

Günter Jordan, Ilona Bernhardt u.a. (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 13: Etwas ist zu Ende. Dokumentarfilmdebatten im letzten Jahr der UdSSR 1992

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2845>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jordan, Günter; Bernhardt, Ilona (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 13: Etwas ist zu Ende. Dokumentarfilmdebatten im letzten Jahr der UdSSR* (1992). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2845>.

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.

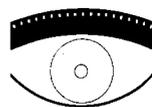
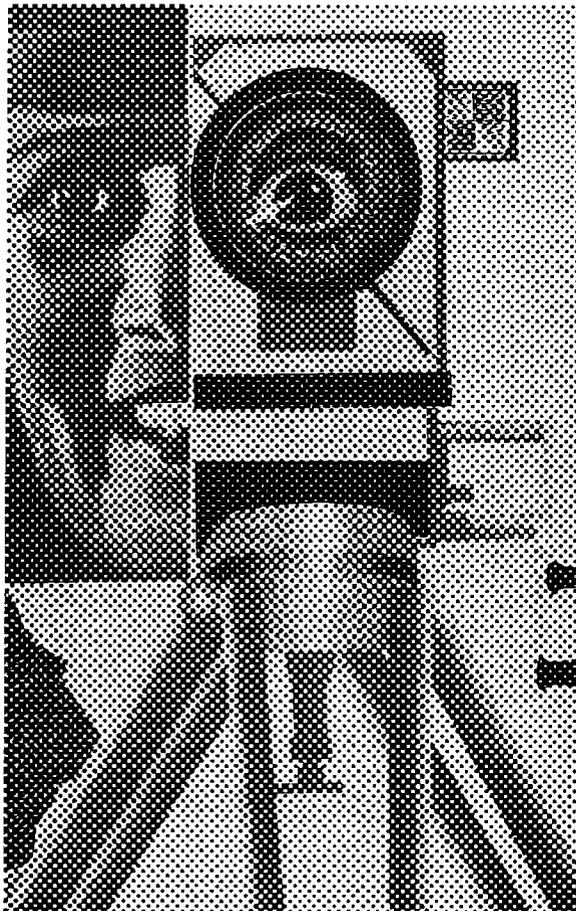
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

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.

AUGENBLICK



**Etwas ist zu Ende
Dokumentarfilmdebatten
im letzten Jahr der UdSSR**

13

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft



SCHÜREN

Etwas ist zu Ende

Dokumentarfilmdebatten

im letzten Jahr

der UdSSR

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg
Gedruckt mit Unterstützung der Philipps-Universität Marburg

Heft 13

Dezember 1992

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 355 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presserverlag, Deutschhausstraße 31, 355 Marburg
Einzelheft DM 8.--; Jahresabonnement (3 Hefte) DM 20.--
Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: J.A. Koch, Marburg

ISSN 0179-2555

Inhaltsverzeichnis

Günter Jordan:	
Vorwort	5
Wladilen Kusin:	
Der Dokumentarfilm und die Fiktion der Freiheit	9
Igor Gelejn:	
Über den Abgrund in zwei Sprüngen ?	20
Sergej Muratow:	
Warum gehört der Dokumentarfilm nicht dem Volk?	28
Eine Diskussion am Runden Tisch:	
Wahrheit und Unwahrheit des Dokumentarfilms	35
Leonid Shuchowski	
Etwas ist zu Ende	65
Leonid Gurewitsch	
Am Scheideweg	70
Filmografie	88

Auswahl der Texte: Günter Jordan. Übersetzung: Matt Dressler, Barbara Eßer, Günter Jordan, Günter Giesenfeld, Anne Niedlich. Redaktionelle Mitarbeit: Ilona Bernhardt. Filmografie: Günter Jordan.

Die russischen Eigennamen werden in einer das Klangbild reproduzierenden bzw. in der allgemein üblichen Umschrift aufgeführt. Die deutschen Filmtitel sind in der Regel wörtliche Übersetzungen des Originals, da die meisten Filme keinen deutschen Verleihtitel haben. Zwischenüberschriften von der Redaktion, außer im Artikel von Sergej Muratow.

Zum Umschlagbild: Ausschnitt aus einem Plakat zu dem Film *Der Mann mit der Kamera* (Tschelowek s kinoapparatom) von Dsiga Wertow 1929.

Zu den Autoren dieses Hefts:

Igor Gelejn, geb. 1934, Dokumentarfilmregisseur, ehemaliges Vorstandsmitglied und Sekretär des sowjetischen Filmverbandes, Initiator und Leiter der unabhängigen Filmgruppe *Norv*

Leonid Gurewitsch, geb. 1932, Leiter der Meisterklasse für Dokumentarfilmszenaristik an den Höheren Regie- und Szenarienkursen in Moskau, Filmkritiker, Autor

Günter Jordan, geb. 1941, Dokumentarfilmregisseur. Promotion 1990 mit einer Arbeit über die DEFA-Wochenschau und den DEFA-Dokumentarfilm 1946-49. Veröffentlichungen zur Geschichte und Praxis des Dokumentarfilms.

Wladilen Kusin, Kunsthistoriker, Direktor des Dokumentarfilmstudios St. Petersburg (ehemals Leningrader Studio für Dokumentarfilme, LSDF)

Sergej Muratow, Dr. phil., Dozent an der Journalistikfakultät der Moskauer Universität, Film- und Fernsehkritiker, Buchveröffentlichungen zum Dokumentarfilm (u.a. *Dialog*, 1983)

Leonid Shuchowizki, Journalist, Moskau

(Teilnehmer und Teilnehmerinnen an der Diskussion am Runden Tisch siehe S. 64)

Günter Jordan

Vorwort

1991 hörte die Sowjetunion auf zu existieren. Obgleich diese Auflösung einer Implosion wie der in der DDR ähnlich schien, war sie doch mit dem Blut von Alma-Ata und Tbilissi, von Berg-Karabach und Moldawien, von Riga und Moskau belastet. Im Unterschied zum ostdeutschen Lauf der Dinge hatte die Politik von Perestrojka und Glasnost den Menschen die Tür zur öffentlichen Verständigung über die Fragen des Tages und des Jahrhunderts geöffnet. Daß sie wirklich aufging und offen blieb, war dem Mut und der Entschiedenheit von Menschen zu danken; der Name Sacharow mag als Name, als Bild und als Parole stehen. Auch wenn es hinterher so scheint: geschenkt wurde niemandem etwas, und selbstverständlich war nichts.

Es waren nicht zuletzt die Filmemacher, die schon jahrelang auf Glasnost und Perestrojka zugearbeitet hatten und sie mit Werken, Debatten und praktischen Aktionen weitertrieben. Im Lauf der wenigen Jahre lief sich die Perestrojka heiß. Während in Deutschland, in Ostdeutschland zumal, das Interesse an ihr wuchs, kippte es in der Sowjetunion wie in einem gestörten biologischen Gleichgewichtsprozeß um.

Vor der Geschichte wird der ungeheure praktische und intellektuelle Aufwand in diesem gesellschaftlichen Umbildungsprozeß mit allen Irrungen und Wirrungen, bestehen können. Während aber die (ost-)deutsche Frage nach der endlichen Selbstbefreiung (unterm Schutz eben dieser Perestrojka) hieß: Was bleibt? - heißt die russische: Was kommt?

Welchen Sinn kann es da machen, den Abschluß einer Epoche Revue passieren zu lassen, wenigstens in einiger Andeutung?

Übergangszeiten sind immer interessant, durch die Änderung der Perspektive und der Voraussetzungen zum Handeln, ohne daß aber dafür ein hinreichend scharfes Bewußtsein gegeben ist, durch die Empfindung des Nichtmehr und die Ahnung des Noch-nicht, durch das Schwanken zwischen Irritation und Konzeption. Die produktive Seite des Chaos also.

Was als Neubefragung von Realitäten begann, landete bei der Anerkennung neuer Realitäten und dem Verhalten in ihnen. Was zunächst als Strukturveränderung in den gesellschaftlichen Hierarchien und Apparaten aussah, lief auf ein völlig neues Funktionieren der Teile im Ganzen hinaus. Und was

zunächst als grundlegende Veränderung von Produktionsweise und Produktionsverhältnissen (altmarxistisch gesprochen) begriffen wurde, stellte sich als völlige Umbildung und Umwertung der Gesellschaft heraus, mithin also der Rolle nicht nur von Eigentum, sondern von Individuum und Individualität in der Gesellschaft und der Vermittlung zwischen beidem in und durch die moderne Zivilverfassung.

Davon, auf die Filmbranche und einen ihrer empfindlichsten Teile, den Dokumentarfilm, angewandt, geben die Texte dieses Heftes Mitteilung. Sie beleuchten den Übergang von der Staatswirtschaft zum selbstverantworteten Produzieren, werfen einen scharfen Blick auf die Filme der Perestrojka-Zeit. Sie belegen den Abstand zwischen (aufgeklärter) Funktionärsmentalität und neuem Unternehmertum in Sachen Kunst. Sie verfolgen die Wandlungen dessen, was Gegenstand für Dokumentarfilm ist und sein kann. Und sie machen ästhetische Konsequenzen aus dieser Verschiebung des Weltbildes fest.

Hinter alledem steht das Selbstbewußtsein einer reifen Kunst. Das Wissen nämlich, daß es keines Wendemanövers im Dokumentarfilm bedurfte, um Filme zu machen, die dem inneren Ziel von Perestrojka und Glasnost zuarbeiteten: es gab sie seit den sechziger Jahren. Und das Vermögen dafür, *selbst* die Spreu vom Weizen zu sondern und die gesellschaftliche Debatte zur ästhetischen voranzutreiben. (Während im Westen "Mehr Licht!" mehr Licht bedeutete, entdeckten die sowjetischen Filmemacher schnell den Wein der alten Methode des Films in den neuen Schläuchen: als eine neue Variante von Herrschaftswissen. Dagegen die wirkliche Geburt des Perestrojka-Films: *Ist es leicht, jung zu sein?* Hier gelang es erstmalig, neue Zugänge zu Themenstellung und Stoffwahl zu finden, die nur über eine filmische Aneignung des Gegenstandes, durch ihre ästhetische Ganzheit zu einer Gestalt fanden und das nachdenkliche Auge zu beschäftigen vermochten.)

