

B L I C K

G E G E N

B L I C K

vom 15. bis 19. Oktober 2003

# BLICK / GEGENBLICK

Sowjetische und deutsche Dokumentarfilme

Herausgeber des Programmheftes:  
Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin  
Fehrbelliner Platz 3, 10707 Berlin  
Arbeitsgruppe: Barbara Heinrich-Polte, Manja Meister, Helmut Morsbach, Dr. Björn Seidel-Dreffke, Simone Tegler (BA-FA), Dr. Hans-Joachim Schlegel, Barbara Wurm (Dokfestival Leipzig)  
Layout und Redaktion: Barbara Heinrich-Polte  
Umschlaggestaltung: Grafik Design M&S Hawemann, Berlin  
Satz und Druck: Druckerei Eva-Rosina Schulz, Berlin  
Redaktionsschluss: 29. August 2003

Eine Retrospektive des  
Bundesarchiv-Filmarchivs  
und des  
46. Internationalen  
Leipziger Festivals für  
Dokumentar-  
und Animationsfilm

Inhalt:	Seite
Zum Geleit Hartmut Weber Präsident des Bundesarchivs	3
Blick / Gegenblick Sowjetische und deutsche Dokumentarfilme Barbara Heinrich-Polte	5
Das Deutschlandbild im russischen Dokumentarfilm des 20. Jahrhunderts. Stationen wechselnder Perspektiven. Björn Seidel-Dreffke	9
Die "überrumpelte Wirklichkeit" - Aspekte sowjetischer Dokumentarfilmgeschichte Hans-Joachim Schlegel	19
Filme der Retrospektive	23
Programm	61

### Zum Geleit

Die „Deutsch-Russischen Kulturbegegnungen 2003/2004“ als gemeinsames Kulturprojekt der beiden Regierungen bestimmen auch das Programm der Retrospektive des Bundesarchiv-Filmarchivs, die zum festen Bestandteil des Internationalen Leipziger Dokumentarfilmfestivals geworden ist. Unter dem Titel „Blick/Gegenblick Sowjetische und Deutsche Dokumentarfilme“ gibt diese Retrospektive den Blick frei auf die ambivalenten Beziehungen Deutschlands und Russlands. Politik und Kultur dieser Länder haben sich in der geschichtlichen Entwicklung immer wieder berührt, wobei tiefgreifende Konflikte und gegenseitige Abgrenzungen oft den Blick auf Phasen eines fruchtbaren Miteinander insbesondere im kulturellen Bereich verstellen. Die wechselhaften Beziehungen spiegeln sich auch im Film wider. So wird dieses Medium einerseits zu propagandistischen Zwecken und der Schaffung von Feindbildern verwendet und missbraucht, andere Filme stellen den freundschaftlich kritisch-hinterfragenden Blick des einen auf den anderen in den Vordergrund. Die Kunstform Film hat sich in einem Prozess gegenseitiger Beeinflussung zum Nutzen beider Seiten weiter entwickelt.

In einer noch nie da gewesenen Fülle und Dichte führt die Retrospektive durch ein Jahrhundert deutsch-russischer Filmbeziehungen. Die Arbeitsgruppe der Abteilung Filmarchiv um Barbara Heinrich-Polte sichtete für den deutschen Beitrag mehrere hundert Filmtitel und stellte immer wieder russische oder sowjetische Einflüsse auf den deutschen Dokumentarfilm fest. Dabei gelang die eine oder andere film- und kulturhistorische Entdeckung wie „Der Weg zum Sieg“ von Carl Jung-hans. Die Auswahl des russischen Materials erfolgte in fruchtbarer Kooperation zwischen dem Leipziger Festival und den Filmarchiven Russlands. Für die gute Zusammenarbeit möchte ich dem

Russischen Staatlichen Archiv für Kinofotodokumente in Krasnogorsk und seiner Direktorin Frau Lydmilla P. Zaprygaeva ganz besonders danken. Ein kleiner Teil der russischen Titel, durchweg sowjetische Zeitdokumente von hoher Relevanz, konnte im Bundesarchiv-Filmarchiv selbst ermittelt werden. Sie stammen aus dem vormaligen Staatlichen Filmarchiv der DDR, das 1990 mit dem Bundesarchiv zusammengeführt wurde. Allein diese überlieferungsgeschichtlichen Besonderheiten werfen ein Schlaglicht auf das besondere Verhältnis Deutschlands und Russlands, dem diese Retrospektive gewidmet ist.

Für die seit Jahren bewährte Zusammenarbeit bei der Vorbereitung der Retrospektive habe ich dem Intendanten des Festivals, Fred Gehler, und seinem Team aufrichtig zu danken, wobei ich den Einsatz von Hans Joachim Schlegel besonders hervorheben möchte. Nicht weniger dankbar bin ich den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Abteilung Filmarchiv beim Bundesarchiv für die Konzeption, Vorbereitung und Realisierung dieses engagierten Beitrags für das Leipziger Dokumentarfilmfestival.

In der Hoffnung, dass es gelingen möge, durch die Auseinandersetzung mit den filmischen Quellenzeugnissen der Retrospektive „Blick/Gegenblick Sowjetische und Deutsche Dokumentarfilme“ den kulturellen Austausch zu fördern und das gegenseitige Verständnis zu vertiefen, wünsche ich der Retrospektive eine gute Aufnahme in Leipzig und viele interessierte Festivalbesucher, die informative, inspirierende, aber auch unterhaltsame Kinostunden erleben wollen.

Prof. Dr. Hartmut Weber  
Präsident des Bundesarchivs

**BLICK/GEGENBLICK  
SOWJETISCHE UND DEUTSCHE DOKU-  
MENTARFILME**

Barbara Heinrich-Polte

Anlässlich der „Russischen Kulturtage in Deutschland“ haben sich Leipziger Festival und Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin entschlossen, eine gemeinsame umfangreiche Retrospektive zu konzipieren und zu gestalten, die film- und kulturhistorische Entdeckungen der russisch/sowjetischen Filmavantgarde vorstellen und an die vielschichtige Historie deutsch-russischer (Film)beziehungen anknüpfen will.

In insgesamt dreiundzwanzig Programmblocken werden vierundsechzig sowjetische und deutsche Filme gezeigt. Wobei beide Partner übereingekommen sind, jeweils in Eigenverantwortung einen spezifischen Fokus zu recherchieren und zu präsentieren.

Hans-Joachim Schlegel, der für das Dokumentarfilmfestival unermüdlich in russischen Archiven stöberte, ist es in erster Linie zu danken, dass viele einmalige, dem russischen und deutschen Publikum unbekannt russische Filme im Programm dieser umfangreichen Retrospektive zu sehen sind. Dank geht hierfür auch an die Institutionen, ohne deren Unterstützung und Mitarbeit eine solch große Retrospektive schwerlich zustande gekommen wäre: das Russische Staatliche Archiv für Kino- und Fotodokumente Krasnogorsk, Gosfilmofond Moskau, der Kinodienst des Ministeriums für Kultur der Russischen Föderation, der Nördliche Fonds Sankt Petersburg, das Staatliche Filmarchiv der Ukraine, das Rigaer Filmstudio, das Sokurov-Studio sowie die Sammlung Peleschjan.

Seiner Sammlungskonzeption verhaftet, wendet das Bundesarchiv-Filmarchiv seinen Blick dabei

naturgemäß dem deutschen Film zu.

Aus einer ersten Literaturliste von über zweihundert in Frage kommenden Filmen wurden an die hundert Titel gesichtet, die sich vornehmlich aus deutscher Sicht dem Thema nähern.

Achtzehn deutsche Dokumentarfilme, der früheste aus dem Jahre 1918, der jüngste aus dem Jahre 1990, beschäftigen sich aus sehr unterschiedlicher Sicht mit sieben Jahrzehnten deutsch-russischer Beziehungen, Erfahrungen, An- und Einsichten.

Eine *Ukrainische Fahnenweihe im Wetzlarer Kriegsgefangenen-Lager 1918* hielt Oskar Barnack am Ende des Ersten Weltkrieges als wichtiges politisches- und Zeitdokument mit der Kamera fest.

Als Überraschung erwies sich der 1927/28 von Carl Junghans gedrehte Film *„Weg zum Sieg“*, der die historischen Ereignisse in Russland, angefangen vom Blutsonntag 1905, über die Mobilmachung zum ersten Weltkrieg, Antikriegsdemonstrationen, ausländische Intervention bis hin zum Sieg der Bolschewiki und dem Tode Lenins 1924 montiert. Der Regisseur der Weimarer Republik sympathisiert dabei unverhohlen mit der Revolution der russischen Arbeiterklasse und erreicht mit seinen Bildern und eindringlichen Zwischentiteln eine einmalige suggestive Dichte. Dies gelingt nicht zuletzt durch die gekonnte Kompilation von Dokumentaraufnahmen und Szenen aus den Spielfilmen *Der 9. Januar (Devjatoe Janwarja)*, deutscher Verleihtitel *Der schwarze Sonntag* von Wjatscheslaw Wiskowski aus dem Jahr 1925 und *Panzerkreuzer Potemkin (Bronenosez Potjomkin)* von S.M. Eisenstein aus demselben Jahr. *Weg zum Sieg*, ursprünglich als Nitrokopie aus Russland in das Staatliche Filmarchiv der DDR gekommen, lief bereits einmal vor dreiunddreißig Jahren auf der Retrospektive „Dokumentarfilm im Zeitalter Lenins“; dort pikanter Weise als sowjetischer Beitrag ausgewiesen. Danach geriet der Film längere Zeit in Vergessenheit und wurde erst durch eine spätere Erschließung dem deutschen Regisseur Carl Junghans (*Weltwende*) zugeordnet. Erst durch die jetzige konser-

vatorische Bearbeitung im Rahmen der diesjährigen Retrospektive wird der Film einer breiten Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht.

Als Beispiele für Propagandafilme aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges, die ein ebenso typisches Bild des „Russen“ kreierten und propagandistisch missbrauchten, gelten *Faschistische Propaganda im besetzten Kiew* aus dem Jahr 1941 und *Das Sowjetparadies* aus dem Jahr 1942, beiden gemeinsam die nationalsozialistische Meinungsmanipulation.

Hoch interessant, wenn auch auf andere Weise, ist der Film *Kosakenlied (Kasatschja Pesn)*. Er wurde von der Zentralfilmstelle Ost in russischer Sprache mit eindeutig antisemitischen Tendenzen hergestellt, und zeigt ein heute gern ignoriertes Kapitel der Kosakengeschichte: Kosaken in deutschen Uniformen, Schießübungen auf Zielscheiben mit Stalinabbildungen. Geschichtlich gründet der Film sich dabei auf das ambivalente Verhältnis zwischen Kosaken und Sowjetmacht, das seine Wurzeln in der russischen Revolutionsgeschichte hat, wo Kosaken auf beiden Seiten der Front kämpften und von den siegreichen Bolschewiki mit Exekutionen und Zwangsumsiedlungen drastisch bestraft wurden.

Die deutsch-russische Koproduktion *Zu einem neuen Deutschland – K novoi Germanii* aus dem Jahr 1947 von W. Malyschew und H. Klering blättert ein Kapitel (ost)deutscher Nachkriegsgeschichte auf und vermittelt zugleich einen Einblick in die allgegenwärtige Präsenz der Russen.

*Das Haus der offenen Türen* von Max Jaap aus dem Jahre 1948 berichtet von der Arbeit des Hauses der Kultur der Sowjetunion in Berlin noch und in erster Linie ganz und gar den kulturellen Aktivitäten verschrieben.

Zeittypischen Personenkult zelebriert die Sonderausgabe der DDR-Wochenschau *Der Augenzeuge: Stalins Werk ist unsterblich* anlässlich Stalins Tod 1953.

Den „Gegenblick“ setzt eine Ausgabe der westdeutschen Wochenschau *Blick in die Welt: Bundeskanzler Adenauer in Moskau* von 1955. Hier wird über die Reise der bundesdeutschen Regierungsdelegation unter Konrad Adenauer nach Moskau berichtet, die die Freilassung der letzten deutschen Kriegsgefangenen einleiten sollte. *Wertvolles Kulturgut* beschreibt die Rückführung deutscher Gemälde zwölf Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs in die Museen nach Dresden und Berlin.

Die Thorndikesche Geschichtslegende *Das russische Wunder* fand 1963 zumindest in der DDR starke Resonanz, was nicht ganz zufällig auch den organisierten Kinobesuchen von Schulklassen und Arbeitsbrigaden geschuldet war. Obwohl es anfangs nicht leicht gewesen war, die Zustimmung der sowjetischen Behörden für dieses Mammutprojekt zu bekommen, genoss der fertige Film das ungeteilte Lob Chruschtschows, der ihn sogar sowjetischen Dokumentaristen als beispielgebend empfahl. Die Mythologisierung der Geschichte und der teilweise märchenhafte Ton des Kommentars erinnern streckenweise an Propagandastreifen der Ufa, für deren Werbeabteilung Andrew Thorndike bis 1942 tätig war. Trotzdem bleibt das zweiteilige und abendfüllende Werk ein Stück Zeit- und DEFA-Geschichte der frühen sechziger Jahre, das nach 40 Jahren zu einer spannenden Auseinandersetzung führen kann.

*Wir verstehen uns* von Gitta Nickel aus dem Jahr 1965 porträtiert einen deutsch-sowjetischen Kindergarten in Berlin-Karlshorst. Deutsch-sowjetische Freundschaft, hier einmal nicht von „oben“ verordnet, sondern ganz alltäglich von „unten“ gelebt. Eine zweite russisch-deutsche Gemeinschaftsproduktion, *Towarisch Berlin* von Roman Karmen, wirft einen kritisch-humorvollen Blick auf das Leben und Treiben der Menschen in Berlin, Hauptstadt der DDR, des Jahres 1969.

Richard Cohn-Vossen, der ebenfalls zum Schöpfer team des russischen Wunders gehörte, stellt in

seinem Film *...Damit es weitergeht* (1970) Aspekte der Wandlung, das Zerbrechen des Feindbildes und die Frage von Schuld und Sühne in den Mittelpunkt.

