offenes Herz. *Die Geiseln* von Wadim Grunin ist aus kräftigem Holz, die Peripetien der Handlung halten den Zuschauer in Spannung. Doch der Film steigert sich noch, wenn eine andere Schicht an die Oberfläche dringt: der Rachedurst der Menge, die Verbrecher zu vernichten. Es geht nicht darum, sie etwa zu bedauern, aber es macht schon betroffen, wenn du die Rufe hörst sie zu erschießen, hängen oder gar zu vierteilen. Und wenn du dann den Menschen siehst, der sich anbietet, es mit seinen eigenen Händen zu tun. Was bedeutet dagegen der schüchterne Verweis eines Journalisten darauf, daß sie doch doch niemanden umgebracht haben. Und was die durchsichtige Metapher des

Films - diese Menge von Milizsoldaten, die den Angeschuldigten buchstäblich den Mund stopfen und sie hysterisch zwingen zu reden.

Der Held von Wladimir Tjulkins Film *Herr der Fliegen* ist keineswegs ein Extremist, eher ein Pragmatiker. Doch es erschüttern schon die Reden eines hausgemachten Faschisten über die Verwendung menschlicher Operationsreste für die Massenvernichtung von Fliegen. Ein tödlich genaues und objektives Portrait eines Menschen außerhalb der Moral - so sieht das filmische Gegenmittel für eine Gesellschaft aus, welche die Barmherzigkeit verloren hat. Aber es gibt auch andere Spiegel.

Wenn Alexander Rodnjanski in *Wiedersehen mit Vater* alte Wochenschaulbilder von der Hinrichtung deutscher Besatzer und ihrer russisch-ukrainischen Handlanger während der Kriegsjahre zitiert, trifft diese Erinnerung durch ihren Naturalismus, aber mehr noch durch den Geist des Hasses. Sicherlich einen damals sehr verständlichen... Doch dadurch tritt umso prägnanter das Hauptthema des Films hervor. "Was frisst er denn, in seiner Zelle, wenn Sendungen verboten sind?" - das ist nicht die Frage eines Mitglieds der Liga der Menschenfreunde. Sie kommt aus dem Mund einer Frau, deren ganze Familie die Herrscher erschossen haben, und vielleicht war der zum Tode verurteilte Alte einer von ihnen. Nur Nächstenliebe kann solche Knoten der Geschichte durchschlagen.

Ivars Selezkis und Talivaldis Margewitsch haben den absichtsvoll einfachen Film *Die Querstraße* gedreht. All das, was es im Arsenal vieler unserer letzten Filme gibt, ist auch in diesem Film anzutreffen: Rechtlosigkeit und Elend bei den Menschen, Willkür und Gleichgültigkeit bei den Mächtigen. Doch was in den anderen Arbeiten nur Zorn und die Forderung nach (wenn auch gerechter) Strafe hervorruft, ist bei Selezkis durchtränkt von Hoffnung und Glauben an die menschliche Brüderlichkeit. Eine Welle der Güte wird zum Hauptmotiv des Films.

Wenn ich die traurigen Gestalten der alten Frauen in der *Querstraße* sehe, denke ich an eine andere Alte aus einem anderen Film. Er erntete schon viel Lob. Und sicher hat der Film *So kann man nicht leben* nicht wenige Qualitäten, darunter nicht zuletzt den Mut des Autors (genauer gesagt, seine Kühnheit) und die Prägnanz vieler Episoden. Mich haben indes seine Invektiven und Verurteilungen gestört: sie erinnerten mich an die alte Anekdote, in der alle in Lumpen sind und nur einer in einem weißen Frack. Gott mit uns, die Zeit wird das ihrige tun. Doch das Gespräch Goworuchins mit der halbverhungerten Alten im Dorf gab mir den Rest. Seltsam: im *Weg* von Tatjana Skabard ist die Regisseurin nicht im Bild, die Alte spricht direkt in die Kamera, aber du siehst, wie aufmerksam und sorgsam die Filmleute mit diesen

Menschen umgehen (sie trauen sich nicht, die Kamera abzustellen). Hier nun steht Stanislaw Goworuchin höchstselbst im Bild, und jeder sieht, daß die Not der Alten bloß ein weiteres Argument für sein Urteil ist! Dieser Regisseur paßt sehr gut zu dem Markt, wo man für Valuta oder zu freien Preisen einkaufen kann, doch die Verkäuferin, eine modisch aufgedonnerte Frau, hält ihn auf Distanz. "Was wollen Sie denn, Slawa!", fragt sie vorwurfsvoll den Regisseur wie einen Freund. Ja, ist dieser Slawa wirklich so begriffsstutzig? Weiß er wirklich nicht, welche Leute Kies haben und für wen dieses Shopping ist?

Goworuchin braucht mir nicht böse zu sein: den Haß auf diejenigen, die uns in unseren Abgrund gestürzt haben, habe ich gesehen und teile ihn. Aber die Liebe zu denen, die unglücklich sind, habe ich so nicht gespürt. Und das, denke ich, braucht sowohl unser Film als auch unsere Gesellschaft heute am nötigsten.

Wie die Gesellschaft, so auch der Film. Man kann diesen Ausspruch auch umdrehen: wie der Film, so auch die Gesellschaft.

Wir alle wissen, daß Gutes leichter zu machen ist, wenn das Haus nicht öd und leer ist. Wir wissen, was die Scheine wirklich wert sind. Wir kennen die Sprüche, daß der Wohlstand die Menschen seelisch verkümmern läßt, daß der Reiche immer geizig ist. Und wissen doch, daß alles umgekehrt ist! Wenn unsere Armseligkeit für bestimmte Dinge auch eine Erklärung sein kann, so kann sie doch keine Rechtfertigung sein. Sie kann und darf nicht die totale Verwilderung der Sitten auf unserer Leinwand rechtfertigen.