Wer je - sowjetische Filmemacher, hätte ich beinahe in alter Gewohnheit gesagt, dabei waren sie immer Russen, Ukrainer, Kirgisen, Tadshiken - wer sie im Disput erlebt hat, weiß, daß es ihnen am allerwenigsten darauf ankommt, einen Gegner zur Revision seiner Ansichten zu veranlassen. Auch am Ergebnis einer Debatte in der Form von mehr Evidenz, von mehr Wahrheit liegt ihnen nicht soviel. Die Suche selbst, die Entwicklung des Gedankens, das sich aussprechende Denken gilt ihnen alles. Ein Disput ist allemal Anlaß, mit Scharfsinn, Witz, Zugriff zu brillieren. Eitelkeit ist nur eine Farbe davon. Es geht um mehr. In ihren Debatten und Texten messen sie nicht nur die Kunst aus, sondern auch die Welt. Und da es um Alles geht, geht es auch um sie selbst. Diese Antinomien sind mehr als bloße Wortspiele. Es ist da ein Verständnis von Film und kritischer Nachrede, das wir so nicht haben, Dabei

blitzt eine Universalität des Denkens auf, die so gut in der Geschichte steht, wie sie in den Künsten und Wissenschaften zu Hause ist. Gerade die Angebote der Künste fließen in die Argumentation ein, als beruhten sie auf eigener Erfahrung der Disputanten. (Und ist es denn nicht auch so, daß wir dort für unseren seelischen Haushalt tatsächlich Erfahrungen machen, wo Figuren und Figurationen von Literatur und Kunst uns, wie man so sagt, nicht kalt gelassen haben?)

Soll auch heißen: Mehr noch als in der deutschen Kultur gehören in der russischen (um nur diese zu nehmen) Film und das Bereden von Film zusammen. Selbst und gerade dort, wo es von den Filmemachern und Wortführern als Defizit im kulturellen (oder kulturlosen) Alltag beklagt wird, geht das auf einen Umgang, auch mit Dokumentarfilm, zurück, der diese eigene, ja eigenartige Kultur konstituiert.

Die Beiträge dieses Hefts führen Debatten fort, die vor langer Zeit begannen, sie spielen auf Standpunkte oder Filme an, die sich unserer Kenntnis entziehen. Was aber die Texte leisten können, außer einer Information über Filme der letzten anderthalb Jahre, ist eine Ahnung vom höchst lebendigen Leben jener Filmgattung zu geben, die Sergej Muratow einmal den "unbekannten Film" nannte, dessen Spannweite in Werk und Wort hierzulande trotz mancher Bemühungen auch unbekannt geblieben ist.

Was ist das Dutzend Filme, das in den letzten Jahren in Deutschland gelaufen ist, was sind die zwei Handvoll Artikel in deutschen Zeitschriften, was das Dutzend Namen, höchstensfalls, das in der deutschen Filmszene gehandelt wird, gegen eine Vielzahl von Veröffentlichungen, die einen offenen Blick ins Innere und aufs Äußere einer Filmgattung gewähren, eine Fülle von Filmen, die das Wort Werk verdienen, einen ununterbrochenen Zustrom von neuen Leuten zum Dokumentarfilm in allen Ländern der ehemaligen Sowjetunion, der nur mit einem Adreßbuch zu überblicken ist? Ganz zu schweigen von Büchern aus der Feder von Dokumentarfilmern, die einen tiefen Einblick in die Praxis des dortigen Filmemachens und Filmedenkens geben. Was für die angelsächsische Filmliteratur auf dem deutschen Markt selbstverständlich ist, nämlich, daß es sie überhaupt im Original oder übersetzt gibt, ist es für die östliche nicht, die mit Russisch als Verkehrssprache daherkommt. Gegenüber einer solchen ersten Möglichkeit der Annäherung, die diese Texte bieten, sind die Nachteile, daß sie vielleicht für manche selbst in deutscher Übersetzung eine fremde Sprache sprechen und daß die Filme zumeist nicht zugänglich sind, ein großes, aber das kleinere Übel. Denn was jetzt und in Zukunft kommt, verlangt Beobachtung und neue Analyse. Es verlangt Kenntnis voneinander und Interesse füreinander. In unserem Nachdenken

über die Leistungsfähigkeit des Dokumentarfilms kann uns das nur bereichern.

1991 hat es das unionsoffene Dokumentarfilmfestival "Rußland" in Jekaterinburg gegeben, das vier Tage vor Festivalbeginn noch Swerdlowsk hieß. Einige Filme waren in Nyon und Mannheim zu sehen; die Debatten bedürfen noch der Aufarbeitung. Im Oktober 1992 gab es eine Fortsetzung an gleicher Stelle, GUS-offen, wie es sich für die dokumentarfilmbesessenen Gastgeber und die multinationale Kollegialität der Filmemacher geziemt. (Wer die Kostenexplosion in Rußland kennt, kann sich eine Vorstellung davon machen, was das Zustandekommen einer solchen Veranstaltung bedeutet.) Es geht weiter mit dem Dokumentarfilm, auch nach der Sowjetunion. Von den Filmen zur Debatte, von den Debatten zu neuen Filmen, mit der immer alten, immer neuen Sehnsucht nach tiefer Leinwand. Ist nicht in dieser Suche originärer Künstler, die sich durch die ganze Sowjetzeit zog, etwas, das bleibt, bei allem, was kommt?

Wladilen Kusin

Der Dokumentarfilm und die Fiktion der Freiheit

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

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

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

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

Popow: Beginnen wir mit den allgemeineren Dingen?

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

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

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

¹ So wird die Zeit nach Chruschtschow bis Gorbatschow genannt.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Popow: Sie sind also kategorisch gegen die Eigenfinanzierung?

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

Popow: haben Sie ein eigenes Programm?

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

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

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

Was meine ich, wenn ich von einer Firma spreche?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Quelle: *Iskusstwo Kino*, 2/1990

Igor Gelejn

Über den Abgrund in zwei Sprüngen?

Wladilen Kusin, der Direktor des Leningrader Studios für Dokumentarfilme, ist mein langjähriger Opponent. Auch sein Interview in der vorigen Nummer der *Filmkunst* ist eine Fortsetzung unseres Streitgesprächs in der Redaktion des *Kommunist* (1989) und vieler hitziger Diskussionen in den letzten Jahren.

Diese Debatten berührten vor allem die ökonomische Seite der Entwicklung des Dokumentarfilms und die Ausarbeitung eines Basismodells, das in seinen grundlegenden Positionen diese Entwicklung bestimmen sollte. Vieles in unserer Polemik war eine Widerspiegelung der stürmischen landesweiten Auseinandersetzungen über die ökonomischen Fragen, als die heiligsten Güter der sozialistischen Wirtschaftslehre zurecht einer scharfen Kritik unterzogen wurden.

Wir alle haben den Ernst der Entscheidungen verstanden, die es zu treffen galt. Wir verstanden auch den Ausgangspunkt: Für eine endgültige Festlegung hat niemand ein Monopol auf die Wahrheit. Im Gefolge von alledem gibt es nun zwei entgegengesetzte Positionen: Fortsetzung der früheren staatlichen Zuwendungen zur Erhaltung des Dokumentarfilms oder Übergang in freie Unternehmenswirtschaft und Marktbeziehungen. Daneben gibt es Kompromißvarianten. Versuchen wir aber, die zwei Grundpositionen zu analysieren.

Wenn man die Stenogramme und Protokolle der verschiedenen Plenartagungen des Filmverbandes, der Symposien und Diskussionen der letzten Jahre durchblättert, fällt das ständige Stöhnen der Filmdokumentaristen auf, die von Schaffensfreiheit und vom direkten Weg zum Dialog mit dem Volk ohne Behördendiktat und Zensureingriffe träumen.

Die Jahre sind schnell vergangen, doch im Film wie in der ganzen Gesellschaft des "entwickelten Sozialismus" scheint die Zeit gleichsam stehengeblieben zu sein.

Ich will nicht gegen die vielen jungen talentierten Menschen schießen, die von den trüben Wellen des Konformismus verschlungen wurden und in ihnen ertrunken sind. Ich will auch nicht mit Steinen werfen.

Ich möchte einfach nur Quintessenz der Erfahrung der letzten Jahre formulieren. Und die heißt: Jede beliebige Art von Subvention ist ein Instrument der Einflußnahme auf den Künstler und den Schaffensprozeß.

Auf der anderen Seite sind mir die Befürchtungen, ist mir die Angst Kusins vor der drohenden eigenfinanzierten Selbständigkeit unter den Bedingungen unserer zerfallenden Ökonomik, dem Fehlen normaler demokratischer Gesetze, eines stabilen Kreditsystems unter harten Marktbeziehungen und bei unserer technischen Rückständigkeit verständlich. Doch der Vergleich des strukturellen und ökonomischen Umbaus im Film mit der Zwangskollektivierung macht einem so erfahrenen Leiter keine Ehre. Er entstellt außerdem sowohl das Wesen der Sache als auch die Ursachen des Prozesses.

Von welchem Zwang kann die Rede sein, wenn am Anfang der Perestrojka Elem Klimow als Erster Sekretär des Filmverbandes der UdSSR vor dem Aktiv des Leningrader Studios auftrat und unmißverständlich erklärte, daß das Kollektiv selbst über die Zukunft des Studios entscheiden muß? Und das Kollektiv daraufhin beschloß, die bisherige Struktur des Studios und die "guten alten" ökonomischen Beziehungen zu behalten, leicht erneuert und verschönert.

Niemand ist dafür zur Rechenschaft gezogen worden. Was die "totale Eigenfinanzierung" betrifft, als dessen Wortführer angeblich der Filmverband auftritt, so handelt es sich um ein ärgerliches Vorurteil. Zur totalen Eigenfinanzierung geht, wenn auch mit Ächzen und Stöhnen, die gesamte Wirtschaft unseres Landes über. Darin sehe ich eine Chance zur Rettung vor dem Abgrund, der sich vor uns aufgetan hat und allen offen vor Augen liegt.

Nicht ohne Grund beugen sich viele Ökonomen und Politiker immer deutlicher der Einsicht, die sie vor kurzem nicht einmal zu denken wagten, daß ohne seriöse Investitionen, ähnlich dem Marshall-Plan, Osteuropa und die Sowjetunion noch lange Jahre keine dauerhaft sichere Wirtschaftslage erreichen werden. In diesem Zusammenhang vom Staat Geld zu fordern für ein sorgloses und ungebundenes Leben im Rahmen des alten Systems der Filmproduktion, ist zumindest unkorrekt. Umsomehr, als früher der Staat Geld gab und dabei von den Künstlern knallhart die Erfüllung bestimmter Regeln der Mythenbildung forderte. In einen fremden Geldbeutel zu greifen (Kusin geht davon aus, daß der Dokumentarfilm nicht fähig sei, sich selbst zu finanzieren) und dabei die Freiheit und Unabhängigkeit des Schaffens zu beanspruchen, ist aber auch nicht sonderlich moralisch.

"Die naive, utopische Idee der Eigenfinanzierung"

Und was ist mit dieser "naiven, utopischen Idee" der Eigenfinanzierung des Dokumentarfilms?