In dem Dokumentarfilm *Frontkameramänner* von Manfred Krause und Egon Schlegel besuchen sowjetische und polnische Kameramänner, unter ihnen Roman Karmen und die einzige überlebende Kamerafrau, Ottilia Raismann, dreissig Jahre nach Ende des zweiten Weltkrieges die ehemaligen Schlachtfelder zwischen Oder und Elbe.

In eher lockerer und unterhaltsamer Art versuchen Heinz Baumert und Lew Hohmann 1977 eine Antwort auf die Frage zu geben: *Warum sich der 60. Jahrestag der Oktoberrevolution nicht für die Wodka-Werbung in der BRD eignet*.

1987 gelangte nach längeren Kämpfen und etwa 10 Abnahmen mit erheblichen Schnittauflagen Peter Rochas und Günter Mehnerts sensibles Filmporträt *Bejdin, Oberst a.D.* in die Kinos der DDR. Bejdin, der interessanter Weise in Cohn-Vossens Film *... Damit es weitergeht* das Verhör mit deutschen Kriegsgefangenen Offizieren führte, war selbst verdienstvoller Veteran im Großen Vaterländischen Krieg. Er hat lange in der DDR gelebt, heiratete dort und bekam hohe Auszeichnungen. Bejdin war glühender Anhänger der Gorbatschow'schen Reformpolitik und erhoffte sich Veränderungen sowohl für sein Vaterland als auch für seine jahrelange Wahlheimat DDR. Dort gingen 1987 aber die Veränderungen, für die Bejdin einstand, offensichtlich zu weit.

*Liebe Nina*, Dokumentarfilm von Thomas Kuschel aus dem Jahre 1990, führt die Geschichte der Veränderungen quasi ihrem Ende entgegen. Nina, die unter Breshnew nach Moskau kam um Journalistik zu studieren und unter Gorbatschow ging, setzt damit gleichzeitig den chronologischen Schlusspunkt unter die Retrospektive.

Mit einem anderen Kapitel der deutsch-russischen Filmbeziehungen, nämlich der russischen Filmavantgarde und ihrem Einfluss auf deutsche und

internationale Künstler, beschäftigen sich zwei ursprünglich für das Fernsehen gedrehte Filme, deren Entstehungszeit zehn Jahre auseinander liegt.

*Dsiga Wertow – das Filmauge. Die Kunst der kühnen Gärtner* von Ulrich Kasten und Fred Gehler, 1976 entstanden, thematisiert und erläutert die künstlerische Methode Wertows, das bisher Unsichtbare sichtbar zu machen. Wertow, der Filmdichter, der nicht auf Papier schrieb, sondern auf Zelluloid, regte an, die vom Kinoauge, vom mechanischen Auge, bloßgelegten Gedanken zu lesen.

Sein Bestreben, sich auf Fakten zu konzentrieren, die Wirklichkeit zu „übereckeln“ steht auch als Leitmotiv über dem gleichnamigen Symposium zur Retrospektive.

Der zweite Film des gleichen Regisseur/Autoren-Duos *Panzerkreuzer Potemkin in Berlin* aus dem Jahr 1986 beschäftigt sich mit der Rezeptionsgeschichte von Eisensteins Film in Deutschland.

Eisenstein selbst, der während seines zweimonatigen Aufenthalts mit deutschen Filmschaffenden wie Murnau und Lang und führenden intellektuellen Köpfen der Weimarer Republik zusammentrifft, wird mit seinem Film in Berlin euphorisch gefeiert.

Wie überhaupt viele Russenfilme im Deutschland der zwanziger Jahre Erfolg hatten, da übertrieben oder pathetisch dargestellte Leidenschaften und Gefühle ein Klischee bedienten, das schon lange vorher geprägt worden war. Die Montage war dabei ein wesentliches Merkmal. Die Filmtechnik, die auf Konfrontation, auf Zusammensetzen zweier oft gegensätzlicher Bilder beruht, wurde als nationale Mentalität interpretiert. So passen deutscher Expressionismus und russische radikale oder leidenschaftliche Leinwandhelden gut zu einander.

Bei einer Vorführung der sowjetischen Handlungskammer im Großen Schauspielhaus zeigen sich Ernst Toller, Erwin Piscator, Max Reinhardt, Albert Einstein, Max Liebermann und viele andere begeistert.

Doch trotz aller Begeisterung wird Potemkin zunächst wegen eindeutig „bolschewistischer Tendenz“ verboten. Wie weit die politischen Verwicklungen gingen, zeigt, dass sich selbst die Reichswehr, in Gestalt von Generaloberst Hans von Seeckt in die Verbotsdiskussion einmischte.

Dem engagierten Auftreten des Kritikers Alfred Kerr als Beisitzer der Zulassungskommission, der selbst den leidenschaftlichen experimentellen russischen Filmen verfallen war, ist es u.a. zu verdanken, dass *Panzerkreuzer Potemkin* am 29. April 1926 nach vielen Einschnitten der Zensur und dornenreichem Weg seine glanzvolle Premiere im Berliner Kino „Apollo“ erleben durfte. Er brach alle Aufführungsrekorde.

### **Das Deutschlandbild im russischen Dokumentarfilm des 20. Jahrhunderts. Stationen wechselnder Perspektiven.**

Dr. Björn Seidel-Dreffke

Die Beziehungen zwischen Russland und Deutschland sind durch eine lange und wechselhafte Geschichte gekennzeichnet. Dabei war das Bild, welches man sich voneinander machte ebenso Brüchen und Veränderungen unterworfen. Das bestimmte Epochen bestimmende Klischee vom anderen resultiert sowohl aus historischen Entwicklungen, orientiert sich aber auch an verschiedenen, mit der eigenen Geistestradiation verbundenen Vorstellungen.

Vorab sei folgendes angemerkt: Begriffe wie „Russen“, „Deutsche“ etc. sind historisch bedingt. Konkrete Vorstellungen von nationaler Identität bildeten sich innerhalb der europäischen Geistesgeschichte erst im 19. Jahrhundert heraus. Abgrenzung und Definition nationaler Einheiten bleiben bis heute ein umstrittenes Thema.

Ich möchte darauf verweisen, dass sich die im folgenden von mir zu analysierenden Dokumentarfilme in die spezifisch russische geistesgeschichtliche Tradition einordnen lassen und ich mich deshalb explizit auf den spezifisch russischen Deutschlandblick konzentrieren werde. Hinsichtlich der zeitlichen Eingrenzung sei darauf verwiesen, dass es vor allem um die Filme geht, die vor der Perestrojka entstanden sind. In diesem zeitlichen Rahmen sollen einigen Stationen des wechselnden Blickes aufeinander umrissen werden.

Zu Beginn sei ein kurzer Einblick in die Geschichte russischer Deutschlandbilder gegeben, um die Untersuchungen historisch konkreter Verortungen zu können, Traditionen sichtbar zu machen.

Haupttendenz des russischen Blickes nach Westen war seit dem Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert eher ein distanziert-kritischer. Ein Aspekt, der diese Entwicklung determinierte waren die Nachwirkun-

gen des Mongolen-Tatarenjochs, das Russland ca. vom 13. bis zum 15. Jahrhundert mehr unter asiatischen Einfluß brachte.

Es gab aber auch einen zweiten Aspekt, der einen kritischen Blick nach Westen und damit auch auf die Deutschen forcierte. Dabei handelt es sich um die russisch-orthodoxe Kirche, die sich auf die byzantinische und nicht auf die römische Tradition beruft. Vor allem im russischen Mittelalter blieb die Einstellung den Fremden gegenüber vor allem konfessionell geprägt.

Einschlägige Forschungen belegen, dass es kaum differenzierte Fremdenbilder bis zum Zeitalter der Aufklärung im russischen Schrifttum gibt.

Ein Wendepunkt des russischen Verständnisses vom Westen und damit auch von Deutschland setzte mit der Regierungszeit Peters I. ein und kulminierte während der ersten Herrschaftsphase Katharina II. Man war nun um Annäherungen vor allem auf wirtschaftlichem Gebiet bemüht, übernahm westliche Moden.

Ergebnis dieser plötzlichen, kompromisslosen und rigiden Hinwendung zum Westen aber war ein Bruch in der russischen Geistesgeschichte, der bis heute spürbar bleibt. Besonders im 19. Jahrhundert setzte eine intensive Auseinandersetzung mit den zwei Polen der russischen Geschichte ein: Misstrauen und Rivalität gegenüber der westlichen Kultur rückhaltlose Öffnung auf allen Gebieten. Spuren dieser Auseinandersetzung lassen sich besonders im 19. Jahrhundert in allen Bereichen der russischen Geistesgeschichte (Publizistik, Philosophie, Literatur) eruieren. Eine Kulmination und Verdichtung erfuhr die Problematik in der berühmten Polemik zwischen Westlern und Slawophilen, die nachhaltigen Einfluss auf russischen Fremdenbilder auf allen Ebenen hatte. Während die Westler die Rückständigkeit Russlands betonten und den Anschluss an den Westen für unumgänglich hielten, entwickelten die Slawophilen geschichtliche Konstruktionen, die einen Sonderweg Russlands legitimieren sollten. Dabei

wurden Mythen, Legenden und metaphysische Spekulationen zu einem umfassenden Erklärungsversuch des Antagonismus zwischen Ost und West verdichtet: Der Westen wurde als individualistisch, rationalistisch, kühl beschreiben. Das westliche Bewusstsein neige dazu, die Dinge zu zergliedern und spalte damit die Einheitlichkeit des Seins. Die damit dem Westen immanenten destruktiven Kräfte würden zu dessen baldigem Untergang führen.

Russland dagegen sei emotional, altruistisch, universal denkend, seine Bestimmung sei es, alle Gegensätze zu vereinen. Seine Stärke liege in der Kommunität, der Schaffung der Einheit aus der Vielheit. Hieraus resultiere ein russischer missionarischer Anspruch, der bald in eine Führungsrolle in der Welt münden solle.

Ins Spiel gebracht wurden dabei teilweise auch Überlegungen, die den Westen als männlich und Russland als weiblich konnotierten. Die faschistische Propaganda nutzte später, zum Beispiel, Versatzstücke der im 19. Jahrhundert aufkommenden geistigen Auseinandersetzung zwischen Ost und West und passten sie ihrer Ideologie an. So sah man im Westen den aktiven männlichen Part, der das russisch-weibliche gewaltsam erobern, überwinden und unterwerfen müsse.

Aus der Auseinandersetzung zwischen Östlichem und Westlichem resultierten auch Vorstellungen vom Deutschen in der russischen Literatur, der Philosophie, in der Publizistik etc. Damit wirkten die sich in der russischen Geistestradiation herausbildenden Vorstellungen auch noch im 20. Jahrhundert fort.

Das 20. Jahrhundert brachte aber auch ein neues Medium, welches sich Fremdenbildern und dabei speziell dem Deutschen zuwandte. Dieses Medium war der Film. Hier sind vor allem die Erkenntnisse von Oksana Bulgakowa hervorzuheben.<sup>1</sup>

Einerseits bezieht sich der frühe sowjetische Film auf die überkommenen geistigen Traditionen, andererseits bemüht er sich um die Abgrenzung von traditionellen Künsten, was zu inhaltlichen und

stilistischen Innovationen führte.

Wichtig wäre hier anzumerken, dass der Film ob seiner Massenwirksamkeit als gutes Mittel zur Verbreitung sozialistischer Ideale gesehen wurde. So wurden die Deutschen in den 20er Jahren vor allem als Klassenbrüder betrachtet, mit denen man sich über nationale Grenzen hinweg verbünden müsse. Zu Zeiten des aufkommenden Faschismus wurde der deutsche Arbeiter als unschuldiges Opfer der nationalsozialistischen Ideologie gesehen, dem man die Augen öffnen müsse. Die Kriegszeit war teilweise von einem sehr negativen Deutschenbild geprägt, da man diese nun ausschließlich alle als Monster oder Verbrecher sah.

Die Rezeption der Nachkriegszeit ist gekennzeichnet vom Kampf der beiden Weltsysteme, wobei DDR und BRD natürlich unterschiedlich verortet wurden. Die DDR war Mitglied der sozialistischen Gemeinschaft, sollte in die Einheit integriert, vom großen Bruder geführt werden. Hier treten Vorstellungen von der russischen Mission wieder überdeutlich hervor. Die Nach-Perestrojka-Ära hat im Prinzip wieder alle Facetten des russischen Geisteslebens auf den Plan gerufen.

Die bisherigen Forschungen zu Bildern des Deutschen in russischen Filmen des 20. Jahrhunderts beziehen sich allerdings vor allem auf Spielfilme. Deutsch-russische Beziehungen sind Themen von Filmreihen und Filmfestivals.

So fand, zum Beispiel, 1995 in Berlin eine Ausstellung unter dem Titel „Berlin- Moskau / Moskau - Berlin 1900-1950“ statt, die eine Filmreihe im Programm hatte, deren Augenmerk sich auf deutsch-russische Wechselseitigkeit im Filmbereich richtete. Der überwiegenden Anteil der hier russische Deutschlandbilder vermittelnden Filme gehörte allerdings in den Bereich des Spielfilms. Eine Fortsetzung der Ausstellung unter dem Titel „Berlin - Moskau / Moskau - Berlin 1950-2000“ ist für den Zeitraum September 2003 bis Januar 2004 geplant.

Ein Kapitel deutsch-russischer Wechselseitigkeit schlägt auch das diesjährige Festival des mittel- und osteuropäischen Films in Wiesbaden („goEast“: März-April 2003) auf. Auf einem Symposium untersuchen Filmspezialisten unter Leitung des Berliner Filmhistorikers Hans-Joachim Schlegel „Bilder des Deutschen im sowjetischen und postsowjetischen Kino“, wobei wiederum der Spielfilm dominiert.

Die Leipziger Retrospektive zu Beziehungen zwischen Russland und Deutschland schlägt deshalb ein wichtiges, in vielerlei Hinsicht neues Kapitel der Betrachtung deutsch-russischer Wechselseitigkeit auf.