An der massenhaften Verhärtung (oder, Gott möge es verhindern, der massenhaften Schönfärberei) beunruhigt mich vor allem das Massenhafte. Die strengen Hüter der Begriffe mögen mir vergeben, aber die "sobornost", die "Häuslichkeit" unser gesellschaftlichen Psychologie ist schon lange bekannt. Nicht nur einmal war zu lesen, wie gerade in Rußland gesellschaftliche Strömungen sich zu allumfassenden Epidemien auswuchsen, und sei es als Mode. In den letzten 70 Jahren hat man uns den aufrechten Gang abgewöhnt: "Du hast das Lied zu singen, das alle singen". In der *Bauchrednerin* ist diese Metapher hervorragend ausgedrückt. Am Ende jedes Auftritts bittet die Künstlerin einen der Zuschauer auf die Bühne und fordert ihn auf, mit ihr gemeinsam ein Lied zu singen. Alle so Angesprochenen, ob Offizier der Miliz, Kolchosbauer, Soldat oder Häftling - alle singen immer das gleiche Lied, unsere allbekannte *Kalinka*. Genauer gesagt: Sie singen nicht, sondern bewegen nur den Mund. An ihrer Stelle singt die Puppe, genauer gesagt, die innere

Stimme der Bauchrednerin. Und diese Stimme ist bekanntlich hoch und dünn. Was dabei herauskommt, ist nicht nur lustig. Unheimlich ist es.

Und es ist alles darin enthalten, was ich meine, nämlich: endlich zu lernen, mit der eigenen Stimme zu singen. Und wenn es nur ein Röcheln ist, dann eben röchelnd. Wenn es mit dünner Stimme ist, wie die Kollegen behaupten, dann Gott mit ihnen. Ich bin überzeugt, daß die Biologie das ihre getan hat: sie schuf verschiedenartigste Menschen. Der ganze Witz in unserem Handwerk liegt darin, daß der Filmemacher zu sich selbst vordringen muß, ohne seine Bloßstellung zu fürchten. Daß er den Stolz eines Schöpfers fühlen muß: mein Eigenes *ist* interessant für andere! Wenn es nicht so interessant ist, gebe ich mich damit zufrieden, daß weniger Menschen es zur Kenntnis nehmen. Aber singen werde ich *mein* Lied.

Sich selbst zu vertrauen, sich nicht zu fürchten, vor aller Augen sein Schicksal zu tragen, seine eigenen Gedanken zu äußern und nicht aufgeschnappte, das vor allem braucht unser Dokumentarfilm. Nur wenn ihm das gelingt wird er einer bunten Wiese ähneln und nicht der Fruchtfolge von Monokulturen. In der Befreiung von all dieser Massenhaftigkeit sehe ich den Sinn einer Perestrojka (ich beeile mich, dieses Wort zu benutzen, solange es noch nicht einen völlig negativen Klang angenommen hat). Es gibt vielfache Anzeichen dafür, daß die Palette unseres Dokumentarfilms durch neue Farben bereichert wird. Ob von Müdigkeit oder Unglauben getrieben oder durch die Suche nach anderen geistigen Werten - es geschieht.

Vielleicht hat meinen Optimismus der kürzlich entlassene Jahrgang meiner Meisterklasse der Oberkurse in Regie und Drehbuch angefacht. Ich habe versucht, ihnen Selbstvertrauen und einen in sich ruhenden Nonkonformismus zu vermitteln. Da sind die Debutfilme von Valentina Rudenko *Ohne mich* und Olesja Fokina *Wiegenlied* mit ihrer Fähigkeit, den Ausgangspunkt ihrer Werke in sich selbst zu suchen, im Maß der eigenen Offenheit. Da ist schon eine eigene Stimme. Natürlich kann man verschiedener Meinung über sie sein, wie auch über Filme wie *Die Insel* und *Hundesöhne* von Alexander Wilenski, *Pierrot vom Mond* und *Selbstbildnis mit fremden Augen* von Wladislaw Mirsojan, *Die Versuchung Nikolai Leniwkows* und *In Erwartung eines Wunders* von Jewgeni Golyngin, *Tamdyr* und *Die Schaukel* von Ows Welmuradow. Vielleicht sind ihre Autoren noch keine Zauberer, doch keiner dieser Filme ähnelt den anderen und nicht einer paßt in ein Waffenarsenal.

Ohne Gezwungenheit und ohne auf den Kuchen oder Lorbeer fixiert zu sein, sind diese jungen Leute auf der Suche. Sie sind nicht eingeengt durch irgendeine Forderung nach Engagiertheit. Sie sind aber auch nicht unsozial; und die Not des Vaterlandes geht ihnen zu Herzen. Aber beginnen wollen sie

bei sich selbst. Mit einer Beichte. Mit dem Versuch, die Natur des Menschen und der Welt zu begreifen, und nicht nur im Kontext des heutigen Tages.

Die letzte Arbeit von Owjos Welmuradow heißt *Wer bist du?* Ich denke, das ist die Schlüsselfrage für jeden Menschen. Umso mehr für den, dem es aufgetragen ist, mit Tausenden Zeitgenossen zu reden. In der fortwährenden - verschiedenen und unterschiedlichen - Beantwortung dieser Frage sehe ich einen Weg zu Neuheit und Wiederaufbau unseres Dokumentarfilms.

Quelle: Iskusstwo Kino (Filmkunst) 11/1991