In dem Moment, da der Leser diese Nummer in den Händen hält¹, wird, wie ich hoffe, die künstlerische Produktionsgruppe *Nerv*, der vorzustehen ich die Ehre habe, den 1. Jahrestag ihrer Gründung begehen. Von den bisherigen 9 Monaten ihrer Existenz kann man als einer in jeglicher Hinsicht schwierigen Geburt sprechen. Das, was wir durchmachen mußten, erinnert in keiner Weise an das "Vorzeigexperiment", von dem Kusun in seinem Interview spricht. Ein "fürsorgliches Patronat von Goskino" hat es nicht einmal in Gedanken gegeben. Und mit Mutmaßungen und Gerüchten in eine ernsthafte Diskussion zu gehen macht keinen Sinn.

Die Leitung von Goskino hat unser Vorhaben nicht nur gutgeheißen, sondern auch in kürzester Zeit das von der Vereinigung selbst ausgearbeitete Statut bestätigt. Dafür sind wir ihr dankbar, wie wir auch für den kleinen Kredit (30.000 Rubel in 1989) dankbar sind, der uns im schwierigsten Moment unserer Entwicklung Unterstützung gab. Alles übrige haben wir mit unseren eigenen Händen gemacht. Mit den Händen und Köpfen eines Kollektivs von Gleichgesinnten, welches in den ersten Monaten unserer Selbständigkeit allmählich zusammenwuchs.

Alles war neu. Ständig mußten neue Finanzquellen gesucht werden. Die Struktur der Vereinigung und ein ganzes Paket verschiedenster Dossiers mußte zusammengestellt werden. Die Beziehungen zu den Produktionsabteilungen nicht nur des ZSDF (zentrale Studios für Dokumentarfilme), sondern auch anderer Studios des Landes mußten in Gang gebracht werden. Gleichzeitig suchte die Vereinigung ausländische Partner, wurden die Prinzipien von Ko-Produktionen und von Dienstleistungen für westliche Filmleute ausgearbeitet. Es entstanden Tochterunternehmen und -organisationen. Es lohnt nicht, alle die blauen Flecken und Beulen zu zählen, die wir uns in diesen Monaten eingehandelt haben. Das war Lernen im Kampf. Aber in diesem Kampf wurden auch Filme geboren.

So das Programm *Baltische Chronik* (3 Filme von je 52 Minuten), durchgezogen in 10 Tagen. Mit Archivsichtung, Dreharbeiten im Baltikum, Schnitt, Mischung und Kopienherstellung. Zur Premiere standen die Zuschauer Schlange, obwohl die Eintrittskarten 3 Rubel kosteten. Zwei abendfüllende Filme waren den Problemen der Katastrophe von Tschernobyl ge-

widmet: *Frag nicht, wem die Stunde schlägt* und *Die Stunde schlägt dir*. Der Videofilm *Die Probe* ist die tragische Erzählung der Ereignisse von Tblissi im April 1989.

Kurz gesagt, der Umfang der Produktion im ersten Halbjahr überstieg 1,5 Millionen Rubel (in alten Preisen). Ausgearbeitet und eingeführt wurden Kontrakte mit Drehstäben, die die Filmproduktion nach dem Producerprinzip handhaben. Mit den Kräften der Vereinigung *Nerv* und mit seiner Beteiligung wurde das Filmkonsortium *Awers* mit einem Einlagekapital von 3 Millionen Rubel geschaffen.

Ich hoffe, das oben Gesagte klingt nicht nach Eigenlob. Ich wollte, wenn auch nur punktuell, Kreis und Umfang der geleisteten Arbeit skizzieren. Und ich stelle meinem Opponenten die Frage: Hätte all das nicht auch in den Kräften des bemerkenswerten Kollektivs der Leningrader Dokumentaristen gestanden, die über stabile künstlerische und Produktionserfahrungen verfügen? Ich bin überzeugt: es hätte.

Worin bestehen dann Ursache und Wesen unseres Streits?

Ich versuche mal folgende Erklärung zu formulieren. Im Verlauf einiger Jahrzehnte war das Leningrader Dokumentarfilmstudio eines der führenden in seinem Bereich, berühmt durch seinen radikalen Geist und das hohe künstlerische Niveau seiner Filme. Die härtesten waren zu Zeiten "Regalfilme". Viele von denen, die auf die Leinwand kamen, erhielten Festivalpreise.

Die Zeit hat sich jäh gewandelt. Die Gesellschaft hat sich linksherum gedreht.

Und das Studio, verwöhnt von Traditionen und vergangenen Verdiensten, hatte es nicht eilig, sich auf den Weg zu machen. Die Überzeugung, daß man vom Guten nur das Gute sucht, führte das Studio unausweichlich von der Strömung der Zeit in die stille Bucht der Erinnerungen.

Und da begann alles seltsam und schrecklich auszusehen; man möchte mit den Händen herumfuchteln und "Wache!" schreien. Man denke nur - ein Studio hat eine Uhrenwerkstatt organisiert, ein anderes hat sich mit der Anlage von Kabelfernsehen beschäftigt, ein drittes baut Datschen. Was ist eigentlich daran kriminell? Wir beschäftigen uns auch, unserer Satzung entsprechend, mit diesem und jenen. Übrigens nicht wir selbst, sondern jene ergänzenden Strukturteile, die von der Vereinigung *Nerv* geschaffen worden sind, die ihr zwar unterstehen, doch völlig selbständig sind, wie Ebbe und Flut reagieren, doch nicht die Haupttätigkeit der Vereinigung stören, sondern nur eine zu-

sätzliche Finanzierung der Filmproduktion erbringen. In dieser Hinsicht bin ich für ein unsauberes Profil. Niemandem z.B. kam es in den Kopf, das Moskauer Autowerk für den nicht profilgerechten Ausstoß von Kühlschränken zu beschimpfen. Die Beachtung von Proportionen und Prioritäten ist Sache der Unternehmensleitung. Oder des Vorstandes, um es breiter zu sehen.

Der Dokumentarfilm kann sich selbst finanzieren!

Ich will nicht alle Probleme streifen, die Kusun in seinem Interview aufgeworfen hat. Unter der Katastrophe mit der hiesigen Rohfilmproduktion oder dem Ausbleiben von Videokassetten leiden alte Studios und neue Vereinigungen in gleichem Maße. Den einzigen Ausweg sehe ich in der Schaffung gemeinsamer Unternehmen und im Ausschöpfen der eingenommenen Valuta für eine radikale technische Umrüstung der Filmwirtschaft. Einen anderen Weg gibt es nicht.

In dieser Beziehung ist eine der Kardinalfragen des neuen Modells des Filmwesens die Frage nach der Trennung der Vereinigungen und Filmstudios von den Filmfabriken.

Ich bin für die Trennung. Trotz eines gewissen Minus bei einer solchen Entscheidung spricht vieles für sie.

Erstens die Möglichkeit der Konzentration von Technik und der Schaffung regionaler Zentren, was besonders für kleine Studios wichtig ist.

Zweitens die Freiheit für Manöver.

Drittens die Erhöhung der Qualität der Dienstleistungen, verbunden mit neuen Formen der Entlohnung. In dieser Frage sind ohne Zweifel Kooperation und Profilierung angesagt.

Schließlich das letzte, das gewöhnlich hitzige Auseinandersetzungen unter Filmleuten auslöst: das Problem des Einsatzes der fertigen Filme. Eine Entscheidung ist hier ziemlich schwierig, da es eine ganze Anzahl unbekannter Größen gibt. Wir sind den einfachsten Weg gegangen, indem wir zwei zusätzliche Abteilungen geschaffen haben: Reklame und Verleih. Eine wirksame Werbung, welche Presse, Radio, Fernsehen, Telefon, Lokalkorrespondenten einschließt, bereitet sozusagen den Aufmarschraum vor. Dann treten die "Hausierer", wie wir sie nennen, in Aktion, die in die verschiedenen Landesregionen fahren und unsere Sachen an den Mann bringen, sowohl die einzelnen Filmkopien und Videokassetten, als auch Sampler und ganze Programme. Sie ermitteln die Nachfrage nach den Filmen, die noch in Produktion sind. Dabei hängt die Bezahlung dieser Mitarbeiter direkt von der Ge-

samtsumme der getätigten Abschlüsse ab. Natürlich bedarf dieses ganze System noch der Vervollkommnung, doch wir können jetzt schon sagen: Der Dokumentarfilm hat das Zeug, sich selbst zu finanzieren. Das ist keine Utopie, keine Fata Morgana, keine "Fiktion der Freiheit". Das ist Realität.

Eine Realität, die die altgewohnte Stereotype zerstört, mit denen uns lange Jahre das administrative Kommandosystem versorgte. Nicht nur dieser Vergangenheit wegen realisierten wir unseren ersten Spielfilm. Das war auch eine Rückkehr zum gesunden Menschenverstand, zur Auffassung vom Film als einem einheitlichen Ganzen. Nur eines muß alles und jedes bestimmen - Talent.

... über Kunst reden

An dieser Stelle ist es höchste Zeit, von den Produktionsfragen loszukommen und über den Schaffensprozeß sowie über Kunst zu reden.

Kusin klagt über die sich hinziehende "Kavallerieattacke", die der Dokumentarfilm frech und dreist gegen den "Feudalsozialismus" richtete. In diesem Vorgang ist nach meiner Meinung eine bestimmte Gesetzmäßigkeit enthalten. Es genügt, an die Kriegsjahre zu erinnern, als Journalistik und Dokumentarfilm auf lange Zeit alles andere von den ersten Plätzen der Kunst vertrieben. Nun, nachdem sie mit dem ganzen Land gelitten und geschwiegen hat, schreit die Filmpublizistik buchstäblich auf zur Verteidigung der Erniedrigten und Beleidigten.

Es tut nicht Not, sie zur Eile zu drängen. Soll sie sich austoben, danach wird eine Zeit "konstruktiver schöpferischer Arbeit" und vertiefter Analyse der Geschichte kommen. In einem Punkt bin ich mit Wladilen Kusin einverstanden: Es ist dringend geboten, Künstler von Konjunkturrittern zu unterscheiden und erzieherische Arbeit zu leisten. Doch individuell, ohne jene künstlerischen "Sowjets", die noch immer in vielen Studios leben und herrschen.

Der langandauernde Kampf um die Festlegungen des Ministerrats der UdSSR über den Umbau der Filmproduktion hat in vielem diesen Prozeß des Umbaus selbst deformiert. Eine Vielzahl von künstlerischen Mitarbeitern hatte Apathie erfaßt, es begann ein spürbarer Abfluß von Regisseuren und Kameramännern in alle möglichen halbgenossenschaftlichen Formierungen, wo die Arbeitsbelastung geringer und die Bezahlung höher ist.

So hat sich ein neuer, lebensfähiger Filmzweig ergeben, mit eigener Ästhetik und mit mächtigen ökonomischen Strukturen. In einer solchen Situa-

tion über Erhaltung oder Liquidierung von Wochenschauen und anderen Filmperiodika zu polemisieren, ist reine Zeitvergeudung. Jedes Filmstudio muß selbst über die Notwendigkeit der verschiedenen Filmgenres befinden. Ich bin überzeugt, daß die Wege zur Schaffung einer filmischen Geschichtsschreibung prinzipiell andere sein müssen, sowohl vom Inhalt her als auch von den rein technischen Parametern aus.