Der Dokumentarfilm wird in der Filmgeschichte, im Vergleich mit anderen Genres, weniger stark beachtet.<sup>3</sup> Dabei spielte er, zum Beispiel, in der Sowjetunion, vom Beginn der Filmgeschichte an, eine wichtige Rolle. Der in der Kunstästhetik insgesamt als führende Richtung verortete sozialistische Realismus ließ den Fakt bzw. das Dokument zu einem zentralen Vehikel der künstlerischen Methode werden. So wurden im russischen Dokumentarfilm der 20er Jahre zu einem weitaus früheren Zeitpunkt experimentelle Techniken und innovative Darstellungsarten angewandt, als im Spielfilm. Der Dokumentarfilm galt, wenigstens zu Beginn der Filmgeschichte, als ideales Medium zur Verwirklichung der Methode des sozialistischen Realismus. Frühe Filmkünstler waren entweder darum bemüht, den Film als Synthese der traditionellen Künste zu sehen (Literatur, Malerei, Musik) oder als völlig neues Ausdrucksmedium. Man setzte dann bewusst auf Gestaltungsmittel, die in anderen Künsten so nicht möglich waren.

Thematisch konzentriert sich der frühe sowjetische Dokumentarfilm auf das eigene russische Leben. Man war darum bemüht, die Vorzüge des neuen sozialistischen Lebensideals zu demonstrieren. Aber auch der Blick auf das Eigene impliziert Vorstellungen vom anderen. Der Kommunismus sollte nach dem Willen der neuen Ideologie auf der

ganzen Welt siegen. Dieser universelle Anspruch forderte spezielle künstlerische Ausdrucksformen. Man wollte schließlich überzeugen.

Aber auch das Andere, Fremde u.a. auch das Deutsche fand Eingang in den sowjetischen Dokumentarfilm.

Der wohl bekannteste avantgardistische sowjetische Dokumentarfilm der 20er Jahre ist Dsiga Wertows „Der Mann mit der Kamera“ (*Tscheloweck s kinoaparatom*; 1929). Im Mittelpunkt steht der Lebensrhythmus einer Großstadt, dargestellt anhand der Ereignisse eines einzigen Tages: morgendliches Erwachen, Arbeitsleben, Freizeitgestaltung bis hin zum Abend. Verschiedene Lebenszyklen sind ins Gesamtgeschehen integriert, zum Beispiel: Hochzeit, Geburt, Sterben.

Wertows Dokumentarfilm beschreitet filmästhetisch neue Wege. Im Vorspann wird explizit darauf hingewiesen, dass das Werk darauf ausgerichtet sei, eine internationale, universelle Kinosprache zu schaffen, die sich sowohl von der Sprache des Theaters als auch der Literatur unterscheidet. Die Rekurrerung auf Sprache ist nicht zufällig. Zahlreiche Avantgarde-Künstler waren von den Theorien der „Formalen Schule“ beeinflusst<sup>4</sup>, die literarische Werke unter maßgeblicher Beteiligung der aus der Sprachwissenschaft entlehnten Methoden zu analysieren begannen. Sprache galt ihnen nicht nur als Hauptkommunikationsmittel, sondern als universeller Code, der sich auf alle Bereiche des Daseins übertragen lasse. Die Welt wurde in diesem Verständnis als Text betrachtet, der nach bestimmten linguistischen Regeln aufgebaut ist. Die Entschlüsselung dieser Regeln und Zusammenhänge macht die Welt durchschaubar. Wertow wollte mit seinem Film eine neue, für das neue Medium charakteristische Sprache schaffen, die aber auch für den Rezipienten durchschaubar gemacht werden sollte.<sup>5</sup>

Die Arbeit, das Tun des Kameramanns sollte transparent gemacht werden; er wurde selbst bei der Arbeit gefilmt, dem Zuschauer wurden die

unterschiedlichen Funktionen und Möglichkeiten einer Filmkamera vor Augen geführt. Der Film soll bewusst als „gemacht“ erscheinen, der Zuschauer soll sich nicht der Illusion der Unmittelbarkeit des Gesehenen hingeben, sondern zum analytischen Denken stimuliert werden.

Wertows Film wirkt wie ein abgeschlossenes Ganzes, hat symphonischen Charakter, ist kaum vordergründig mit Politik oder Ideologie überfrachtet. Um so bedeutsamer ist der Umstand, dass es quasi zu einem Bruch innerhalb des Ganzen kommt, als das Deutsche bzw. das Verhältnis zu Deutschland im Film zum Thema wird. Es entsteht eine Dissonanz, eine Unterbrechung des „Sprechaktes“, was die Thematik dabei nur noch exklusiver macht. Die bis dahin im Film betonte Harmonie weicht einem bewussten Antagonismus.

Eingeleitet wird die filmische Sequenz durch das Bild mehrerer vom Sturm gepeitschter Bäume. Der ruhige Lebensrhythmus wird unterbrochen. In kurzer Folge werden hintereinander zwei Plakate präsentiert: 1.) eines mit der Aufschrift: „Selennaja Mauella“ („Die grüne Manuella“), mit frivolen Bildern darunter und ein zweites mit den Worten „Kino ‚Proletari‘ Theater“ („Kino ‚Proletarier‘ Theater“). Das proletarische Theater wird der dekadenten westlichen, in diesem Falle deutschen, Kultur gegenübergestellt. Daraufhin werden Russen und Deutschen bestimmte charakterisierende Motive zugeordnet. Die Deutschen erscheinen als betrunkene Besucher einer Bierhalle.<sup>6</sup>

Dem Deutschen zugeordnet ist ein Haufen Krebse, wobei einer der Krebse auf der Spitze tanzt und schließlich abstürzt. Eine visuelle Persiflage auf den schon in dieser Zeit von den zur Macht strebenden Nationalsozialisten verbreiteten Führerwahn.

Der Mann mit der Kamera entsteigt schließlich einem überdimensionalen Bierglas, was einem Akt der Befreiung symbolisiert.

Ein Szenenwechsel präsentiert dem Zuschauer ein Lenin-Bildnis an einer Hauswand und ein Schriftzug über der Tür verrät, dass es sich hierbei um

einen Freizeitclub mit Namen „Lenin“ handelt, wo u.a. Halma und Schach gespielt wird. Das Spiel visualisiert die vom Künstler vorausgeahnte Konfrontation zwischen Russen und Deutschen. Diese Konfrontation wird schließlich zu einer offenen Auseinandersetzung stilisiert: Eine Frau schießt auf eine Puppe mit Bayernhut und Hakenkreuz, eine Hand hält ein Messer, es erscheint der Schriftzug „Batko faschismu“ („Kampf dem Faschismus“).

Dazwischen eine Aufnahme von nebeneinander stehenden Bierflaschen, wobei eine nach der anderen wie von Geisterhand verschwindet.

Der Mann mit der Kamera tritt aus einem Spirituosenladen und begibt sich zum Leninclub. Im Inneren erscheint ein riesiges Plakat, das einen berittenen Offizier zu Pferde vor einer mit fünfzackigen Sternen übersäten Landkarte der Sowjetunion zeigt. Mit dem Wechsel des Kameramanns in den Club verschwinden die deutschen Motive: Man sieht nur noch einmal kurz einen von Füßen zertretenen deutschen Adler am Boden liegen.

Es erscheint ein Klavier in einem überdimensionalen Lautsprecher, eine Frau spielt Xylophon auf leeren Flaschen, man sieht lachende Gesichter, stampfende Füße, auf einem Klavier spielende Hände.

Die Identifizierung der Deutschen als Trinker, kehrt gleichzeitig den bis dahin für die Kennzeichnung von Russen und Deutschen charakteristischen Mythos in sein Gegenteil. Traditionell sah der Stereotyp den Russen als emotional sinnlichen Genießer, der vor allem dem Alkoholkonsum zugetan war. Dem Deutschen hingegen wurde gern kühle Rationalität zugeschrieben. Hier nun sieht man den trinkenden, jeder Rationalität baren Deutschen den intellektuell aktiven Russen (zum Beispiel beim Schachspiel) gegenübergestellt.

Der Schlüssel zur Interpretation des Verhältnisses zwischen Russen und Deutschen liegt hier auch in der Präsentation der Art der Kommunikation. Zwischen den betrunkenen Deutschen findet kein echter geistiger Austausch statt, analog zu den

einzelnen Bierflaschen sind sie relativ rasch aus dem Weg zu räumen. Die aufgeschichteten Krebse symbolisieren einen willkürlich zusammengewürfelten Haufen. Dieser in sich zerrissenen Vielheit wird die organische Einheit der russischen neuen sozialistischen Volkskultur gegenübergestellt. Das lachende, spielende, tanzende und singende russische Volk bildet einen unüberwindlichen Gegensatz zur dekadenten Kultur der Deutschen. Eine ähnliche Kontrapunktsetzung finden wir übrigens auch in früheren Filmen Wertows. In seinem frühen Opus „*Ein Sechstel der Erde*“ („*Schestaja tschast mira*“; 1926) wird die dekadente, untergehende Kultur des Westens der neuen proletarischen Kultur der Sowjetunion gegenübergestellt, wobei auch hier die westliche Kultur ausdrücklich deutsch konnotiert ist, zum Beispiel bei der Präsentation einer nächtlichen Stadt, deren Leuchtreklame deutsche Schriftzüge hat<sup>7</sup>. Im Film wird dem Westen vorgeworfen, die Kultur anderer Völker (z.B. der Afrikaner) zu transformieren, für sich auszunutzen, sie zu profanieren.

Im „*Mann mit der Kamera*“ zeigt Wertow im Gegensatz zum betrunkenen vor sich hinstarrenden Deutschen vor allem die lachenden Gesichter russischer Kinder, Frauen und Männer. Die Literaturwissenschaftler M. M. Bachtin und D. S. Lichatschow bewiesen überzeugend, dass das karnevalistische Element bzw. die sogenannte „Lachkultur“ ein integratives Element der russischen Volkskultur ist. Diese „Lachkultur“ bildete auch immer ein Vehikel der Polemik des Volkes mit den Herrschenden und wird auch zum Symbol des Zusammenstehens des russischen Volkes gegen mögliche Eindringlinge.

„Nach dem Kanon des karnevalistischen Volksfestes waren der menschliche Körper und die Welt nach einem einheitlichen Prinzip konstruiert und in diesem System identisch. Seinen Körper zu beherrschen, hieß in diesem Fall auch die Welt beherrschen, da beide gemäß der karnevalistischen Logik nach ein und demselben Mechanismus funktionie-

ren.“<sup>8</sup>

Zahlreiche Avantgardefilme gaben sich sehr patriotisch. Sie konzentrierten ihre Aufmerksamkeit auf das Geschehen im eigenen Land. Allerdings lässt sich teilweise aus der besonderen Art, wie man sich präsentierte, der Schluss ziehen, welches Russlandbild man beim Rezipienten erwartete bzw. welches Bild man sich selbst vom Ausland sich machte. Viele Avantgardefilme waren in diesem Sinne nicht ausschließlich für den russischen Zuschauer konzipiert.

Die Avantgarde nutzte die Montage als zentrales Ausdrucksmittel. Oft tritt uns in diesen Filmen die Masse als wichtiger Held entgegen. Hauptmethode ist der sozialistische Realismus, der sich an einem inzwischen zur Abstraktion geronnenen Ideal orientiert, das alles Zufällige aus dem menschlichen Leben aussondern will. Dabei geht man auch häufig von einem abstrakten, mit Ansätzen eines proletarischen Bewusstseins ausgestatteten Zuschauer aus, der im Sinne des vorgegebenen Ideals zu vervollkommen sei.

Deshalb sind die frühen sowjetischen Tonfilme auch oft auf einen Dialog mit dem Zuschauer ausgerichtet. Der Zuschauer soll quasi auch eine Stimme erhalten, indem er sich innerlich mit den von der Leinwand an ihn gerichteten Gedanken, Fragen Typen, oft auch Ansprüchen auseinandersetzen kann. Das Wort an sich wird nun oft zum zentralen subjektbildenden Element:

„Im frühen sowjetischen Tonfilm ist die Artikulation des Wortes ein Akt der Selbsterkenntnis und der Identifikation und hat im Grunde genommen magischen Charakter es ist das Wort als Sprachhandlung, das die Masse zum Handeln in der Gesellschaft veranlasst und so zu einem zentralen Sujet-Moment wird.“<sup>9</sup>

Esfir Schub nutzt in ihrem ersten Tonfilm „*Komsomol Leiter der Elektrifizierung*“ („*Komsomol schef elektrifikazii*“; 1932) das Wort auf sehr subtile Weise zur Präsentation bestimmter Idealvorstellungen vom sozialistischen Aufbau und vom „neuen



Menschen“. In die einer Symphonie nachempfundene Bildkomposition, die verschiedene Stadien beim Bau eines Wasserkraftwerks in Transkaukasien beschreibt, sind Aufnahmen Reden haltender Komsomolzen (Leiter, einfache Arbeiter u.a.) eingebaut. Diese üben Kritik und Selbstkritik, preisen ihr Werk etc. Die Sprachgewalt der Redner soll von ihrer Überlegenheit zeugen. Der Sprechakt wird zu einer Art Machtdemonstration. In einer Filmszene gegen Ende des Streifens kommt auch ein amerikanischer Investor zu Wort, der sich allerdings nur mit Hilfe eines Übersetzers Gehör verschaffen kann. Er muss sich sprachlich den Russen anpassen und nicht umgekehrt. Schub setzt auch auf Gesten, um die Überlegenheit der sozialistischen Wirtschaft zu demonstrieren. Beim avisierten Zuschauer auch und gerade im Ausland will man Staunen und Begeisterung für die Sowjetunion hervorrufen. Da das Ausland Russland für rückständig hielt setzte man darauf, diese Vorstellungen zu entschärfen. Man setzte also eine bestimmte Sicht des westlichen Publikums auf Russland voraus, was zu einer bestimmten Form der Selbstrepräsentation führte. Im russischen Dokumentarfilm dominierte während des zweiten Weltkrieges verständlicherweise ein negatives Deutschlandbild. Wochenschauen berichteten über Kriegereignisse. Um die Kampfmoral der russischen Soldaten zu erhöhen und den Widerstandswillen des Volkes anzufachen, wurde auf das Erzeugen von Hassgefühlen gegenüber den Deutschen gesetzt, die nicht mehr nur auf die Herrschenden und Kriegstreiber gerichtet waren, sondern nun auf Deutschland im Sinne eines monolithen Organismus projiziert wurden. Die Nachkriegszeit brachte hier eine rasche Wende. Die Schuldfrage wurde wieder differenzierter gesehen, wobei ideologischen Aspekten ein besonders großer Einfluss zukam. Man teilte nun das sich teilende bzw. geteilt werdende Deutschland in einen guten sozialistischen und bösen kapitalistischen Bereich auf. Dabei wurde die Bundes-

republik mit der gesamten westlichen Hemisphäre zugeordneten Negativa ausgestattet wie: Ausbeutung und Unterdrückung der Arbeiterklasse, Kriegstreiberei, soziale Ungerechtigkeit. Die Mehrzahl dokumentarischer Projekte richtet sich auf die Darstellung der freundschaftlichen Zusammenarbeit zwischen der DDR und der UdSSR. Aber auch die Aufarbeitung der historischen Ereignisse der jüngsten Vergangenheit erhielt einen großen Stellenwert. Auf diesem Gebiet erlebte vor allem der Kompilationsfilm künstlerische Höhepunkte. Schwerpunktmäßig bezog man sich in der Vergangenheitsbewältigung auf die Ereignisse des 2. Weltkrieges, vor allem der Sieg der Roten Armee wurde immer wieder herausgehoben. In Filmtitel findet sich häufig das Wort „Befreiung“.<sup>10</sup> Den direkt auf die Kriegereignisse reagierenden Dokumentarfilmen folgen später Filme, die die Zeit von Faschismus und Krieg aus einer eher analytisch-rationalen Perspektive zu untersuchen versuchen.<sup>11</sup> Ein weiteres zentrales Anliegen sowjetischer Dokumentarfilme war natürlich auch die Darstellung der Entwicklung im neuen, von Russland dominierten Teil Deutschlands, der mit der Sowjetunion als konform tradierte sozialistische Aufbau, Freundschaftsbegegnungen, Staatsbesuche etc.<sup>12</sup> Es wurden natürlich auch Filme zu anderen, die Mannigfaltigkeit des Lebens repräsentierenden Bereichen gedreht.<sup>13</sup> In meinen folgenden Analysen konzentriere ich mich aber auch Repräsentanten der oben genannten zentralen Bereiche. Der Film „Die Befreiung Berlins“ (1945/1967) unter der Regie von Juli Raïsmän berichtet von der Entscheidungsschlacht um Berlin im April 1945. Es handelt sich dabei um eines der bekanntesten Filmwerke über die letzten Ereignisse des Zweiten Weltkrieges. Vorab sei darauf verwiesen, dass der Film in zwei Fassungen vorliegt. Die Urfassung von 1945 wurde im Jahre 1967 im Kontext der Entstalinisierung verändert. Die zweite Fassung ist weniger pathetisch, es werden kaum noch

Aufnahmen von Stalin gezeigt, die Darstellung der russischen Generalität wurde eingeschränkt, Kampfszenen wurden gekürzt.<sup>14</sup> Ein besonderer russischer Blick auf die Beziehungen zwischen Russland und Deutschland ist hier durchaus präsent. Die Betrachtung des Kontrahenten von russischer Seite aus wird auf verschiedenen Ebenen thematisiert, die miteinander verwoben sind. Es wird bereits vermieden, ein prononciert negatives, die Deutschen als unmenschliche Monster charakterisierendes Bild zu schaffen. Der Deutsche wird vor allem als Verlierer und darauf als Schutzbefohlener konnotiert. Die historische Ebene greift zurück auf das Jahr 1760, als das Berliner Stadtoberhaupt eine Kapitulationsurkunde unterzeichnete, die die Stadt vor der Zerstörung bewahrte. Hier wird eine ununterbrochene Traditionslinie des siegreichen russischen Volkes konstruiert. Es existiert aber auch eine Ebene philosophischer ausgerichteter Auseinandersetzung mit dem Feind, die bestimmte überkommene Vorstellungen und Mythen, die auch in die faschistische Ideologie Eingang fanden, zerstören will. Zu Beginn des Films wird eine mit Hitlerzitaten unterlegte animierte Landkarte präsentiert, die nach und nach all jene Gebiete zeigt, die in die Eroberungsstrategie Nazideutschlands fielen. Demgegenüber wurden dann Landkarten mit befreiten russischen Gebieten dargestellt, wobei Flüsse als zentrale Markierungspunkte dienen (z.B.: Wolga, Don, Desna, Oder u.a.). Die faschistische Landkarte ist starr, die angestrebte Ausdehnung Nazideutschlands wird durch in verschiedenen Richtungen zeigenden Pfeile symbolisiert. Die Landkarten der russischen Gebiete sind animiert, also in Bewegung. Sie haben ihr Zentrum im Fluss als Symbol des Lebens. Auch werden Sowjetsoldaten mehrmals beim Kartenlesen gezeigt. M.E. handelt es sich hier nicht um willkürliche Aufnahmen, sondern um einen Kunstgriff, der eine tiefere Bedeutung vermitteln

soll. Faschistische Mythenbildung hatte ja, wie bereits angedeutet, sich auf bestimmte Denkkonzepte beziehend und diese in ihrem Sinne umdeutend, den Deutschen auch als allen andern Völkern geistig überlegen qualifiziert. Der Deutsche war in diesem Selbstverständnis der Rationale, Verstand Besitzende, der Kopf, das Männliche, das sich das russische Land, den Körper, die Materie unterwerfen wollte. Legenden aus denen der allgemeine Führungsanspruch Hitlerdeutschlands durchaus auch abgeleitet wurde. Der Faschismus wird und dies ist auch Ziel der Bildaussage von Russland auch intellektuell überwunden. Die Russen sind den Nationalsozialisten auch geistig überlegen. Wieder wird die russisch-deutsche Wechselseitigkeit vor allem als Gegenüberstellung der russischen Gemeinschaftlichkeit (gemeinsamer Angriff, gemeinsamer Marsch, gemeinsamer Sieg der Soldaten) gegen die deutsche Zersplitterung gestellt. Es werden vereinzelte Deutsche gezeigt, die in den Straßen kämpfen, die von den Sowjetsoldaten Brot erhalten, die den Bunker verlassende deutsche Militärführung. Von Bedeutung ist hier auch der relativ lange Blick des Verharrens der Kamera auf dem toten Goebbels. Seit der Konstituierung der ästhetischen Prinzipien der Formalen Schule, die auch im Film großen Einfluss hatte (siehe u.a. bei Dsiga Wertow) gehörte „Sprache“ zu den bewusst eingesetzten zentralen Gestaltungsmitteln filmischer Werke. Der Propagandaminister des faschistischen Deutschland schweigt nun für immer. Dem Faschismus wurde das Wort genommen. Wir finden auch kaum sich artikulierende Deutsche im Film, sondern nur hilflose an Häuserwänden angebrachte Durchhalteparolen mehr ein Stammeln als ein Sprechen. Schlussakt des Films bildet nicht zufällig die Unterzeichnung der Kapitulationsurkunde durch faschistische Generäle. Das letzte schriftliche Wort Hitlerdeutschlands ist die Kapitulation. Die im bzw. kurz nach dem Zweiten Weltkrieg ge-

drehten Filme über die Auseinandersetzung der Sowjetunion mit dem faschistischen Deutschland haben oft ein relativ starres Schema von Gewinnern und Verlierern, waren dabei von einem bestimmten Pathos getragen, wollten vor allem didaktisch wirken, zur Umerziehung der deutschen Bevölkerung und Entnazifizierung beitragen. Später kamen Filmwerke hinzu, die einen analytischen Zugriff hatten, Dinge differenzierter darstellten. Ein herausragendes Beispiel hierfür ist Michail Romms Filmklassiker „*Der gewöhnliche Faschismus*“ (1965). Der Regisseur gibt selbst zu Beginn des Films seinen Verzicht auf didaktisch anmutende Kommentare bekannt. Er will in einen Dialog mit dem Zuschauer treten, will zum Nachdenken anregen, will Emotionen wachrufen. Die Ausrichtung auf ein Gespräch mit dem Zuschauer, auf Polyphonie (Vielstimmigkeit) ist wahrscheinlich auch von den Theorien M. M. Bachtins beeinflusst, dessen Entdeckung der polyphonen Struktur der Romane Dostojewskis zu einem Multiplikator kulturtheoretischer Reflexionen in diese Richtung wurden. Der Dialog wurde als zentrales Ausdrucksmittel in Kunstwerken aus Literatur, Film, Theater u.a. nicht nur verstärkt genutzt, sondern es wurde auch versucht, ihn in die Struktur einzelner Kunstwerke einzubauen. Russisch-deutsche Wechselseitigkeit, kommt trotz der Konzentration auf Hitlerdeutschland zum Ausdruck. Der Beginn des Films zeigt zukünftige russische Studenten, die auf ihre Aufnahmeprüfung an die Universität warten. Es handelt sich dabei um normale, friedliche, junge Leute, die sich die Prüfungsangst auf unterschiedliche Art und Weise vertreiben. Die Frage wird in den Raum gestellt, was sie wohl von Faschismus wissen mögen. Es wird also von einem in der Gesellschaft inzwischen vorhandenen Abstand zu den Ereignissen des 2. Weltkrieges ausgegangen. Der Film versucht daraufhin, die historischen Ereignisse so zu erläutern, dass sie auch von jungen Menschen verstanden werden können. Dabei wird der Faschismus unter ver-

schiedenen Aspekten, teils in seiner grausamen, teils in seiner banalen Alltäglichkeit gezeigt. Dabei wird auch Hitler auf die Ebene eines „Durchschnittsmenschen“ herabgestuft. Er wird von seinem erhöhten Platz gestoßen und auf eine Stufe mit seinen Landsleuten gestellt. In dieser Betrachtung wird nun nicht mehr das Volk dem Führer angepasst und als ebensolches Monster gesehen, es wird auch keine klare Trennlinie mehr zwischen Hitler und Volk gezogen. Es wird verdeutlicht, wie lächerlich es ist, bedingungslos einer Person zu folgen, die selbst nicht besser als man selbst ist. Schließlich werden verschiedene Facetten des deutschen, faschistischen Alltags thematisiert. Es geht um die „Kultur“ des Deutschen Reiches (Bücherverbrennungen, Fackelzüge), Rassentheorie, gemeinsames Eintopfen als ideologische Klammer, die Künste (Ausstellungen mit Gemälden und Statuen Hitlers), Variete, Theater, Kinos, Familien-szenen. Immer wieder werden ironisierende Berichte über Hitler zwischengeschaltet. Plötzlich kippt der ironische Ton. Grausamkeiten und Greueltaten der faschistischen Schergen werden gezeigt: erhängte Partisanen, Aufnahmen aus KZ's und Ghettos etc. Schließlich werden kurze Kampfszenen zwischen Roter Armee und Wehrmacht eingespielt. Gefangene deutsche Soldaten werden durch Moskau geführt. Romms Film beschließen Aufnahmen von Jugendlichen verschiedener Länder (u.a. aus der DDR), die eine emotionale Verbindung zu den am Anfang gezeigten Jugendlichen darstellen. Das Leben in den sozialistischen Ländern wird aber gleichzeitig ihn einen ideologischen Gegensatz gebracht zu Staatspolitik der USA und der NATO insgesamt, die auf Kriegstreiberei aus seien. Es soll verdeutlicht werden: Die Welt ist noch keine gemeinsame Welt, sie ist zerrissen und von Gegensätzen geprägt. Die Lösung sieht Romm in der Projektion seiner Zukunftshoffnungen auf die ganz junge Gene-

ration, die Kinder. Es wird der Satz geprägt: Alle Kinder sind gut. Ein kleines Mädchen erzählt eine Geschichte. Hier wird die Sehnsucht nach einem heilen Leben deutlich, die Hinführung aus der Zerrissenheit in die Einheit, die in den unschuldigen Kindern lokalisiert wird. Ein universelles Bild vom ursprünglich guten Menschen wird geschaffen, das Grenzen überwindet und alle Völker einschließt. Bestimmte Facetten der deutsch-russischen Wechselseitigkeit spiegeln auch die Nachkriegsdokumentarfilme wieder, die sich entweder mit dem östlichen Teil Deutschlands auseinandersetzen bzw. über Staatsbesuche berichten. Hier kann man bestimmte, häufig wiederkehrende Darstellungskonventionen ausmachen, die beim Zuschauer entsprechende Reaktionen bzw. Emotionen auslösen sollen. Als Beispiele seien hier betrachtet: „*Zu einem neuen Deutschland*“ (1947) und „*Zu Gast bei deutschen Freunden*“ (1959). Die Stilmittel konzentrieren sich hier auf die Hervorhebung von drei „Säulen“, die im menschlichen Miteinander von zentraler Bedeutung sind: Hilfe, Liebe, Streben nach Vereinigung und Gemeinschaftlichkeit. Das Verhältnis zwischen Russland und Deutschland wird von russischer Seite aus als ein Verhältnis vom Vater zu seinem Kind bzw. des älteren (großen) Bruders zu dem jüngeren gesehen. Besonders für den Nachkriegsdokumentarfilm (aber auch noch später) ist eine Visualisierung der sowjetischen Hilfe für Ostdeutschland zentrales Anliegen der Filmemacher: Sowjetische Soldaten, die Brot und Suppe ausgeben sind zentrale Motive, so auch im Film „*Zu einem neuen Deutschland*“. Man legt auch Wert auf Thematisierung der Aufbauhilfe, wobei es im gesamten Film sonderbar anmutet wie Tausende ehemaliger Rüstungsbetriebe in Deutschland gesprengt werden, anstatt sie auf Friedensproduktion umzustellen. Später wurden solche Szenen eliminiert bzw. geglättet. Man lässt dem „Sohn“ bzw. „Bruder“ auch einen