In der ganzen Welt werden die Archive auf das Digitalsystem umgerüstet, wir aber treten wie Don Quichote zur Verteidigung der "Fixierung der großen und kleinen Ereignisse des Lebens" auf schlechtem einheimischem Rohfilm an. Vielleicht zeigt sich in dieser Einzelfrage der ganze Konservatismus unseres Denkens, die genetische Kodierung all der amoralischen Prinzipien sozialistischer Kunst und Ökonomie.

Wie anders ist es denn zu erklären, daß wir in den letzten zwei Jahren keinen Schritt weitergekommen sind bei der Ausarbeitung einer neuen Filmstrategie, die sich unter Bewahrung nationaler Werte und Traditionen auf eine natürliche Weise in den weltläufigen soziokulturellen Prozeß einschreiben könnte? Ich wage die Behauptung, daß wir alle uns als völlig unvorbereitet auf die Realisierung der Ministerratsfestlegungen zum Umbau des Filmwesens - selbst seiner bescheidenen Beschlüsse und begrenzten Freiheiten - erwiesen haben. Und das nicht nur psychologisch.

Bei uns ist ganz deutlich der Mangel an jungen, talentierten, bzw. überhaupt befähigten Regisseuren zu spüren, von Managern ganz zu schweigen. Mit viel Mühe eignen wir uns wenigstens theoretisch das ABC des modernen Marketings an.

An dieser Stelle erlaube ich mir, meinen Opponenten zu zitieren. "Die menschliche Zivilisation", behauptet Kusun, "hat auf dem Gebiet der Ökonomie nur zwei universelle Mechanismen geschaffen: die Firma und die Farm. Alles übrige ist aus dem Land der schönen Utopie."

Eine mutige Feststellung.

Neben dem Jonglieren mit Worten gibt es in ihr ein Moment, über das zu streiten sich lohnt. Ich will nicht über die Farmen reden - reden wir von den Firmen. Dieser in der internationalen Wirtschaft gebräuchliche Begriff wird bei uns immer noch im Hinblick auf Trusts, Kartelle, Konzerne mit einem deutlichen Anflug von Unannehmbarkeit verwendet. Dabei bezeichnet er zunächst nichts weiter als einfach unternehmerische Aufgaben, die Verhältnismäßigkeit von Produktionsanlagen und eine Gruppe von Menschen mit darauf bezogenen Interessen und der für die westliche Industrie charakteristischen Disziplin. Natürlich mit ökonomischer Unabhängigkeit durch das Pri-

vateigentum. Und im Gefolge dessen Freiheit und Selbständigkeit der Entscheidungen und des Risikos.

Und noch eine Errungenschaft gibt es bei einer echten westlichen Firma - ihr Image, ihr unverwechselbares Gesicht, das sie aus der Menge hebt und das sie hat ohne staatliche Gütekontrollen. Nicht ohne Grund spricht man vom Firmenzeichen. Wie lange müssen wir noch laufen, um dahin zu kommen! Selbst die vollständige Übergabe eines Studios in das Eigentum des Arbeitskollektivs (was schon einer Utopie gleichkommt) wird in keiner Weise in absehbarer Zukunft die herrschende Psychologie verändern.

Ich sehe nur in einem den Ausweg - in einer geschickten, elastischen und doch schockartigen Entscheidung.

Man muß das Dornröschen wecken, von innen her wieder zum Leben bringen, um die Suche nach Neuem und die Lust am Experimentieren in Gang zu setzen

Um innerlich frei zu werden.

Nur so ist der Abgrund zu überwinden.

Quelle: Iskusstwo Kino, 3/1990

Sergej Muratow

Warum gehört der Dokumentarfilm nicht dem Volk?

Warum gehört der Dokumentarfilm nicht dem Volk? Es ist für niemanden ein Geheimnis, daß die Perestrojka eine Explosion der Filmpublizistik bewirkt hat. Für niemanden.

"Der unbekannte Film" - ein Ausdruck, der immer häufiger in der Presse auftaucht - ist dagegen ein Bereich gesellschaftlichen Schaffens, der bei uns ohne Beispiel ist. Aber er ist auch ein Synonym für seine Unzulänglichkeit. Genauer gesagt haben wir es mit unsichtbaren Filmen zu tun. Diese Situation, die an sich schon untragbar ist, ist dreimal untragbar unter den Bedingungen von Glasnost.

"Warum gehört unser Dokumentarfilm nicht dem Volk?" Vor zweieinhalb Jahren wurde diese Frage auf einer Konferenz von Dokumentaristen in Dubuly gestellt. Konkrete Aktionen hätten die Antwort sein müssen. Aber es geschah nichts. Zwei Plenartagungen des Filmverbandes über das Fernsehen, auf denen dieselben Fragen aufgeworfen wurden, endeten mit der Bekanntgabe von Empfehlungen, die auch solche blieben. Leider haben auch drei Dokumentarfilmfestivals, die erstmals in unserem Land durchgeführt wurden (Allunionsfestivals und ein internationales Festival), die Lage nicht verändert. Ungehört blieb auch der Aufruf an die Teilnehmer der Filmschau von Issyk-Kul. Mit Schwierigkeiten erkämpfen sich Perestrojka-Filme den Weg auf den Fernsehschirm. Jedesmal ist dies eher ein Ergebnis der Anstrengungen einer Kino-interessierten Öffentlichkeit und nicht der Programmpolitiker des Fernsehens. Auf Vollversammlungen, Festivals und Konferenzen führen wir Tatsachen an, ergriffen von sozialer Entrüstung, und entlarven Beamte, und danach gehen wir zufrieden auseinander in der Hoffnung auf sofortige Veränderungen.

Über die Reform des Verleihwesens

Die Filmverleiher halten die Traditionen heilig, die aus den Zeiten Dsiga Wertows übernommen wurden, dessen Filme "man verzögerte und boykottierte unter Anwendung aller zugänglichen Mittel". "Abwürgen im Verleih",

sagte Dsiga Wertow über das Schicksal seiner Filme. Aber was hat sich in einem halben Jahrhundert verändert? Das einzige Zentrum des Dokumentarfilms in der Hauptstadt, das in einem miserablen Filmvorführraum mit sehr schlechter Projektion untergebracht ist, dessen Programme von besessenen und in den Dokumentarfilm vernarrten Leuten gemacht werden, ist nicht in der Lage, die eingefleischten Vorurteile zu brechen. Die wenigen Experimente von begeisterten Kinoliebhabern in noch zwei-drei Städten sind eben - Experimente.

Die Filme, die die Perestrojka inspiriert hat, werden nicht nur nirgends gezeigt. Über sie kann man auch nirgendwo etwas erfahren, was den Wunsch wecken könnte, sie zu sehen. Gelegentliche Rezensionen in der zentralen Presse oder seltene Veröffentlichungen von Leserbriefen (und auch nur zum Thema: Wo kann man den Film sehen?) sind nicht in der Lage, das Unbekannte zu etwas Bekanntem zu machen. Aber man kann nicht die Zeitungen selber dafür verantwortlich machen. Sie haben praktisch keine Möglichkeit, etwas über das Erscheinen neuer Dokumentarfilme zu erfahren, ganz zu schweigen, sie rechtzeitig anzusehen.

Es ist an der Zeit zuzugeben, daß am heutigen Tag und im vierten Jahr der Perestrojka weder der Filmverband noch "Goskino" (Staatliches Filmkomitee beim Ministerrat der UdSSR) eine Programmstrategie bezüglich des Dokumentarfilms (des Problemfilms in erster Linie) haben. Und wenn es im Bereich der Filmproduktion merkliche Bewegungen gibt (Organisation von Vereinigungen der Macher, Planung von zyklischen Programmen, wirtschaftliche Rechnungsführung, Rentabilität), so wird weder in der Verleihpolitik (Kino, Fernsehen und Video), noch in der Propaganda und Öffentlichkeitsarbeit für diese Art filmischen Schaffens mit den Mitteln der Presse etwas verändert.

Als Ergebnis werden Filme, "die im Verleih abgewürgt wurden", nach wie vor in Filmarchiven gestapelt, und ihre gesellschaftliche Explosivität erweist sich so als sinnlos. Das Filmregal der Zeiten von Perestrojka und Glasnost - eine an sich schon absurde Erscheinung - füllt sich mit bedrohlicher Geschwindigkeit.

Gibt es einen Ausweg aus dieser Lage?

Ja. Dieser Ausweg muß in einem wissenschaftlich fundierten und durchdachten System des Verleihs von Dokumentarfilmen liegen. Mit der Garantie fester Plätze in den wöchentlichen Nachrichtensendungen des Fernsehens.

Die besten Filme müssen die besten Bedingungen für die Vorführung bekommen. Das bestreitet niemand. Aber die Segenswünsche bleiben eine leere Losung, wenn Systeme für reale Aktionen fehlen. Das Verleihproblem kann nicht ohne gemeinsame und radikale Anstrengungen von Filmverband, "Goskino" und "Gosteleradio" (Staatliches Komitee der UdSSR für Fernsehen und Rundfunk) gelöst werden, weil hier alles miteinander zusammenhängt. Der Übergang der Filmstudios zur wirtschaftlichen Rechnungsführung ist ein realer Vorteil für die Filmemacher, aber ein Schlag für die Millionen Zuschauer des Fernsehens, das nicht die Mittel hat, um sich diese Filme auf dem Filmmarkt zu beschaffen.

Aber die Fernsehzuschauer sind doch das hauptsächlich potentielle Publikum der Filmpublizistik. Was tun? Soll man einen Teil der Filmstudios in das System von "Gosteleradio" überführen oder soll dem Fernsehen durch ein spezielles Budget die Möglichkeit zum Erwerb der bedeutendsten Kinofilme geschaffen werden?

Den besten Filmen die besten Vorführbedingungen

Aber wer entscheidet heute, was das beste und was das schlechteste ist? Schon seit drei Jahren wird die Gründung eines öffentlichen Koordinationsrates diskutiert, bestehend aus den kompetentesten Leuten - Publizisten und Wissenschaftlern, Soziologen und Literaten -, die das Recht haben sollen, Filme für Premieren im Fernsehen (aber auch in Filmtheatern und Videovorführsälen) in der gesamten Sowjetunion zu empfehlen. Diese Vorführungen könnten gesellschaftliche und künstlerische Ereignisse werden. Ohne die Beteiligung eines solchen Rates dürfen keine Beschlüsse über Kopienzahlen und Sendezeit über den Äther gefaßt werden. Der Rat muß unmittelbar Zugang zum Komitee für Öffentlichkeit, Bürgerrechte und Bürgereingaben des Obersten Sowjets der UdSSR haben und in Konfliktsituationen sofort seine Hilfe in Anspruch nehmen.