rudimentären Schein von Freiheiten, um etwas den Eindruck von Dominanz und Besetzung zu vermeiden. Vom Kommentator wird immer wieder auf die Möglichkeiten von Selbstbestimmung und Selbstverwaltung hingewiesen. Ein wichtiges Standardmittel, um eine emotionale Wirkung zu erreichen, ist die Erzeugung einer von Liebe und Harmonie: Hierzu dient die Stilisierung sämtlicher die DDR besuchender sowjetischer Staats- und Regierungschefs als Vaterfiguren. Ein eindrucksvolles Beispiel ist auch der Filmbericht über einen Staatsbesuch Chruschtschows in der DDR in „*Zu Gast bei deutschen Freunden*“. Zentrale Szenen sind: Das Bad in der Menge, die Präsentation des Staatschefs inmitten einer Kinderschar, wobei der väterliche Aspekt besonders hervortritt. Wichtig sind hier auch die Ansprachen, die appellativen Charakter haben, meist ähnlichen Inhalts. Die Sprache wird Instrument des Überzeugens, Treue und Verbundenheit werden beschworen. Typisch ist die variantenreiche Wiederholung relativ stereotyper Inhalte. Meist ist die Ansprache des Gastes länger als die der Gastgeber. Ein weiteres Leitmotiv ist die Thematisierung von Einheit, Einheitsstreben und Vereinigung: Szenen, die meist am Ende des Films platziert sind und so gewissermaßen einen Höhepunkt in der filmischen Gestaltung repräsentieren. So auch im Film über Chruschtschows Besuch in der DDR. Man beschwor damals noch das Bestreben nach der Einheit Deutschlands, berichtete vom Vereinigungsparteitag zwischen KPD und SPD und skandiert immer wieder auf Verbrüderung der Arbeiterklasse beider Länder bzw. auch diese Partnerschaft überschreitende, allumfassende Parolen. Die Idee der Kommunarität, All-Einheit, Universalität, die aus der russischen Geistestradiation stammt, findet transformiert hier erneut ihren Platz. Visualisiert werden diese Ideale durch rote Fahnenmeere, Aufmärsche, Kundgebungen etc. Die ständige Wiederholung ähnlicher Parolen soll zur

Identifizierung des Zuschauers mit dem Gezeigten führen.

Auch das Ende des Films über Chruschtschows DDR-Besuch ist typisch: Der Gast steigt in ein Flugzeug, das sich in die Lüfte erhebt. Eine Szene von großem symbolischem Wert: Flugzeuge dienten im 20. Jahrhundert als gängige Symbole des Fortschritts.

Alle Facetten der deutsch-russischen Wechselseitigkeit im russischen Dokumentarfilm darzustellen war an dieser Stelle natürlich nicht möglich. Im Mittelpunkt meiner Analyse standen auf der diesjährigen Leipziger Retrospektive gezeigte Filme.

Es sei an dieser Stelle nur noch kurz auf Hauptentwicklungstendenzen des sowjetischen Dokumentarfilms nach der Perestrojka verwiesen: Im Vordergrund stand zunächst die Aufarbeitung der eigenen, jüngsten, sowjetischen Geschichte, gefolgt von der Suche nach neuen historischen Perspektiven für Russland: angefangen vom neuen Nationalismus, über Sowjetnostalgie bis hin zu imperialen Träumereien.

Die Geschichte des russischen Dokumentarfilms ist die Geschichte der deutsch-russischen Beziehungen noch lange nicht zu Ende geschrieben. Die eine wie die andere harrt ihrer weiteren Aufarbeitung und ist dabei ein ständig offenes Feld für neue Entdeckungen.

1 Vgl.: Bulgakowa, O.: Film-Phantasien im Wettbewerb. In: Berlin Moskau .1900-1950. Katalog zur Ausstellung. München New York 1995, S. 361-366; Bulgakowa, O.: Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe „Moskau-Berlin“. Berlin 1995; Bulgakowa, O.: Krieg und Stil. In: Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen. Eine Dokumentation. Berlin 1992.

2 Mit Beiträgen u.a. von Maja Turowskaja, Peter W. Jansen, Ewgeni Margolit, Neja Sorkaja, Abraham Kletzkins, Schiwile Pipnute.

3 Es sei auf folgende wichtige Untersuchungen verwiesen: Schlegel, H.-J. : Podrywnyje strategii dokumentalnogo kino. K nekotorym aspektam istorii dokumentalnogo kino epochi realnogo socialisma. In: Sorkaja, N. (Hrsg.): Chudoschestwennaja schisn Rossii 1970-ch godow. Issledowanija, materialy, dokumenty. Moskwa 2000, S. 235-252; Roberts, G.: Forward, Soviet! History and non-fiction film in the USSR. London 1999; Schlegel, H.-J. (Hrsg.): Die subversive Kamera. Zur anderen

Realität in mittel- und osteuropäischen Dokumentarfilmen. Stuttgart 1999; Vischnewski, W.: Dokumentalnyje filmy dorevoljucionnoi Rossii. Moskwa 1996; Etwas ist zu Ende: Dokumentarfilmdebatten in den letzten Jahren der UdSSR. Marburg 1992; Dokumentarfilm der mittelasatischen Sowjetrepubliken. Berlin 1987; Sowremenny dokumentalny film. Krititscheskije sametki. Problemy teorii. Is sobstwenennogo opytya. Moskwa 1970; Klaue, W.; Lichtenstein, M.: Sowjetischer Dokumentarfilm. Berlin 1967.

4 Vertreter der „Formalen Schule“ wie, zum Beispiel, Wiktor Schklowski, Juri Tynjanow waren als Theoretiker, Kritiker, Drehbuchautoren und Redakteure in den Filmbetrieb integriert.

5 In diesem Zusammenhang ist auf den auch in Wertows Film spürbaren Einfluss des von Boris Ejchenbaum stammenden „Manifests der ‚Formalen Schule‘“ zu verweisen, der in seinem Aufsatz „Wie Gogols Mantel gemacht wurde“ (1919) auf die Entschlüsselung aller literarischen Methoden und Verfahren Wert legte, die den Text konstituieren.

6 Der Zuschauer erkennt dies an der deutschen Aufschrift Bjierhalle).

7 Im Jahre 1929 reist Wertow übrigens selbst nach Deutschland. Inwieweit sich hier sein Deutschlandbild bestätigt bzw. korrigiert wird, könnte Gegenstand weiterführender Untersuchungen sein.

8 Margolit, Ewgeni: Der Film als Neuschöpfung der Welt. In: Engel, Christine (Hrsg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Stuttgart Weimar 1999, S. 25

9 Margolit, Ewgeni: Der sprechende Held im Dokumentar- und Spielfilm. In: Engel, Christine (Hrsg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Stuttgart Weimar 1999, S. 55.

10 Vgl. u.a.: „Die Befreiung Berlins“ („Berlin“, 1945/1967); „Die Befreiung Rügens“ („Oswoboschdenije Rjugena“, 1945); „Die Befreiung vom Faschismus“ („Oswoboschdenije ot faschisma“, 1945); „Die Befreiung von Potsdam“ („Oswoboschdenije Potsdama“, 1945); „Die Befreiung Dresdens“ („Oswoboschdenije Dresdena“, 1945); „Die Befreiung Greifswalds“ („Oswoboschdenije Greifswalda“, 1945).

11 Vgl. u.a.: „Letzte Briefe“ („Poslednije pisma“, 1968); „Der gewöhnliche Faschismus“ („Obyknowennyj faschism“, 1965); „Ewiges Gedenken“ („Pamjat nawsegda“, 1975); „Gericht der Völker“ („Sud narodow“, 1946); „Der Große Vaterländische Krieg“ („Welikaja Otetschestwennaja wojna“, 1945); „Der Prozess von Berlin“ („Berlinski Prozess“, 1947).

12 Vgl. z.B. „Zu einem neuen Deutschland“ („K nowoj Germanii“, 1947); „Demokratisches Deutschland“ („Demokratitscheskaja Germanija“, 1949); „Genosse Berlin“ („Towarisch Berlin“, 1969); „Zu Gast bei deutschen Freunden“ („W gostjach u nemeckich Drusej“, 1959); „Berliner Tage in Moskau“ („Dni Berlina w Moskwe“, 1979); „Ein Freundschaftstreffen“ („Druscheskaja wstretscha“, 1954); „Druschba-Freundschaft“ (1959); „Gastspiel der Komischen Oper in Moskau“ („Komische Oper w Moskwe“ (o.J.))

13 Interessant sind in diesem Zusammenhang die Filme über gemeinsame Reisen bzw. Expeditionen. Als Beispiel zu nennen wäre hier: „Pamir. Der Sockel des Todes“ („Pamir. Podnoschije smerti“, 1928).

14 Vgl. dazu: Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 56 Filmen. Eine Dokumentation (Red.: Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth). Berlin 1992, S. 46.

## Die „übereumpelte Wirklichkeit“ Aspekte sowjetischer Dokumentarfilmgeschichte

Dr. Hans-Joachim Schlegel:

„Übereumpelt“ wird die Wirklichkeit in der sowjetischen Dokumentarfilmgeschichte ausgesprochen kontrovers, ja antagonistisch: Totalitär manipulierender „Übereumpelung“ durch staats- und parteibürokratische Wirklichkeits-Inszenierungen ging Dsiga Wertows programmatisch faktografisches „shisn wrasploch“-Konzept voraus, das gerade die „ungestellte“ Wirklichkeit des „Lebens so, wie es ist“ mit dem „kinoglaz“, dem unbestechlichen „Filmauge“ des Kameraobjektivs „übereumpeln“, fixieren wollte: Mitten im Getümmel des Großstadtlebens, vom Flugzeug, bzw. den hohen Kränen der Großbaustellen aus und in unterirdischen Bergwerksschächten registriert der „Mann mit der Kamera“ die Fakten der sich verändernden Wirklichkeit, um auf diese Weise den Zuschauer zu kritischem Sehen emanzipieren, ihn für die Unterstützung des Neuen und Überwindung des Alten gewinnen zu können. So wie für Sergej Tretjakow und Bertolt Brecht war auch für Wertow gerade „die nackte Wirklichkeit die gute Gottheit der Revolution“: Sie schärfte den Blick für „Freund-Fakten“ und „Feind-Fakten“, also für das, was Wertow im „Mann mit der Kamera“ („Tscheloweck s kinoapparatom“) durch Filmschnitt und -trick beförderte, bzw. demontierte. Derlei Parteilichkeit zielte auf die Emanzipation eines sich seine eigenen Schlussfolgerungen suchenden Zuschauers. Wertow verband damit sogar die „tayloristisch-konstruktivistische“ Vision, dass die faszinierende Präzision und Schönheit der Apparatur ihn und sein Sehen grundlegend verändern, einen „Neuen Adam“ erziehen würden. Nicht zufällig richtet sich Wertows Kamera gleich zu Beginn gerade auf die neue Generation der „Jungpioniere“, die in „Kinoglaz Nr. 7“ der „shisn wrasploch“-Serie von 1924 für

eine Welt ohne Alkohol, Tuberkulose, Straßenkinder und altem Denken aktiv sind, bzw. sich in der „Radio-Kinoprawda“ von 1925 für die auch ihr Dorf verändernde Funkverbindung zur Welt begeistern. In diesem Sinne lenkt dann auch der programmatisch „ohne Drehbuch und Theater“ operierende „Mann mit der Kamera“ den Blick auf die faszinierenden Perspektiven dynamischer Rationalität und technischer wie sozialer Innovation, bzw. auf das sich in Müßiggang und klassizistisch-ornamentaler Architektur, in Alkoholismus und klerikalem Irrationalismus manifestierende „Alte“. Wiederholt unterstrich Wertow, dass „die >kinoki< (jetzt: >radiooki<)“ von Anfang an einen „Weg vom >Kinoglaz< zum >Radioglaz<, d.h. zu einem hörbaren, per Radio übertragbaren >Kinoglaz<“ suchten. Nachdem die „Radio-Kinoprawda“ von 1925 dieses antifiktionale Konzept des Audiovisuellen thematisch angekündigt und es im „Mann mit der Kamera“ mit schnitt- und tricktechnischen Experimenten visuell antizipiert hatte, setzt es Wertow dann 1930 mit geradezu leidenschaftlicher Lust im „dokumentarischen Tonfilm“ „Die Donbass-Symphonie/Enthusiasmus“ („Sinfonija Donbassa/Entusiasm“) um: Originaltöne „untermalen“ hier nicht etwa bloß die Originalbilder des „übereumpelten“ Lebens, sondern werden in kontrapunktisch-dialektischer Orchestrierung zu einer faktografisch-audiovisuellen Symphonie des sich verändernden und zu verändernden Lebens.