"Der unbekannt Film" - könnte sich als wesentlich für die Entwicklung der Perestrojka erweisen. Wie weit sich diese Voraussetzung als effektiv erweist, hängt von einer gemeinsamen Programmpolitik (einschließlich der Verleihpolitik) ab. Nur eine solche Politik wird es erlauben, diese Filme, die für Kinoreservisten gedreht werden, zu einem Werkzeug der gesellschaftlichen Selbsterkenntnis zu machen.

Über die Gründung eines Informationszentrums

In einer Epoche, in der die Ideen der Dezentralisierung Zeichen der Zeit sind, darf man auch über die Vorzüge von Dingen nachdenken, die wir noch nicht hinter uns bringen können, obwohl wir es gerne schnellstens tun würden. Zum Beispiel darüber, daß es bei uns gar keinen einheitlichen Pressedienst zum Dokumentarfilm gibt. Gerade durch das Fehlen eines solchen erklärt sich zu einem großem Teil die "verbreitete Unbekanntheit" dieses Filmgenres. Es ist offensichtlich, daß die Organisation eines solchen Dienstes (am wahrscheinlichsten bei dem "Kinozentrum", dessen Bezeichnung allein eine Aktion dieser Art nahelegt) wiederum nur möglich ist bei gemeinsamer Abstimmung zwischen dem Filmverband, "Goskino" und "Gosteleradio".

Welche Funktionen könnte ein solches Informationszentrum erfüllen?

Ein System von Vorabvorführungen: ein Saal, der regelmäßig zum Anschauen neuer Dokumentarfilme (Kino-Fernsehen-Video) zur Verfügung steht, Previews für solche Dokumentarfilme, die von allgemeiner gesellschaftlicher Bedeutung sind. Das würde gleichzeitig von der Notwendigkeit befreien, entschwundene Filme unter einer Vielzahl von Adressen zu suchen ("Sojusinformkino", "Zentrales Haus des Films", "Unions-Forschungsinstitut für Filmkunst", Hochschulkurse für Drehbuchautoren und Regisseure bei "Goskino", Pressezentrum in "Ostankino", "Staatliches Unionsinstitut für Kinetographie", Journalistische Fakultät der Moskauer Universität, "Zentrales Studio für Dokumentarfilme" u.a.). Zu solchen Zusammenkünften für Presse, Filmkritiker und andere Professionelle werden die Macher des Films eingeladen und nach der Vorführung wird eine operative Pressekonferenz abgehalten.

Informationsdienst

Das Mitglied kann im Informationszentrum die Schnittpläne der für ihn interessanten Filme einsehen, kann über einen Computer Informationen über die Macher dieser Streifen anfordern, ihre Werksbiographie, die früheren Filme, die sie gedreht haben, und bereits veröffentlichte Rezensionen bestellen.

Der Bedarf an solchen Informationen steigt von Tag zu Tag. Selbstverständlich ist für das Auffinden der Unterlagen eine professionelle Kartei notwendig, die die Informationen über Filme, Personalien (Regisseur, Drehbuchautor, Kameramann u.a.), einzelne Studios oder Genrerichtungen systematisch ordnet. (Heute wird eine Anstrengung dieser Art - unsystematisch und reichlich dilettantisch - von den Mitarbeitern des "Sojusinformkino", des "Unions-Filmforschungsinstituts" und anderen Institutionen unternommen.)

Abteilung für Bildmaterial

Im Interesse der zukünftigen Publikation ist das Mitglied des Informationszentrums berechtigt, die Fotos, die es braucht, zu bestellen - Aufnahmen aus dem Film, Portraitfotos seiner Macher, berichterstattende Fotos über einzelne Momente der Dreharbeiten. Um diese Bestellungen ausführen zu können, wird in dem Zentrum ein Fotoarchiv geschaffen und auch ein Fotolabor, das die erforderliche Anzahl Kopien herstellen kann.

Verlegertätigkeit

Das Erfassen der modernen Filmpraxis erfordert nicht nur eine regelmäßige schnelle Vorabinformation, sondern auch periodisch zu veröffentlichende zusammenfassende, soziologische und prognostische Unterlagen.

Solche Unterlagen sind im einzelnen: Bulletins, die neue Filme ankündigen; Sammelbände mit Stenogrammen der interessantesten Gespräche mit Dokumentaristen, von Seminaren und Konferenzen; Monographien - Porträts von Regisseuren, Überblicke zu einzelnen Genres, Filmographien; Werbe- und Informationsschriften (Broschüren, Prospekte zu Festivals und Film-schauen, Plakate u.a.).

Der Verlagsabteilung sollte zweckmäßigerweise die Herausgabe der Zeitschrift *Kadr* übergeben werden, die monatlich erscheinen sollte.

Soziologischer Dienst

Zu den Aufgaben von angestellten oder (zum Beispiel durch Werksverträge mit dem "Unions-Forschungsinstitut für Filmkunst") beauftragten Soziologen gehören regelmäßige Befragungen des Kino- und Fernsehpublikums, deren Ergebnisse in den genannten periodischen Veröffentlichungen und in der Filmrundschau *Kadr* publiziert werden.

Videothek

Neben dem Computersystem, vielfältiger Technik und dem Fotolabor wird im Informationszentrum eine ständig zu ergänzende Videothek aufgebaut, die Videokopien von Filmen aufnimmt, nachdem diese auf Pressevorführungen gezeigt wurden.

Ein Teil der Filme wird als Kinofilm archiviert. Dafür stellt das Filmstudio auf Anfrage des Zentrums und auf dessen Kosten eine oder zwei zusätzliche Kopien her. Diese Kopien sind auch notwendig für die Lektorengruppe des "Kinozentrums", damit bei der allgemeinverständlichen Erläuterung der Leistungen des Dokumentarfilms nicht, wie es heute geschieht, die Vorzüge dieser Filme ohne die Vorführung von Beispielen erklärt werden müssen.

Mit der Zeit sollen die bedeutendsten und grundlegendsten Werke der inländischen Film- und Fernsehpublizistik auf Videokassetten aufgenommen

werden. Jeder dieser Filme, die in der Videothek registriert sind, kann für eine Einzelveführung in einem speziell dafür vorgesehenen kleinen Vorführraum ausgeliehen werden.

Die Videothek muß über die technischen Möglichkeiten verfügen, (gegen Entgelt) Kopien von vorhandenen Videokassetten herzustellen, im Auftrag von Lehranstalten, Forschungseinrichtungen und anderen spezialisierten Institutionen, sowie für die Sichtung durch Auswahlkommissionen für bevorstehende Festivals und andere Filmschauen.

Der ausländische Film

Der Saal für Vorabvorführungen nimmt regelmäßig die interessantesten ausländischen Filme, die über die Kanäle für gegenseitigen Austausch beschafft werden, in sein Vorführprogramm auf, unter anderem auch als Videokassetten (das Museum für moderne Kunst in New York hat bereits seine Bereitschaft zu einem solchen Austausch bekundet).

Der technische Service des Zentrums verfügt über einen Transcoder zur Normwandlung von Videoaufzeichnungen von PAL/SECAM nach NTSC und umgekehrt in den Systemen VHS und U-MATIC (und in Zukunft über ein Gerät zur Untertitelung von Filmen und zur Synchronisation).

Die Abteilung hat regelmäßig erscheinende Publikationen über die Probleme von Dokumentarfilmen abonniert und läßt diese Literatur von Fachleuten auf dem Gebiet des ausländischen Films referieren.

Filmrezensionen und Überblicke über die erhältliche Zeitschriftenliteratur finden ebenfalls ihr Echo in den regelmäßigen Publikationen des Informationszentrums.

Schlußfolgerung

Der Dokumentarfilm erlebt seine Renaissance.

Der Dokumentarfilm ist in einer Krise.

Beide Behauptungen sind gerechtfertigt. Aber wenn sich die erste auf die Filmemacher bezieht, die lernen, das zu zeigen, was sie sehen, und zu sagen, was sie denken, so bezieht sich die zweite auf den Zuschauer, der keine Möglichkeit hat, mit ihnen zusammenzukommen.

Die Reform des Verleihs und die Gründung eines gemeinsamen Informationszentrums bieten eine reale Möglichkeit, mit dieser Krise fertig zu werden. Allerdings unter der Voraussetzung, daß "Goskino" und "Gosteleradio" zusammenarbeiten und endlich begreifen, daß sie gemeinsam stärker sind als jeder für sich.

Natürlich erfordert die Organisation eines Informationszentrums eine Anzahl zusätzlicher Mitarbeiter, die sich beruflich auf das Gebiet des Dokumentarfilms spezialisieren. Gleichzeitig würde das Zentrum eine größere Zahl von Arbeitskräften freizusetzen, deren Arbeit zentral erledigt würde, so daß nicht, wie bisher, ständig einer das noch einmal tut, was ein anderer schon getan hat, weil es die Bürokratie so will

Das Informationszentrum soll seine Tätigkeit vorzugsweise als Unternehmen mit wirtschaftlicher Rechnungsführung ausüben, das seinen Mitgliedern gegen Bezahlung Dienstleistungen anbietet.

Wer sind die Mitglieder? Studios, die Filme produzieren - Kino, Video, Fernsehen (auch alternative Produktionen), die an Werbung und am Vertrieb ihrer Produkte interessiert sind. - Massenmedien, die für eine solche Verbreitung sorgen - Redaktionen von Zeitungen und Zeitschriften, Fernsehsendern, Radiosendern, Verlagen, - Lehr- und Forschungsinstitute, Filmverleiher, Clubs von Freunden des Dokumentarfilms und andere.

Kostenloser Zugang zur Information kann nur den Mitgliedern des Filmverbandes gewährt werden (in erster Linie Filmwissenschaftlern und Filmkritikern).

Die Konzentration der verschiedenen Informationen in einer Hand ist ein Gewinn für jeden, der die Dienstleistungen eines zentralisierten Informationsdienstes in Anspruch nehmen will.

Aber der Hauptgewinner wird selbstverständlich der Zuschauer sein, für den die "Explosion der Filmpublizistik" kein metaphorischer Ausdruck mehr sein wird. Für den sogenannten "unbekannten Film" ist es längst an der Zeit, sich von seinem zweideutigen Titel zu trennen und das zu werden, was zu werden er aufgerufen ist: eine reale politische Kraft in einer erneuerten Gesellschaft.

Brief an das Sekretariat des Filmverbandes. Veröffentlicht in *Iskusstwo Kino* 8/1990, deutsch in *EDI-Bulletin* 7/8, 1992, mit freundlicher Erlaubnis

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 *Wärst 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 empfangt 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 hervorra-

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).

Quelle: Iskustwo Kino (Filmkunst) 7/1991

Leonid Shuchowski

Etwas ist zu Ende

Filme aus der Sowjetunion hatten nicht erst seit Gorbatschow und nicht nur in der auf kritische Töne begierigen DDR ihr Publikum, sie hatten es in der alten und sie haben es in der neuen BRD. Daß es, in den neuen Bundesländern, geschrumpft ist, scheint mit dem spärlicher gewordenen Angebot zusammenzuhängen. Dies wiederum hat offenbar mehrere Ursachen. In einer ausufernden Produktion sind die spannenden, sozial wie künstlerisch wichtigen Filme seltener geworden. Und die Gefahr, daß sie im Übermaß an Belanglosigkeiten untergehen, hat zugenommen. Das diesjährige Moskauer Festival war dafür mehr als ein Indiz. *Aus Liebe sterben* von Tofik Shachwerdijew, einer der Glanzpunkte der ansonsten ziemlich trüben 10 Tage, ging darin völlig unter.

Aus Liebe sterben von Tofik Shachwerdijew hinterläßt einen starken und zugleich seltsamen Eindruck. Die erste Empfindung ist nämlich: In unserem Dokumentarfilm geht irgend etwas zu Ende. Vielleicht sogar generell in der dem Dokumentarischen verpflichteten Kunst, einschließlich der Literatur. Oder noch allgemeiner: in unserem Blick auf die Welt. Irgendwas geht offenkundig vor sich oder ist möglicherweise schon passiert; der Film von Shachwerdijew gleicht einem Ausrufezeichen am Ende einer letzten Zeile. Im Film gibt es mehrere Sujets. Das Hauptsujet, am meisten ausgearbeitet, ist die Geschichte einer Familie. Ein Mann, eine Frau, die Kinder. Eine bescheidene Wohnung. Aufgeweckte, intelligente Menschen, eine Atmosphäre ruhiger Liebe, gegenseitiger Unterstützung und jenes Verständnisses füreinander, das sich so mühsam bei modernen, oft egozentrischen und aggressiven Ehepartnern einstellt. Die Berufe: Die Frau ist Prostituierte, der Mann angehender Schriftsteller und Zuhälter. Klar ist, daß es für den heutigen Film keinerlei Verbote gibt, mit derlei Geschichten keiner mehr zu schockieren ist und heutzutage eher ein Film ohne Prostituierte verblüfft. Die Arbeit Shachwerdijews fällt dennoch aus der Reihe, weil er etwas schafft, was zu schaffen unmöglich scheint. Seine Helden spielen sich selbst, genauer sie spielen nicht, sondern leben ganz einfach vor der Kamera. Denn *Aus Liebe sterben* ist ein Dokumentarfilm. Die Prostituierte stellt hier eine Prostituierte dar, der Zuhälter einen Zuhälter, und im Leben sind sie wirklich eine gute und einträchtige

Familie. Wie sie dazu gekommen sind, in diesem Film mitzumachen, wie sie es in solchem Maße fertigbrachten, sich innerlich frei zu machen, weiß ich nicht. Ich weiß nur, daß es normalerweise nicht geht. Allein im vorliegenden Fall ist es gelungen. Vor langer Zeit hatte ich einmal zu definieren versucht, wodurch sich in der Kunst ein Talent vom Genie unterscheidet. Ich dachte mir ungefähr folgendes aus: Wenn man das Prinzip kennt und etwas ähnliches macht, ist es Talent, wenn nicht, Genialität. Dieses Wort markiert einen ziemlich hohen Anspruch und verschreckt ein wenig. Doch mir scheint, daß der Dokumentarfilmer Tofik Shachwerdijew tatsächlich an der Grenze zur Genialität arbeitet. Wenn man mich jemals fragte, welcher der Dokumentarfilme, die ich gesehen habe, der Vollendung am nächsten sei, würde ich wahrscheinlich *Aus Liebe sterben* nennen. Zum Eindruck vom Film kann man ruhig einen Eindruck vom Regisseur hinzufügen. Wir alle sind ja Leidgeprüfte. Früher störte die Zensur, heute drückt der Markt. Doch Shachwerdijew läßt sich von niemand und nichts stören. Er ist ein freier Mann. Da ist Talent, da ist ein enger Kreis von Gleichgesinnten, da ist eine Kamera, und es zeigt sich, daß man für eine erstklassige Arbeit weiter nichts braucht. Tofik Shachwerdijew hat seinen Film im TS-Studio gedreht, das, dechiffriert, nichts weiter als er selber ist. Die Idee von Autorenfilm, umgesetzt in idealer Klarheit.

Allerdings bin ich nun eine Erklärung schuldig, warum mich dieser so erstaunliche Film nicht auf den Gedanken von einem neuen Aufschwung, sondern von einem Ende des Dokumentarfilms gebracht hat. Ich sagte schon, daß die Arbeit Shachwerdijews nahe an der Grenze des Möglichen ist, daß der Autor mehr aus dem Filmdokument herausgeholt hat, als ein Dokument zu geben imstande ist. Ein derartiges Niveau der Selbstenthüllung eines realen Menschen mit diesem, gelinde gesagt, recht eigenwilligen Beruf hatte ich bis zu diesem Film für unmöglich gehalten. Wenn eine versteckte Kamera drei oder vier offenherzige Repliken oder spontane Blicke erwischte, erstarren wir doch bisher schon vor dieser Stufe von Glaubwürdigkeit. Hier aber erzählen reale Prostituierte von den Leiden und Freuden des Berufs, als wären sie Chirurgen, Fallschirmspringer oder Kindergärtnerinnen. Allein: Wer von uns hat diesen Titel *Aus Liebe sterben* schon gehört? Wer hat gar diesen Film schon gesehen? Auch ich hätte ihn wahrscheinlich gar nicht zu Gesicht bekommen, wenn ich nicht zufällig auf der Geburtstagsfeier eines Freundes die Bekanntschaft des Autors gemacht hätte. In der Anfangsperiode von Glasnost schufen der Journalist Leonid Sagalski und der Regisseur Andrej Nikishin den Film *Risikozone*, in dem vor allem von Prostituierten die Rede war. *Risikozone* hatte ganz offenkundige Mängel, die Frage der Meisterschaft

stellte sich gar nicht - doch wie viele Dispute wurden um den Film geführt, wie waren wir alle darauf versessen, ihn zu sehen, wie viele ganz unterschiedliche Leute setzen sich für die Zukunft dieses Films ein, für sein Recht, auf die öffentliche Leinwand zu kommen. *Risikozone* war für dieses Thema der Sturm auf den Brückenkopf. *Aus Liebe sterben* ist der volle Sieg. Warum jedoch geriet der Versuch zum markanten gesellschaftlichen Ereignis, die Meisterleistung hingegen nicht? Ich glaube schon, daß die Schuld hierfür nicht beim Film liegt. Die Glasnost-Epoche hat unmerklich eine gewisse Grenze überschritten, hinter der schon ein anderes Land liegt, in dem eine andere Ordnung herrscht. Das trifft auf den Film zu, auf die Literatur, die Presse, die Politik und unser Leben insgesamt. Die Auflagen der Zeitungen und Zeitschriften sind enorm gefallen. Liegt es an den gestiegenen Abonnementspreisen? Ja, auch damit hat es etwas zu tun. Aber die Fernsehgebühren haben sich nicht verteuert, doch sehen wir etwa immer noch mit der früheren Gier die zahllosen Sitzungen unserer zahllosen Sowjets? Wer von uns sieht noch regelmäßig fern oder hört Radio? Und, falls ja, was sieht er, was hört er? Ein großer Zuschauerkreis wartet von neuem auf die Begegnung mit dem zauberhaften Wladislaw Listjew, doch nicht im Programm vom *Blick*¹ sondern im *Feld der Wunder*. Jener Fernsehgewaltige, dem es am allerheiligsten Tag unter dem Auge der Miliz gelang, den Fernsehturm von Ostankino in seine Hände zu bekommen, hat aus seinem Herzen wahrscheinlich gar keine Mördergrube machen müssen, als er behauptete, daß das Volk heute Unterhaltung um jeden Preis (Brot und Spiele) brauche. Etwas ist unverkennbar zu Ende gegangen. Dieses "Etwas" könnte man so formulieren: Die Informationsperiode der Glasnost hat sich erschöpft. Das Publikum ist satt. Hat sich vollgefressen mit Fakten. Neue fügen dem praktisch nichts mehr zu. Unsere Dokumentarleute arbeiten nicht schlechter, eher im Gegenteil. Sie wurden immer kühner, streifen stilistisch alle Fesseln ab, drangen in die historischen Vorratslager ein, die noch unlängst fest verschlossen waren. Es ist nicht ihre Schuld, daß die Schraube der Epoche unterdessen eine Umdrehung weiter gemacht hat. Vor fünf Jahren verlangte es unsere aufgeschreckte Öffentlichkeit ganz ungeheuer danach, zu erfahren, ob Gebietssekretäre stehlen oder nicht. Es stellte sich heraus: sie klauen. Dann versetzte alle in Aufregung, ob die Kollektivierung ein Verbrechen war oder nicht. Es stellte sich heraus: sie war eins. Schließlich trachtete das brennende, überwältigende, nachgerade allumfassende Interesse nach des Rätsels Lösung, ob es im Lande des siegreichen Sozialismus Prostitution gibt oder ob Gott für diesmal ein Nachsehen