In einem operativ sicher erheblich unmittelbareren Sinn zielten auch Konzept und Praxis von Aleksandr Medwedkins „Kinozug“ („Kinopojesd“) auf eine Wirklichkeits-„Übereumpelung“ und „Veränderung“ durch authentische Filmbilder: Ohne größeren zeitlichen Abstand sollten Betroffene sich selbst im Spiegel authentischer Filmbilder sehen, um so zu kritischer, konkret verändernder Einsicht-Nahme vorstoßen zu können. Als N. Karmasinski allerdings 1932 in der „Kinopojesd-gazeta No. 4“ die Frage „Wie lebst du, Genosse Bergarbeiter?“ („Jak shivesch, tovarishu gimnik?“)

mit authentischen Bildzeugnissen eines sozialen Skandals beantwortete, konnte er - laut Medwedkin - damit zwar noch tatsächlich verändernde Vorort-Debatten auslösen. Doch die Zensur sorgte dann für ein Verschwinden dieses Films bis in die „Glasnost“-Zeit hinein: Zur Durchsetzung seiner totalitaristischen Herrschaft brauchte Stalin jetzt nicht etwa Bilder der nackten Wirklichkeit, sondern Sichtblenden voluntaristisch-virtueller „Wirklichkeits“-Inszenierungen ideoästhetisch streng reglementierte Schablonen einer virtuellen Pseudo-Wirklichkeit. Sicher gab es neben den von Jean-Luc Godard („groupe dziga vertov“) und Chris Marker („Medvedkino“) in den Sechziger Jahren wiederentdeckten und -belebten Konzepten der frühsowjetischen Avantgarde immer auch einen traditionalistischen „Mainstream“ und Filme, die Wege der Lüge statt der Wahrheit gingen. 1927/28 präsentierte etwa A. Tscherkasow im NKWD-Auftragsfilm „Solowki“ („Solowki. Solowjezkije lagerja osobogo snatschenija“) das erste Lager des sich bald epidemisch ausbreitenden „Archipel Gulag“ als wohlgeordnete „Umerziehungs“-Idylle - dass er damit die Wirklichkeit „auf den Kopf“ stellte, signalisieren im Film Häftlinge, die bei einer Gorki-Visite Zeitungen „verkehrt herum“ lesen. Den erzwungenen Paradigmenwechsel von emanzipatorisch-avantgardistischer zu heroisch-pathetischer Filmarbeit veranschaulicht etwa der abrupte Stilbruch im Finale von M. Kalatosows zunächst noch gemeinsam mit Sergej Tretjakow programmatisch faktografisch gedrehten „Das Salz von Swanetien“ („Sol Swanetii“, bzw. „Dshim Schwante“, 1930) oder auch die Tatsache, daß Esfir Schub's avantgardistisch aufklärerisches Montageprinzip in „Heute“ („Segodnja“, 1930) nur noch bei dialektischen Entlarvungen „westlicher“ Widersprüche, nicht aber in der widerspruchsfrei pathetisch dargestellten eigenen Wirklichkeit aufblüht. Überhaupt entstanden Ende der 20er Jahre viele nicht nur thematisch bemerkenswerte Dokumentarfilme über den von der „Weltwirtschaftskrise“

angeschlagenen „Westen“: In ihnen stecken nicht nur Komintern-Hoffnungen auf eine scheinbar un-mittelbar bevorstehende Weltrevolution, sondern auch viel kreative Lust auf die im eigenen Land bereits tabuisierte Wirklichkeits-Entlarvung. Das Ergebnis sind für heutige Film- wie Zeitgeschichtler gleichermaßen spannende Filmzeugnisse wie „Wir sehen Europa ins Gesicht“ („My widim w lizo Ewropy“, 1931) oder „Im Westen viel Neues“ („Na Sapade peremeny“), wo sich N. Karmasinski nach „Kinopojesd“-Kritik sowjetukrainischer Verhältnisse nunmehr der explosiven Lage im westlichen Ausland zuwendet. Allerdings sind auch dem Blick ins „andere Lager“ Grenzen gesetzt: Wladimir Jerofejews „>Zum glücklichen Hafen<. Ein Film über den Westen“ („>K stschastliwoi gawani<. Filma o Sapade“, 1930), ein filmisch wie gesellschaftsanalytisch glänzendes Dokument des damals in eine verhängnisvolle Krise abgleitenden Deutschland, blieb trotz „aktualisierender“ Finale-Umschnitte der Weg in die Kinos versperrt - möglicherweise weil die Zensoren in den hier besonders betonten Widersprüchen verlogener Harmonisierungs-Phrasen und realer Wirklichkeit bedenkliche Parallelen zu eigenen Verhältnissen erkannten. Widersprüche im eigenen Land konnten ab Ende der 20er Jahre bestenfalls noch als zu überwindendes Erbe der „alten Gesellschaft“ in „exotisch“ fernen Gegenden thematisiert werden: Neben Kalatosows bereits zitiertem „Swanetien“-Film tut dies beispielsweise Nikolaj Lebedews „Im Lande Nachtscho (Tschetschenien)“ („W strane Nachtscho/Tschetschnja“, 1928/29), wo Unterentwicklung und Völkerhass als Folgen zaristischer Kolonialherrschaft interpretiert werden, die nunmehr mit Internationalismus, kollektiver Arbeit und technischem Fortschritt endgültig überwunden würden. Vom Genre her ist das zunächst ein aufklärend-agitatorischer „Kulturfilm“ wie Pudowkins Propagierung der Pawlowschen Reflexologie („Die Mechanik des Hirns“/„Mechanika golownogo mosga“, 1926) oder Lew Kuleschows ideologisier-

rend-populärwissenschaftlicher Elektrifizierungs-Film „Vierzig Herzen“ („Sorok serdez“, 1930). Doch Lebedews Tschetschenien-Film enthält auch schon Genre-Elemente des ferne Gegenden erkundenden „Expeditionsfilms“ und verweist damit auf eine Gattung, die in der UdSSR der 30er Jahre wohl auch deshalb besonders kreativ aufblühte, weil sie die Möglichkeit ideologiefreien Arbeitens in weniger beaufsichtigten Gegenden bot: In Sibirien beobachtet etwa Aleksandr Litwinow noch im Einklang mit der Natur lebende „Waldmenschen“ („Lesnyje ljudie“, 1928). Wladimir Schnejderow dokumentiert eine 1929 auch in der „Zeitschrift des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins“ ausführlich dargestellte deutsch-sowjetische Pamir-Besteigung („Pamir. Am Fuße des Todes“/„Pamir. Podnoschie smerti“, 1928) und beschreibt dann 1934 „Das große Tokio“ („Bolschoi Tokio“) mit einer großartig innovativen Bild-Ton-Dramaturgie, die diesen praktisch vergessenen Film zu einem besonderen Ereignis nicht nur damaliger Dokumentarfilmästhetik machen. Hier wie auch in Wladimir Jerofejews 1935 gedrehten „Persien, das Land des Löwen und der Sonne“ („Persija. Strana lwa i solnza“) fällt eine erstaunlich „apolitische“ Haltung auf - ein eklatanter Unterschied zum leidenschaftlich politischen Engagement, mit dem etwa Jakow Blioch 1928 im „Shanghaier Dokument“ („Schangchajski dokument“) soziales Elend, und europäisch-kolonialistische Machtarroganz im revolutionär gestimmten China anklagt. In Jakow Poselskis „Helden der Arktis - Tscheljuskin“ („Geroi Arktiki - Tscheljuskin“, 1934), mündet die bewundernswerte Dokumentation einer dramatischen Rettung der in arktischem Packeis eingeschlossenen Tscheljuskin-Mannschaft in einer heroischen Parade auf dem Roten Platz, die mit dem Stalin-Satz: „Für die Bolschewiki gibt es keine Festungen, die sie nicht nehmen können“ endet. Diese 1934, auf dem 2. Venezianischen Festival selbst Mussolinis Sohn Vittorio begeistern- de Apotheose pathetischer Machtdemonstration

stilisiert dann Poselski zusammen mit Jerofejew und der Setkina im „Stalin-Aufgebot“ („Stalinskoe plemja“) zur Hagiografie einer Roten-Platz-Parade, die im Schauprozess-Jahr 1937 demonstrieren soll, dass die Jugend aller Sowjetvölker sich angeblich geschlossen und begeistert zu Stalin bekennt.

Den Paradigmenwechsel von avantgardistischer zu neoklassizistischer Bildlichkeit verdeutlichen Filme zum Moskauer Metrobau und zur sowjetischen Architektur: Enthalten E. Schubs „Heute“ („Segodnja“, 1930) und W. Shemtschushnys „Moskauer Architektur“ („Architektura Moskwy“, 1935) noch Hinweise auf Le Corbusier- und „Bauhaus“-Einflüsse, so betont L. Warlamows 1937 entstandene „Sowjetarchitektur“ („Sowetskaja architektura“), dass man mit dem nunmehr zur Norm erhobenen ornamentalen Klassizismus nicht mehr „am Schwanz des Westens“ hänge. L. Stepanowas und E. Petuchowas Film „Die Metro ist gebaut“ („Est metro“, 1935) demonstriert die Funktion dieser Architektur als hierarchische Machtkulisse und Manipulation begeistert schuf-tender Massen. Ein bestimmter Freiraum tat sich den Dokumentaristen während des Zweiten Weltkriegs auf, als die Zensur-Ideologen auf die verheerenden Niederlagen ausgesprochen konzept-, ja hilflos reagierten: So konnte Oleksandr Dovshenkos „Schlacht um unsere Sowjetukraine“ („Bitwa sa naschu Sowetskuju Ukrainu“, 1943) die sogar in der amerikanischen und britischen Kriegspropaganda tabuisierte Darstellung von Tod und Leid wagen. Umso unerbittlicher wurde dann die Gängelei der Nachkriegszeit, in der sowjetische Dokumentaristen etwa statt der Zwangsdeportationen baltischer Bauern fröhlich um Springbrunnen tanzende Kolchosniki zeigen mußten, wie der estnische Regisseur Mark Soosaar in der Perestrojka-Zeit bei einer Präsentation seines tabubrechenden Films „Die Männer von der Insel Kihnu“ („Kihnu mees“, 1986) sagte. Erste Kritik an den Filmlügen der Stalinzeit übte

Nikita Chruschtschow, als er 1956 ein „Tauwetter“, einleitete, das zwar ausgesprochen inkonsequent und kurzfristig war, aber immerhin Filme wie W. Lissakowitsch's „*Katjuscha*“ (1964) ermöglichte, in denen Kriegstrauma wieder aus der Perspektive des einfachen Soldaten gezeigt werden konnten. Damals entstanden Michail Romms „*Der gewöhnliche Faschismus*“ („*Obyknowenny faschism*“, 1965), der die Quellen totalitärer Herrschaft strukturell, also durchaus übertragbar sichtbar macht, und Otar Iosseljanis WGIK-Diplomfilm „*Roheisen*“ („*Tschugun*“, 1964), der die ungeschönt reale Arbeitswelt wiederentdeckte. Wichtig und vielfältig folgenreich war aber auch die damalige Rehabilitierung der unter Stalin als „volksfeindlicher Formalismus“ ausgegrenzten avantgardistischen Filmtheorie und -praxis. Hiervon gingen in den 60er Jahren entscheidende Impulse für den Aufbruch sowjetischer Filmemacher aus normierter Öde aus. Im lettischen Riga, das damals überhaupt zu einem erstaunlichen „Mekka“ operativ-kritischer Dokumentarfilmarbeit wurde, dreht Uldis Brauns 1967 seinen mit Wertow-Impulsen gegen schulmeisternde Klischee-Normen rebellierenden „Jubiläumfilm“, „*235 000 000*“ und begründet damit die eigenständige Wege gehende lettische „Schule des poetischen Dokumentarfilms“, zu deren Meisterwerken u.a. Herz Frank's „*10 Minuten älter*“ („*Vecāks par 10 minūtem*“, 1978) zählt. Auch der Armenier Artavazd (Artur) Peleschjan beginnt seine Dokumentarfilmtheorie und -praxis mit einer dialektisch-kritischen Rückbesinnung auf Wertow, aus der er in seiner theoretischen Arbeit „Distanz-Montage“ oder „Die Theorie der Distanz“ (1971/72) das innovative Konzept „dokumentarischer Sinfonien“ entwickelt, das in seinen Filmen „*Der Beginn*“ („*Natschalo*“, bzw. „*Skisb*“, 1967), „*Wir*“ („*Menk*“ bzw. „*My*“, 1969) oder „*Jahreszeiten*“ („*Vremena goda*“, bzw. „*Tarwa jewanakner*“, 1975) Kraft nonverbaler Bild-Ton-Kompositionen demonstriert damit fundamental Subversives gegen die sowjetische Norm beherrschender Kommentare

leistet. Sicher nicht zufällig begannen die Normverletzungen fern vom strenger kontrollierten Moskauer Zentrum. In Lettland und Armenien, aber etwa auch in Kirgisien, wo Bolotbek Schamschiew bereits 1965 in „*Manastschi*“ („*Der Manas-Sänger*“) gegen die offizielle Gleichschaltung eigenständige kulturelle Wurzeln betont, die 1982 dann Isja Gerschtein unter dem programmatischen Titel „*Wird zum Abbruch verkauft*“ („*Proda-jotsja na slom*“) gegen drohenden Identitätsverlust verteidigt. Aus Riga kommen schließlich, auch die beiden Schlüssel- und Auftaktfilme dokumentarfilmischer Glasnost: Juris Podnieks „*Ist es leicht, jung zu sein?*“ („*Vai vegli, but jaunam?*“, 1986) und Herz Franks „*Das jüngste Gericht*“ („*Augstaka tiesa*“, 1987). Die hier wie in nunmehr überall in der UdSSR gedrehten dokumentarischen Demontagen verlogener Wirklichkeitsbilder wurden nicht nur zu Spiegeln, sondern sogar zu konkret die Wirklichkeit verändernden Motoren gesellschaftlicher „perestrojka“ - womit sie auf ihre Weise das Konzept der frühsowjetischen Avantgarde realisierten. Allerdings sollte man bei all dem nicht den ideoästhetisch überaus folgenreichen Beitrag des eher politikfernen „Tarkowski-Schülers“ Aleksandr Sokurov vergessen, der bereits in den frühen 80er Jahren gegen vulgärmaterialistische Wirklichkeits-sicht opponierte und nach der „Transzendenz des Authentischen“, nach dem sich dem meditativen Blick in der „äußeren Wirklichkeit“ öffnenden Fenster in die „innere Wirklichkeit“ suchte: In „*Abend-opfer*“ („*Shertwa wetschernjaja*“) läßt Sokurov 1984 ein offizielles Zeremoniell zur geradezu prophetisch-sensiblen Vision der bereits angebrochenen „Abenddämmerung“ des Sowjetimperiums werden.

## Filme der Retrospektive

**235.000.000**  
**(235 MILLIONEN)**  
**UdSSR 1967 – 35 mm – sw / Farbe – 100 min**  
**Regie: Uldis Brauns**  
**Kamera: Rihards Piks, Rals Krumišs**  
**Produktion: Dokumentarfilmstudio Riga**

Aus Anlass des 50. Jubiläums der Oktoberrevolution drehte Uldis Brauns mit einem Team, aus dem später die wichtigsten Vertreter der „Rigaer Schule“ hervorgingen, ein Dokumentarfilm-poem, das ohne einen einzigen Kommentarsatz ein Kaleidoskop von Gesichtern und Alltagssituation in allen Teilen der UdSSR gestaltet und in seiner dynamischen Dramaturgie Impulse des während des „Tauwetters“ an der Moskauer Filmhochschule WGIK wiederentdeckten Dsiga Wertow spiegelt.