1 eine der herausragenden publizistischen Sendungen des zentralen Fernsehens

hatte. Es stellte sich heraus: es gibt sie, und wie. Die Informationsexplosion erhellte die dunkelsten Ecken der Wirklichkeit, ohne indes dort etwas Anziehendes zu finden. Die Wahrheit, die wir so hartnäckig forderten, wurde zum Allgemeinbesitz: Alle wissen alles. Doch daraus folgte, was nicht für möglich gehalten wurde: Der Preis der Fakten ging nach unten, aus der Ferne winkte gar eine Inflation. Wenn man zum wiederholten Mal erzählt, wieviel wieder mal der nächstbeste "Partokrat" zusammengerafft hat, ist das natürlich eine Information, aber sie hat schon keinen Neuigkeitswert mehr. Mit den anderen Quasi-Geheimnissen ist es dasselbe: Mag auch ein Detail neu sein, ist doch das Wesen der Sache schon lange bekannt. Noch wird gelesen, Radio gehört und ferngesehen, wenn auch inzwischen mehr und mehr ausgewählte Sachen. Doch morgen schon wird man sich verärgert abwenden. Der Gedanke, daß wir gestern kärglich lebten, heute noch erbärmlicher dran sind und morgen ganz die Hufe strecken werden, hat den verlockenden Reiz der Neuheit verloren. Bekanntlich sterben die Genres der Kunst nicht aus, sondern zeigen sich von Zeit zu Zeit nur von einer neuen Seite. Offenbar geht jetzt eine solche Wende vor sich, deren Unausweichlichkeit wir noch zu begreifen haben. Das helllichtige Begreifen des Irrsinns unseres gestrigen und heutigen Lebens garantiert uns leider nicht seine morgige Verbesserung. Damit die Kurve aufwärts geht, ist ernsthafte Arbeit nötig, vor allem eine Arbeit des Nachdenkens. Und in bezug auf die Kunst ist nicht einfach Dokumentararbeit vonnöten, sondern talentvolle, tiefe, kluge Publizistik. Auch im Film. Nur konstruktives Denken wird das Land aus der Krise heraus führen. Als ich das erste Mal *Aus Liebe sterben* sah, erappte ich mich einige Male dabei, daß meine Aufmerksamkeit abgelenkt war. Es gab bemerkenswerte Aufnahmen zu sehen, aber ich "blättere" sie einfach um. Weshalb? Der Grund lag nicht in der Schwäche des Materials, sondern in seiner Stärke. Jede Episode erforderte gedankliche Verarbeitung, Doch Shachwerdjew baute seinen Film wie ein purer Dokumentarfilmer. Folglich mußte ich, der Zuschauer, mit dem Gang des Filmes selbst zum Publizisten werden, also ständig versuchen, wenigstens das Wichtigste zu erfassen. Nehmen wir nur die Prostitution - ist sie nun ein schmutziges Laster oder eine schmutzige, wenn auch gesellschaftlich nützliche Arbeit? Wenn sie ein Laster ist, warum ist sie dann unausrottbar? Wenn jedoch Arbeit, warum dann verachtet? Und was wird mit ihr weiter werden? Wird sie verschwinden, oder wird sie, im Gegenteil, Anerkennung und einen Platz in der Gesellschaft neben anderen nicht normierten Gewerben erlangen? So tauchten immer neue Fragen auf, durch die hindurch aus der Ferne die Hauptfrage klang: Wie weiter leben? Wahrscheinlich wird dieses Problem - wie weiter leben - den morgigen Tag unserer dokumentari-

schen Kunst bestimmen. Die Konstruktivität des Denkens wird zur Bedingung des Erfolgs. Und die Auflagen jener Veröffentlichungen werden sich halten oder anwachsen, die imstande sind, nicht nur Fragen zu stellen, sondern auch Antworten zu geben. Es ist wahr, daß im westlichen Dokumentarismus der Handel mit Neuigkeiten immer einträglich war. Doch mit der Kopie fremder Methoden erhalten wir noch lange nicht eine Kopie ihres Erfolgs. Ein satter Leser oder Zuschauer interessiert sich dafür, was es Neues auf der Welt gibt, und basta. Ein Hungeriger schaut angestrengt in den morgigen Tag, um herauszubekommen, wann endlich im nächsten Laden eine eßbare Wurst auftaucht. Diese Frage ist jedoch nicht ohne ein Dutzend damit zusammenhängender Fragen zu lösen, zum Beispiel solcher wie die nach der Regierungsform, dem Wirtschaftssystem, den Eigentumsformen usw. Ach, wenn es nur um die Wurst ginge. Die schrecklichen Reportagen aus Karabach haben die Tragödie der Südoseten nicht verhindern können. Das Blutvergießen von Wilnjus empörte alle außer den Leningrader Fernsehreporter, doch hat es das Blutvergießen von Riga verhindert? Die Fixierung von Tatsachen ist unverzichtbar, doch ist das nur die erste Stufe auf der Leiter. Weiter folgen Analyse, Prognose, die mühselige Arbeit des Geistes, mühselig für den Künstler wie für den Leser oder den Zuschauer. Der Informationsboom geht zu Ende. Die besten Leistungen unserer Dokumentaristen, errungen mit Talent und Schweiß, verschwinden in den Aktenablagen, Filmarchiven, Schubladen. Natürlich kommt nichts weg, doch von Zeit zu Zeit muß man schon den Schreibtisch aufräumen. Wird irgend etwas davon im lebendigen Fluß der Kunst bleiben? Bestimmt wird etwas bleiben. Zum Beispiel der erstaunliche Film von Tofik Shachwerdijew, *Aus Liebe sterben*.

Quelle: *Ogonjok* 30/1991, auf deutsch bereits veröffentlicht in *Film und Fernsehen* 8/9, 1991, mit freundlicher Erlaubnis

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 zweifelhaftes 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 lebhafte Diskussionen, 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 Tschechikist, 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 Miroschnitschenko 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 Wochenschaubilder 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 Owe 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

Filmografie¹

- Gegenklage* (Vstretschnyj isk), Sz: I. Jewremowa, J. Chastschewazki, Re: A. Ruderman, Pr: Leningrader Studio für Dokumentarfilme (LSDF), 1988
- Staatsbahn* (Kasjonnaja doroga), Sz, Re: W. Semenjuk, Pr: LSDF, 1988
- Das Gotteshaus* (Chram), Sz: A. Nikiforow, Re: W. Djakonow, Pr: LSDF, 1987
- Dialoge* (Dialogi), Sz, Re: N. Obuchowitsch, Pr: LSDF, 1987
- Der weiße Rabe* (Corvus Cornix), Re: D. Romanowa, Pr: LSDF, 1989
- Chronik einer Demonstration* (Chronika demonstrazii), Re: D. Shelkowski, Pr: LSDF, 1989
- Die Querstraße* (Uliza poperetschnaja), Sz: T. Margewitsch, Re: I. Selezkis, Pr: Filmstudio Riga, 1988
- Baltische Chronik* (Baltijskaja chronika), Trilogie, Pr: TPO Nerv, Moskau, 1989: *An der Grenze* (U meshi), Sz, Re: I. Gelejn, W. Ognjow, *Suche nach Mut* (Poiski mudrosti), Re: T. Semjonow, *Nach der Lethargie* (Posle letargii), Sz, Re: A. Nikischin
- Frag nicht, wem die Stunde schlägt* (Ne spraschiwaj, po kom swonit kolokol), Re: R. Sergijenko, Pr: TPO Nerv, 1990
- Die Stunde schlägt dir* (Kolokol swonit po tebe), Re: R. Sergijenko, Pr: TPO Nerv, 1990
- Die Probe* (Repetizija), Sz: A. Gelman, Re: A. Gelejn, Pr: TPO Nerv, 1989
- Nikolai Bucharin* (Nikolaj Bucharin), Sz: W. Loginow, Re.: E. Andrikanis, Pr: Zentralstudio für Dokumentarfilme, Moskau (ZSDF), 1990
- Lenin. Die letzten Seiten* (Lenin. Poslednije stranicy), k. A.
- Die Anderen und Stalin* (Drugije i Stalin), Sz, Re: W. Lopatin, Pr: Zentralstudio für populärwissenschaftliche Filme, Moskau (ZNF), 1989
- Der Platz der Revolution* (Ploščad revoljuzii), Sz: L. Roschal, Re: A. Iwankin, Pr: ZSDF, 1989
- Trompetensolo* (Solo truby), Sz: L. Roschal, Re: A. Iwankin, Pr: ZSDF, 1986
- Ist es leicht, jung zu sein?* (Legko li byt molodym?), Re: J. Podnieks, Pr: Filmstudio Riga, 1986
- Traumdeutung* (Tolkowanije snowidenij), Sz: S. Winokur, Re: A. Sagdalsgi, Pr: Studio für populärwissenschaftliche Filme, Kiew, 1990
- Das Stalin-Syndrom* (Stalinskij syndrom), Sz: J. Alikow, Re: R. Schirman, Pr: Studio für populärwissenschaftliche Filme, Kiew, 1989
- Der Umsturz* (Pereworot), Re: D. Fjodorowski, Pr: ZNF, 1990
- Chronik der Jahrhunderthälfe* (Chronika polyweka), k. A.
- Unsere Biographie* (Nascha biografija), k. A.
- Der Große Vaterländische Krieg* (Welikaja Otetschestwenskaja), Gesamt-Re: R. Karmen, ZSDF, 1975-76
- Uns immer teurer* (Wsego doroshe), k. A.
- Die Wahrheit eines großen Volkes* (Prawda Welikogo naroda), k. A.
- Das XX. Jahrhundert. Chronik einer unruhigen Zeit* (XX. vek. Chronika bespokojnogo wremeni), k. A.
- Mehr Licht!* (Bolsche sweta!), Sz: I. Izkow, Re: M. Babak, Pr: ZSDF, 1987
- Boris Jelzin. Ein Portrait vor dem Hintergrund des Kampfes* (Boris Jelzin. Portret na fone borby), Sz: I. Wedenejewa, W. Jumaschew, Re: G. Popow, Pr: ZSDF, 1990
- Juri Afanasjew. Die Wahl der Position* (Jurij Afanasjew. Wybor pozicii), Re: E. Andrikanis, Pr: ZSDF, 1989

¹in der Reihenfolge der Erwähnung im Heft. Abkürzungen: Sz: Drehbuch, Re: Regie, Pr: Produktion, k.A.: Weitere Daten nicht bekannt