H.-J.S.

**ARCHITEKTURA MOSKWY**  
**(MOSKAUER ARCHITEKTUR)**  
**UdSSR 1935 – 35 mm – sw – stumm – 6 min**  
**Regie: W. Shemtschushny**  
**Kamera: P. Sotow**  
**Produktion: Sojustechfilm Moskau**

Porträt der Moskauer Stadtarchitektur, in der der Konstruktivismus von einem neuen Monumentalismus abgelöst wird.

H.-J.S.

**AUGSTAKA TIESA**  
**(DAS JÜNGSTE GERICHT)**  
**UdSSR 1987 – 35 mm – sw – 69 min**  
**Regie: Herz Frank**

Ein Doppelmörder schildert in der Todeszelle seinen Lebensweg. Der Film, der auch die Frage nach der gesellschaftlichen Mitverantwortung stellt, mündet in einem engagierten Appell gegen die Todesstrafe.

H.-J.S.

FOTO

**BEJDIN, OBERST a.D.**  
**DDR 1987 – 35 mm – Farbe – 23 min**  
**Regie: Peter Rocha**  
**Buch: Günter Mehnert, Peter Rocha**  
**Drehregie: Irmgard Ritterbusch**  
**Kamera: Karl Faber**  
**Schnitt: Ilse Gebhardt**  
**Ton: Hartmut Haase**  
**Produktionsleitung: Alfred Mainka**  
**Produktion: DEFA-Studio für Dokumentarfilme**

Der Film entwirft ein ungewöhnliches Porträt über einen verdienstvollen Veteranen des Großen Vaterländischen Krieges.

Bejdin, der bis 1954 in der DDR lebte und viele Auszeichnungen erhalten hatte, schildert als alter erfahrener Mann und Verehrer der Reformpolitik Gorbatschows seine Gedanken zu den Problemen dieses Jahrhunderts und seine Hoffnungen für die Zukunft. „Neue Winde sollen wehen bei der Entwicklung der Gesellschaft“, sagt er im Interview. Bejdin, den die Kamera beim Kochen mit seinen Töchtern oder beim Glätten der Haare vor dem Spiegel einfängt, sei immer ein Veränderer gewesen, heißt es angesichts einer Montage von Fotos, auf denen Honecker allein und dann gemeinsam mit Gorbatschow zu sehen ist.

„Die heute verfügbare Kopie des Films zeigt das Ergebnis von etwa 10 Abnahmen. Bei manchen war auch Bejdin anwesend. Die letzten und erheblichen Schnitte verschwieg man Bejdin während des Premieren-Banketts. Es gelang den Autoren nicht mehr, ihre Namen auf der Kopie zu löschen; diese war plötzlich angeblich verschwunden. Bis heute fehlt vom restlichen Filmmaterial jede Spur.“ (Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme. Hrsg. vom Filmmuseum Potsdam. Berlin: Jovis, 2000.)

FOTO

**BERLIN 1945**  
**UdSSR 1945 – 35 mm – sw – 48 min**  
**Regie: Juli Raisman**  
**Buch: Juli Raisman, Nikolai Schpikowski**  
**Kamera: Kamera-Gruppen der 1.**  
**Belorussischen und der 1. Ukrainischen Front**  
**Schnitt: J. Swilowa-Wertowa, J. Setkina**

Der Film beschreibt chronologisch den Kampf um Berlin in der Endphase des II. Weltkrieges. Der Zuschauer wird unter anderem Zeuge, wie sich der Ring um die Hauptstadt enger schließt, das Stadtgebiet nach schweren Kämpfen erreicht wird, wie die Wehrmacht den sinnlos gewordenen Kampf bis zuletzt fortsetzt, der letzte Kommandant Weidling verhaftet wird und am Ende die Unterzeichnung der bedingungslosen Kapitulation in Karlshorst steht.

M.M.

FOTO

**BITWA SA NASCHU SOWJETSKUJU UKRAINU (DER KAMPF UM UNSERE SOWJETUKRAINE)**  
**UdSSR 1943 – 35 mm – sw – 73 min**  
**Künstlerische Leitung, Drehbuch und Sprechertexte: Olexandr Dovshenko**  
**Regie: Julia Solnzewa, Jakow Awdejenko**  
**Kamera: W. Afanasjew, K. Bogdan, N. Bykow, W. Wakar, M. Glider, M. Golbrich, I. Goldschtein, I. Saporoshsk, M. Kapkin, I. Kazman, W. Komarow, J. Kun, G. Mogilewski, W. Orljankin, B. Rogatschewski, S. Semjonow, W. Smorodin, I. Sofin, S. Schejnin, W. Shtatland, S. Urusewski, W. Frolenko u.a., unter Verwendung deutscher Wochenschau-Aufnahmen**  
**Musik: D. Klebanow, A. Shtokarenko**  
**Ton: W. Kotow, E. Kaschkewitsch**  
**Sprecher: L. Chmara**  
**Fachberatung: Generalmajor S. Platonow**  
**Produktion: Zentrales Ukrainisches Dokumentarfilmstudio Kiew**

Mit persönlich eingreifenden Sprechertexten kommentiert der Regisseur Bilder vom Kampf und vom Leiden im 2. Weltkrieg, in die auch Aufnahmen aus deutschen Wochenschauen eingeschnitten werden.

H.-J.S.

**BLICK IN DIE WELT 38/1955**  
**BUNDESKANZLER ADENAUER IN MOSKAU**  
**BRD 1955 – 35 mm – sw – 4 min**  
**Produktion: Blick in die Welt**

Im September 1955 reiste eine bundesdeutsche Regierungsdelegation (u.a. C.Schmidt, K.G.Kiesinger) unter Leitung von Konrad Adenauer auf Einladung der sowjetischen Regierung nach Moskau. Ziel sollte vor allem eine Vereinbarung über die Entlassung der letzten deutschen Kriegsgefangenen nach Deutschland sein. Die Sowjetunion machte die Aufnahme diplomatischer Beziehungen zur Bundesrepublik zur Bedingung für die Freilassung und erzwang damit ein Abweichen von der später proklamierten Hallstein-Doktrin. Etwa 10000 Frauen und Männer sollten nun bis zum Frühjahr 1956 nach Deutschland zurückkehren können. Das kurze Wochenschau-Sujet zeigt Adenauer bei ersten Verhandlungen mit Ministerpräsidenten Bulganin im Kreml, während eines Besuchs im Bolschoi-Theater und während einer Rede zu den Ergebnissen der Verhandlungen.

S.T.

**BOLSCHOI TOKIO**  
**(DAS GROSSE TOKIO)**  
**UdSSR 1932 – 35 mm – sw – 51 min**  
**Regie: Wladimir Schneiderow**  
**Kamera: Mark Trojanowski**  
**Musik: Kosak Yamada**  
**Produktion: Meshrabpomfilm / Zentrales Dokumentarfilmstudio Moskau**

Mit zuweilen fast experimentell sensibler Bild- und Tonkomposition sowie einem emotional engagierten Sprecherkommentar wird hier ein äußeres und zugleich inneres Porträt vom Hafen Yokohama, der Stadt Tokio, von Lastträgern, Arbeitern, Angestellten, Feuerwehrleuten, Polizisten, Geishas und den Bauern auf den Reisfeldern, vom alten und neuen Tokio entworfen. Bilder des nächtlichen Tokio werden zu experimentellem Lichtreklame-Spiel. Atmosphärisch vielfältig vertieft wird der Film von der innovativen Musik des japanischen Komponisten Kosak Yamada.

H.-J.S.

**... DAMIT ES WEITERGEHT**  
**DDR 1970 – 35 mm – sw – 30 min**  
**Regie und Buch: Richard Cohn-Vossen**  
**Kamera: Hans-Eberhard Leupold, Christian Lehmann**  
**Schnitt: Ursula Walter, Charlotte Beck, Inge Gulich**  
**Ton: Otto Koch**  
**Produktionsleitung: Dieter König, Erik Wareikis (Moskau)**  
**Produktion: DEFA-Studio für Kurzfilme, Berlin**

In der Schlacht um Stalingrad kommen vier deutsche Soldaten und Offiziere in sowjetische Gefangenschaft. Die authentische Selbstaussage in einem Interview über die Angst vor Vergeltung, das Zerbrechen des Feindbildes und die Frage der Schuld wird zum konzeptionellen Element des Films. Aspekte der Wandlung werden deutlich gemacht, die sich mit der faschistischen Ideologie auseinandersetzen. Das Gespräch zwischen dem Fliegeroffizier Charisius und dem sowjetischen Schriftsteller Fedin im Lager und die Wertung, die Charisius heute dem damaligen Gespräch und seinem Verhalten gibt, spiegelt dies eindrucksvoll wider.

Bilder des zerstörten Stalingrads, Fotos und Szenen, die die Männer in ihrem heutigen Umfeld zeigen, ergänzen das Gespräch.

M.M.

FOTO

**DEN NOWOGO MIRA**  
**(EIN TAG DER NEUEN WELT)**  
**UdSSR 1940 – 35 mm – sw – 67 min**  
**Regie: Michail Sluzki, Roman Karmen**  
**Drehbuch: B. Jagling, Mark Zeitlin,**  
**Kamera: Roman Karmen, B. Oschurkow, Boris Nebylizki und insgesamt 97 Kameraleute sämtlicher sowjetischer Studios**  
**Musik: D. Owsjannikow**  
**Produktion: Zentrales Dokumentarfilmstudio Moskau**

Am 24. August 1940 kündigt Radio Moskau in seinen Frühnachrichten an, dass an diesem Tage 97 Kameraleute von Sonnenaufgang bis -untergang in allen Teilen der Sowjetunion unterschiedlichste Alltagsaspekte drehen: Als in Fernost bereits der Tag anbricht, beginnt im Moskauer „Bolschoi“ noch ein abendliches Tschaikowski-Konzert. In Wladiwostok fährt ein Zug nach Moskau ab. Auf Kamtschatka beginnen Geologen ihre Arbeit. Bilder aus der mittelasiatischen Karakum-Wüste wechseln zu Aufnahmen von Rentier-Züchtern im Hohen Norden, von nördlichen Harpunenjagden zu Bärenjagden in der sibirischen Taiga, zu Fabrikarbeitern im Ural und Winzern in Georgien. Beobachtet wird der Alltag von Prominenten (Kalinin, Tschirkow u.a.), aber auch einfacher Leute: Ein Panorama, das am Vorabend des Zweiten Weltkriegs Geschlossenheit in einem zentralstaatlich glücklich prosperierenden, friedlichen Land demonstrieren will.

H.-J.S.



**DRUSHBA – FREUNDSCHAFT****UdSSR 1959 – 35 mm – sw – 36 min****Regie: J. Setkina****Kamera: W. Kisseljow, L. Maximow, E. Muchin,  
M. Oschurkow, A. Chuwtschin, B. Scher****Produktion: Zentralstudio für Dokumentarfilme  
Moskau**

Der Film berichtet über den Besuch einer Regierungsdelegation der DDR unter Leitung von Walter Ulbricht und Otto Grotewohl in der Sowjetunion. Im Unterschied zu späteren Staatsbesuchen, nahm man sich hier noch Zeit, verschiedene Sowjetrepubliken zu besuchen (zum Beispiel: Lettland, die Ukraine). Der Multinationalismus überwog hier noch den später favorisierten Moskau-Zentrismus. Selbst der später für Ausländer geschlossenen Stadt Gorki wurde ein Besuch abgestattet.

Stereotype Aufnahmen (mit Blumen winkende Menschen, Ansprachen, Betriebsbesuche) mischen sich mit interessanten Bildern aus der Sowjetunion jener Jahre. Zeittypisches Kolorit verbindet sich mit dem spezifischen Blick der „Tauwetterperiode“ auf die deutsch-russischen Beziehungen.

B.S.-D.

**DSIGA WERTOW – DAS FILMAUGE****DIE KUNST DER KÜHNEN GÄRTNER****DDR 1976 – 35 mm – sw – 45 min****Buch: Fred Gehler, Ullrich Kasten****Regie: Ullrich Kasten****Schnitt: Juliane Gemmecke****Musik: Joachim Litzek****Sprecher: Jürgen Hentsch****Produktionsleitung: Ingrid Hoppe****Produktion: DDR-Fernsehen**

Der Film ist dem Schaffen und den Besonderheiten der künstlerischen Methode Dsiga Wertows gewidmet. Es wurden eindrucksvolle Szenen aus seinen Filmen zusammengestellt. Dabei dominieren Aufnahmen aus „*Der Mann mit der Kamera*“ und „*Kinoglaz*“. Sie präsentieren den Filmemacher als Chronisten der Revolution und des sozialistischen Aufbaus, aber auch als Beobachter des unspektakulären Alltagsgeschehens. Hervorgehoben wird Wertows Bestreben, das Leben zu überumpeln und sich auf Fakten zu konzentrieren. Darüber hinaus werden seine künstlerischen Innovationen in die allgemeine sowjetische Kulturgeschichte jener Jahre eingeordnet und mit den Arbeiten anderer Künstler verglichen (Majakowski, Tretjakow, Wischnewski, Lissitzki, Chagall).

Kastens Film will vor allem das Fortschrittliche der Methode Wertows dokumentieren. Dafür wird auch der Kommentar breit genutzt. Es wird wiederholt auf zwei zentrale Punkte des Filmschaffens Wertows verwiesen: ein „Filmschriftsteller“ sein zu wollen und eine „neue Grammatik“ der filmischen Gestaltung zu erfinden. Dieser Anspruch verweist auf den insgesamt in der russischen Kunst jener Jahre spürbaren Einfluss der Theorien der „Formalen Schule“. Diese begriffen die Welt als Text, der nach bestimmten Sprachregeln strukturiert und deshalb auch mit Hilfe linguistischer Methoden zu entziffern sei. Wichtiges Schlüsselmotiv sind deshalb auch hier die für Avantgardefilme insgesamt typischen Zahnräder ein Symbol

30

für die Vorstellung vom Leben als durchschaubarem Mechanismus.