- Die Offene* (Glasnaja), Re: D. Shelkowski, Pr: LSDF, 1989
- Hitler und Stalin* (Hitler i Stalin), Re: O. Neuland, Pr: Filmstudio Tallinn, 1989
- Weihnachtskarte 1913* (Roshdestwenskaja otkrytka 1913 goda), Re: T. Jurina, Pr: ZSDF, 1990
- Aus Liebe sterben* (Umeret ot ljubwi), Sz, Re: T. Schachwerdijew, Pr: TS-Film, Moskau, 1991
- Das 20. Jahrhundert* (XX. vek / Nasch vek), Sz, Re: A. Peleschjan, Pr: Armenisches Fernsehen, 1982/1987
- Der letzte Traum des Anatoli Wassiljewitsch* (Poslednij son Anatolija Wassiljewitscha), Re: W. Kobrin, Pr: ZNF, 1990
- Wer bei Nacht mäht* (Wer im Dunkeln mäht) (Kto kosit notschju), Sz, Re: G. Degalzew, Pr: Filmstudio Swerdlowsk, 1990
- Das Polygon* (Poligon), Sz, Re: A. Sidelnikow, Pr: ZNF, 1990
- So kann man nicht leben* (Tak shit nelsja), Sz, Re: S. Goworuchin, Pr: Mosfilm, Moskau, 1990
- Das Höchste Gericht* (Wysschij sud), Sz, Re: H. Frank, Pr: Filmstudio Riga, 1987
- Es waren einmal sieben Simeons* (Shili-byli sem Simeonow), Sz, Re: H. Frank, W. Eisner, Pr: Ostsibirisches Filmstudio Irkutsk, 1989
- Der Waldgeist* (Leschij), Sz: A. Solonizyn, Re: B. Kustow, Pr: Filmstudio Swerdlowsk, 1987
- Ein Bauer aus Archangelsk* (Archangelskij mushik), Sz: A. Streljany, Re: M. Goldowskaja, Pr: Zentrales Fernsehen / Filmproduktionsgruppe Ekran (ZTV / Ekran), 1987
- Stalin mit uns?* (Stalin s nami?), Sz, Re: T. Schachwerdijew, Pr.: TPO Video / Studio Tritie (S. Michalkow), 1989
- Der vierte Traum der Anna Andrejewna* (Tschetwjortyj son Anny Andrejewny), Sz: W. Balajan, Re: N. Obuchowitsch, Pr: LSDF, 1989
- Der gewöhnliche Faschismus* (Obyknowennyj faschizm), Sz: M. Turowskaja, J. Chanjutin, Re: M. Romm, Pr: Mosfilm, 1966
- Die Ziegelsteinflage* (Kirpitschnyj flag), Re: S. Berschinis, Pr: Filmstudio Wilnjus / Wilna, 1988
- Beichten* (Ispowedi), k.A.
- Sowjetische Elegie* (Sowjetskaja elegija), Sz, Re: A. Sokurow, Pr: LSDF, 1989
- Risikogruppe* (Gruppa Riska), Sz: L. Sagalski, Re: A. Nikischin, Pr: ZSDF, 1987
- Die Bauchrednerin* (Tschrewowestschatelniza), Re: S. Chowenko, Pr: ZSDF, 1991
- Wir* (My), Sz, Re: A. Peleschjan, Pr: Armenisches Fernsehen, 1969
- Das Pferdekarrussell* (Schagowik), Sz, Re: B. Galanter, Pr: Filmstudio Swerdlowsk, 1975
- Das Vergangene erscheint wie ein Traum* (A prochloje-kashetsja snom), Sz: O. Bulgakowa, W. Romanow, Re: S. Miroshnitschenko, Pr: Filmstudio Swerdlowsk, 1987
- Das Schwarze Quadrat* (Tschornyj kwadrat), Sz: O. Swiblowa, Re: I. Pasternak, Pr: ZSDF, 1988
- Morgen ist Feiertag* (Sawtra prasdnik), Sz: N. Bepalow, Re: S. Bukowski, Pr: Dokumentarfilmstudio Kiew, 1987
- Der Schneider* (Portnoj), Sz: T. Paulan, Re: W. Mirsojan, Pr: Westsibirisches Filmstudio Nowosibirsk, 1988
- An einem Sonntagmorgen* (W woskresenje utrom), Re: M. Mamedow, Pr: Dokumentarfilmstudio Kiew, 1988
- Unsere Mutter, der Held* (Nascha mama - geroj), Sz, Re: N. Obuchowitsch, Pr: LSDF, 1987
- Der Eröffnungstag* (Den otkrownenija), Re: A. Kibkalo, Pr: ZSDF, 1989
- Eine unpersonliche Angelegenheit* (Nepersonalnoje delo), k.A.
- Der Prozeß* (Prozess), Re: I. Beljajew, Pr: ZTV / Ekran, 1988
- Für alles Rede und Antwort stehen* (Sa wsjo w otwete), Sz: A. Schkolnikow, Re: A. Tschertow, Pr: ZNF, 1988
- Heimkehr* (Woswrastschenije), Sz: S. Bobrow, Re: T. Tschubakowa, Pr: ZSDF, 1987

- Bilanz* (Itog), Sz: S. Bobrow, Re: T. Tschubakowa, Pr: ZSDF, 1989
- Der Wog* (Put), Re: T. Skabard, Pr: ZSDF, 1989
- Müde Städte* (Ustalije goroda), Sz: W. Trojanowski, Re: A. Rodnjanski, Pr: Studio für populärwissenschaftliche Filme, Kiew, 1988
- Pierrot vom Mond* (Lunnyj Pero), Re: W. Mirsojan, Pr: LSDF, 1990
- Wiederssehen mit dem Vater* (Swidanije s otzorn), Re: A. Rodnjanski, Pr: Studio für populärwissenschaftliche Filme, Kiew, 1990
- Letzte Elegie* (Poslednjaja elegija), Re: A. Sokurow
- Lossew* (Losew), Re: W. Kosakowski, Pr: LSDF, 1990
- Die Verräterin* (Ismenniza), Re: J. Golownja, Pr: TPO Nerv, 1990
- How do you do?* (Chau du ju du?), Re: S. Baranow, Pr: ZSDF, 1988
- Das Reich der Liebe* (Prostranstwo ljubwi), Sz, Re: A. Kanjewski, Pr: ZSDF, 1990
- Geiseln* (Saloshnikl), Re: W. Grunin, Pr: Filmstudio Ordshonikidoe / Wladikawkas, 1990
- Neue Zeiten* (Nowyje wremena), Sz: M. Pinajew, W. Chajdarow, Re: G. Negaschew, Pr: Fernsehen Swerdlowsk, 1989
- Benefizvorstellung des Sanitärtechnikers Smirnow oder Die Rote Ecke* (Benefiz santechnika Smirnowa ili Krasnyj ugolok), Sz, Re: G. Negaschew, Pr: Westsibirisches Filmstudio Nowosibirsk, 1991
- Tschastuschka des 20. Jahrhunderts* (Tschastuschka. XX wek), Re: S. Miroschnitschenko, Pr: Filmstudio Swerdlowsk, 1989
- Der Herr der Fliegen* (Powelitel muk), Sz, Re: W. Tjulkin, Pr: Kasachfilm Alma-Ata, 1990
- Ohne mich* (Bes menja), Sz: W. Rudenko
- Wiegenlied* (Kolybelnaja), Sz: O. Fokina
- Die Insel* (Ostrow), Re: A. Wilenski
- Hundesöhne* (Sukiny deti), Re: A. Wilenski
- Selbstportrait mit fremden Augen* (Awtoportret s tschushimi glasami), Re: W. Mirsojan, Pr: LSDF, 1990
- Die Versuchung des Nikolai Leniwkow* (Iskuschenije Nikolaja Leniwkowa), Re: J. Golyнкиn, Pr: Westsibirisches Filmstudio Nowosibirsk, 1990
- In Erwartung eines Wunders* (W oshidanii tschuda), Re: J. Golyнкиn, Pr: Westsibirisches Filmstudio Nowosibirsk, 1990
- Tamdyr* (Tamdyr), Re: O. Welmuradow, Pr: Turkmenfilm Aschchabad, 1989
- Die Schaukel* (Katscheli), Re: O. Welmuradow, Pr: Turkmenfilm Aschchabad, 1989
- Wer bist du?* (Kto ty?), Re: O. Welmuradow, Pr: Turkmenfilm Aschchabad, 1990
- Die Grenze* (Predel), Sz: N. Maschowe, Re: T. Skabard, Pr: ZSDF, 1986
- Herrin Tundra* (Gosposha tundra), Re: S. Miroschnitschenko, Pr: Filmstudio Swerdlowsk, 1986
- Erde und Wasser* (Semlja i woda), Sz: W. Balajan, T. Alexandrowa, Re: N. Makarow, Pr: Leningrader Studio für populärwissenschaftliche Filme 1987
- Die Macht von Solowki* (Wlast solowezkaja), Sz: W. Listow, D. Tschukowski, Re: M. Gologowskaja, Pr: Mosfilm, 1988
- Der Staudamm* (Plotina), Sz: S. Sadorejew, Re: W. Kusnezow, Pr: Filmstudio Swerdlowsk, 1986
- Das Theater in den Zeiten von Perestrojka und Glasnost* (Teatr w wremenach perestrojki i glasnosti), Re: A. Ruderman, Pr: Dokumentarfilmstudio Minsk, 1988/1992
- Dsershinski-Tanzplatz* (Tanzweranda imeni F.E. Dsershinskogo), Sz: L. Roschal, Re: G. Gorodny, Pr: ZSDF, 1991

AUGEN-BLICK *Bisher erschienene Hefte:*

Heft 1-2 Der neueste deutsche Film / Zum Autorenfilm.

1985 2. Aufl. 1987, 85 S. Vergriffen

Heft 3 Probleme der Filmanalyse

1986, 68 S. Vergriffen

Heft 4 Zur Rhetorik der Filmkritik

mit Beiträgen von Helmut H. Diederichs, Uta Berg-Ganschow, Hans Helmut Prinzler, Heinz-B. ler, Günter Giesenfeld und Anne Rose Katz

1987, 72 S. DM 4.50

Heft 5 Heimat

mit Beiträgen von Alexander Schacht, Thomas Jacobs, Hanno Möblius, Prisca Prugger, Heike Weinbach und Joachim Schmitt-Sasse

1988 112 S. DM 7.--

Heft 6 Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergman: "Das Schweigen"

mit Beiträgen von Joachim Schmitt-Sasse, Heinz-Ulrich Schmidt, Heidemarie Fischer-Kesselmann, Hans-Jürgen Wulff, Heinz-B. Heller und Sabine Schipporeit

1988, 86 S. DM 4.50

Heft 7 Feminismus und Film

mit einem Überblick der Frauenfilmgruppe Marburg: Zum Stand der feministischen Filmtheorie, und Beiträgen von Annette Brauerhoch, Ursula Simeth und Martina Wiemers

1989, 85 S. DM 6.--

Heft 8 Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk

mit Beiträgen von Helmut H. Diederichs, Günter Giesenfeld, Helmut Herbst, Peter Lähn und Ulrich Rügner

1990, 92 S. DM 6.--

AUGEN-BLICK *Bisher erschienene Hefte:*

Heft 9 Tatort: Normalität als Abenteuer

mit Beiträgen von Thomas Koebner und Egon Netenjakob sowie Notaten zu einzelnen *Tatort*-Filmen
1990, 93 S. DM 6.--

Heft 10 Versuche über den Essayfilm

mit Beiträgen von Dagmar Arnold, Peter Braun, Orkun Ertener, Hanno Möbius, Stephanie Ruhfuß, Birgit Thiemann, Thomas Tode und Guntram Vogt
1991, 124 S. DM 6.--

Heft 11 Medien-Krieg. Zur Berichterstattung über die Golfkrise

mit Beiträgen von Klaus Bednarz, Jürgen Felix, Günter Giesenfeld, Reinhard Görisch, Heinz-B. Heller, Knut Hickethier, Dietrich Leder, Gerhart Pickerodt, Mike Sandbothe, Peter Voß, Peter Zimmermann
1991, 92 S., DM 6.--

Heft 12 Amerika! Amerika? Bilder aus der neuen Welt - Bilder der neuen Welt

mit Beiträgen von Günter Giesenfeld, Knut Hickethier, Hartmut Winkler, Peter Zimmermann, Heinz-B. Heller und Guntram Vogt
1992, 95 S., DM 8.--

Nachbestellungen für die Hefte bis Nr. 11 bitte nur an die **Redaktion**, ab Heft 12 und Abonnements nur an den **Verlag** (Anschriften siehe Impressum).

AUGEN-BLICK *Gpelante Hefte:*

Der DEFA-Film. Erbe oder Episode?

Zarah Diva. Wirkungsmechanismen des Unterhaltungsfilms

Ethik des Journalismus

Erscheinungsformen des dritten Kinos