Der Film dokumentiert damit über den konkreten Gegenstand hinausgehend, zentrale, das 20. Jahrhundert prägende Weltdeutungskonzepte.

B.S.-D.

**ERNST THÄLMANN****UdSSR 1934 – 35 mm – sw – 13 min****Regie: D. Jaschin**

Kompilation von 1925-33 gedrehten Aufnahmen von Thälmann-Auftritten in Deutschland und Moskau. Dazu Bilder von Straßenkämpfen, Faschisten-Aufmärschen und schließlich eine Rede Georgi Dimitrows, der zur Solidarität mit dem in KZ-Haft sitzenden Thälmann aufruft.

H.-J.S.

31

**FASCHISTISCHE PROPAGANDA IM BESETZTEN KIEW**

**Deutschland 1941 – 35 mm – sw – 3 min**

In diesem stummen Zeugnis während der faschistischen Besatzungszeit wird dem deutschen Volk die Beliebtheit des Diktators in den Straßen von Kiew vorgeführt.

Die Situation stellt sich dem Betrachter wie folgt dar: eine Menschentraube vor einem Kiosk, die sich im „Ukrainskoje Slowo“ informieren möchte, das Bildnis Hitlers wird an einem Holzhäuschen sowie an einer Straßenbahn angebracht und bei den Erwachsenen und den Kindern finden Hitlerbilder und Hakenkreuzfähnchen gleichermaßen reißenden Absatz.

M. M.

**FRONTKAMERAMÄNNER**

**DDR 1975 – 35 mm – sw / Farbe – 15 min**

**Regie: Manfred Krause, Egon Schlegel**

**Kamera: Gerhard Münch, Hanns-Otto Sonntag**

**Schnitt: Monika Klein**

**Ton: Werner Klein**

**Text: Annelie Thorndike**

**Musik: Peter Gotthardt**

**Produktionsleitung: Horst Hartwig**

**Produktion: DEFA-Studio für Dokumentarfilme**

30 Jahre nach dem Sieg über Nazi-Deutschland kehren sowjetische und polnische Frontkameramänner an die Stätten des Befreiungskampfes zwischen Oder und Elbe zurück. Unter ihnen sind Ottilia Raismann, die einzige Kamerafrau, die überlebte, Saakow, ein Schüler Eisensteins und der Regisseur Roman Karmen. Unvergessen sind ihre Erinnerungen an das Ende des Krieges, das mit dem Durchbruch durch die Seelower Höhen begann und mit dem Hissen der roten Fahne auf der brennenden Reichstagsruine in Berlin die Befreiung vollendete. Historische Momente, die sie als Chronisten in ihren Filmen aufgezeichnet haben, werden gezeigt, wenn sie nur schwer und nur wenige Worte für das Vergangene finden. Kommentarlos lässt der Film durch die Schilderungen der Gedanken und Gefühle der Kameraleute das Gestern und Heute gleichermaßen lebendig werden.

M. M.

**GEROI ARKTIKI – TSCHELJUSKIN  
(HELDEN DER ARKTIS – TSCHELJUSKIN)**

**UdSSR 1934 – 35 mm – sw – stumm – 77 min**

**Regie: Jakow Poselski**

**Kamera: Arkadi Schafran, M. Trojanowski**

**Produktion: Sojuskinochronika Moskau**

Film über die von I. P. Schmidt geleitete Schiffs-Expedition zum Nordpol. Die unter Anteilnahme des ganzen Landes organisierte Rettung der im Packeis festsitzenden Tscheljuskin-Mannschaft gipfelt in einer Moskauer Parade, bei der Stalin persönlich die geretteten Helden beglückwünscht. Der Film, der mit dem Stalinzitat endet, dass es „für Bolschewiki keine uneinnehmbaren Festungen“ gäbe, wurde aber dennoch für seine „heroische Kühnheit“ 1934 auf dem 2. Festival von Venedig zusammen mit zehn weiteren sowjetischen Beiträgen ausgezeichnet und auch von Mussolinis Sohn Vittorio begeistert gelobt ...

H.-J.S.

**DAS HAUS DER OFFENEN TÜREN**

**DDR 1948 – 35 mm – sw – 16 min**

**Buch und Regie: Max Jaap**

**Kamera: Hans Jaworsky**

In dieser Folge des DEFA-Bildberichtes wird von der Arbeit des Hauses der Kultur der Sowjetunion in Berlin am Festungsgraben berichtet.

M.M.

**JEST METRO**  
**(DIE METRO IST GEBAUT)**  
**UdSSR 1935 – 35 mm – sw – 63 min**  
**Regie: L. Stepanowa, E. Petuchowa**  
**Liedtexte: A. Besymenski**

Bildern vom Moskauer Verkehrschaos mit überfüllten Straßenbahnen folgen pathetisch-heroisch kommentierte Passagen vom „stolzen, kühnen und siegreichen“ Aufbau der „besten Metro der Welt“, deren palaisartige, von führenden Architekten mit Marmor, Skulpturen und Lichteffekten gestylte Bahnhöfe Bestarbeiter und der „Metro-Erbauer“ Lasar Kaganowitsch einweihen, der Stalin als den Initiator und „Liebling der Metro-Bauleute“ preist.

H.-J.S

**K NOVOI GERMANII**  
**(ZU EINEM NEUEN DEUTSCHLAND)**  
**UdSSR / SBZ Deutschlands 1947 – 35 mm – sw – 55 min**  
**Buch und Regie: W. Malyschew, Hans Klering**  
**Kamera: Otto Bäcker, Harry Brehmer, Richard Groschopp, Kurt Krigar, W. Malyschew, Roman Karmen, Erich Nitzschmann, Fritz Rudolf, Onasch, Peters, Podwichin, Repnikow, Rubentschik, Heinz Jaworski u.a.**  
**Text: B. Tartakowski, P. Losnewoi**  
**Sprecher: I. Zarew**  
**Musik: F. Steinmann**  
**Ton: G. Gutschmidt**  
**Schnitt: L. Neumann**  
**Eine DEFA-Produktion unter Verwendung von Aufnahmen der Sojuskinochronika**

Die deutsch-sowjetische Gemeinschaftsarbeit befasst sich mit der unmittelbaren Nachkriegszeit in Deutschland. Den Beginn des Films markieren Aufnahmen zerstörter deutscher Städte, die rasch vom Blick auf die Aufbauarbeit abgelöst werden. Im

FOTO

Zentrum stehen hier: die Entnazifizierung, die Gründung von Parteien und Selbstverwaltungsorganen, die Bodenreform, die kulturelle Entwicklung, die Schaffung neuer Freizeit- und Sportmöglichkeiten.

Hervorzuheben ist die Behandlung von später in der DDR weitgehend tabuisierten Themen, zum Beispiel die Sprengung zehntausender Rüstungsbetriebe durch die Rote Armee, anstelle ihrer Umstellung auf Friedensproduktion. Die Einheit Deutschlands wird noch als erklärtes Ziel der Nachkriegspolitik propagiert.

Der Film präsentiert Aufnahmen bedeutender Persönlichkeiten des politischen und kulturellen Lebens wie Dwight D. Eisenhower, Walter Ulbricht, Wilhelm Pieck, Otto Grotewohl, Ricarda Huch, Kurt Schumacher u.a.

Eine ungewohnte Akzentsetzung hebt diese Dokumentation aus der traditionellen Nachkriegsberichterstattung heraus: Der Berlinzentrismus wird zugunsten der Darstellung anderer Städte-schicksale (Dresden, Rostock, Torgau, Magdeburg, Plauen, Halle, Brandenburg, Leipzig u.a.) abgemildert.

Der Dokumentarfilm berichtet über das Geschehen vor allem aus sowjetischer Sicht.

B.S.-D.

**„K STSCHASTLIWOI GAWANI“. FILMA O SAPADE**  
**(„ZUM GLÜCKLICHEN HAFEN“. EIN FILM ÜBER DEN WESTEN)**  
**UdSSR 1929/30 – 35 mm – sw – stumm – 64 min**  
**Regie und Schnitt: Wladimir Jerofejew**  
**Kamera: Juri Stiljanudis**  
**Produktion: Sowkino Moskau / Derussa Berlin**

Unter der Regie des ausgewiesenen Deutschland-Kenners Jerofejew drehte Juri Stiljanudis in Hamburg, Bremen, Dortmund, Essen, Wuppertal, Werder (Havel) und Berlin Aufnahmen, die vom faszinierten Touristenblick zu Einsichten in die hinter der Fassade eines „glücklichen Hafens“, hinter den Phrasen „sozialdemokratischen Versöhnertums“ verborgene Wirklichkeit des in Weltwirtschaftskrise und Faschismus abgleitenden Deutschland übergehen. Innovative Aufnahme- und Schnitttechnik gestalten daraus einen der markantesten Dokumentarfilme seiner Zeit, der allerdings trotz Umschnitten des Finales, in das auch Zeitlin'sche Filmdokumente vom Berliner „Blutmai“ aufgenommen wurden, nicht in den Verleih kam und so bis in die jüngste Zeit hinein weitgehend unbekannt blieb.

H.-J.S.

**KASATSCHJA PESN**  
**(KOSAKENLIED)**  
**Deutschland 1940 – 35 mm – sw – 12 min**  
**Produktion: Zentralfilm Ost**  
**In russischer Sprache**

Der Ursprung des Kosakentums geht auf ihren Grundherren entflohenen Bauern zurück, die sich etwa seit dem 15. Jahrhundert an den südöstlichen Peripherien des Moskauer Reiches ansiedelten. Ihre Existenz sicherten sie fortan vor allem als Krieger. Dabei war die Einstellung des Staates den Kosaken gegenüber zwiespältig: einerseits sah man in ihnen Verteidiger der russischen Erde, andererseits anarchistische Elemente, die die allgemeine Ordnung bedrohten.

Die Ambivalenz innerhalb des Kosakentums zeigte sich vor allem während der russischen Revolution, wo sie sowohl bei den Weißen als auch in den Abteilungen Budennys kämpften.

Die schließlich siegreichen Bolschewiki lösten die Machtfrage mit den ihnen feindlich gesinnten Kosaken auf despotische Weise: Festnahmen, Erschießungen, Zwangsumsiedlungen. Daraus resultierte ein unüberwindbarer Antagonismus zwischen Kosaken und Sowjetmacht, der sie besonders zu Beginn des Zweiten Weltkrieges für die deutsche Propaganda empfänglich machte. So kam es, dass sich viele Kosaken den deutschen Einheiten anschlossen bzw. sich von ihnen ausbilden ließen. Der von der deutschen Zentralfilm Ost im Sinne der Nazi-propaganda produzierte Film zeigt dieses heute vielfach ignorierte Kapitel der Kosakengeschichte: Kosaken in deutschen Uniformen, Ausbildung von Kosaken durch Deutsche, Schießübungen auf Scheiben mit Stalinabbildungen. Präsent ist auch ein dezidierter Antisemitismus: mehreren dem in Deutschland verbreiteten visuellen Propagandaklischee vom Juden nachgebildeten Puppen wird der Kopf abgeschlagen.

Der Film ist mit pathetischen Kommentaren und Musik unterlegt.

B.S.-D.

**KATJUSCHA**  
UdSSR 1964 – 35 mm – sw – 22 min  
**Buch:** Sergej Smirnow  
**Regie:** Wladimir Lisakowitsch  
**Kamera:** Arkadi Lewitan  
**Musik:** M. Tabatschnikow  
**Sprecher:** Sergej Smirnow  
**Produktion:** Zentrales Dokumentarfilmstudio  
Moskau

Der Film porträtiert die Ärztin Jekaterina Demina. Während des Zweiten Weltkrieges kämpfte sie als Kundschafterin und Krankenschwester in den Reihen der Roten Armee.

Die Protagonistin wird durch den Regisseur mit Frontaufnahmen konfrontiert, die sowohl ihre Einheit als auch sie selbst visuell präsentieren. Besonderes Augenmerk wird dabei auf ihre emotionalen Reaktionen im Zusammenhang mit dem Gesehenen gelegt. Der Film markierte damit eine neue Richtung des russischen Dokumentarfilmschaffens der 60er Jahre, die nicht mehr das Typisch-Allgemeine, sondern das Konkrete und Ungewöhnliche betonte.

Das Verhalten der Protagonistin kontrastiert damit auch mit den bis dahin für sowjetische Filmhelden der Kriegszeit typischen Stereotypen wie Härte, Entschlossenheit, kühle Rationalität, Überlegenheit, die manchmal in einem konstruierten Übermenschentum mündeten. Schon die Verkleinerungsform des Namens Katjuscha (statt Jekaterina) weckt Mitgefühl beim Zuschauer, schafft eine emotionale Verbindung zum Publikum und nicht die für die Rezeption von Kriegshelden übliche staunende Distanz.

B.S.-D.

**KIHNU MEES**  
(DIE MÄNNER VON DER INSEL KIHNU)  
UdSSR 1986 – 35 mm – sw – 51 min  
**Regie:** Mark Soosaar

Mark Soosaar dokumentiert Zerstörungen der vermeintlichen Idylle, die tiefen sozialen und psychischen Bedrohungen der Inselleute und ihrer Identität.

H.-J.S

FOTO

**KINOGLAZ NO. 7 – PERWAJA SERIJA ZIKLA „SHISN WRASPLOCH“**  
(FILMAUGE NO. 7 – ERSTE SERIE DES ZYKLUS „DAS ÜBERRUMPELTE LEBEN“)  
UdSSR 1924 – 35 mm – sw – stumm – 64 min  
**Buch und Regie:** Dsiga Wertow  
**Regieassistent:** Elisaweta Swilowa  
**Kamera:** Michail Kaufman  
**Schnitt:** Elisaweta Swilowa

Aufnahmen aus dem Leben der Pioniere im Dorf, im Pionierlager und auf dem städtischen Bauernmarkt. Sie agitieren gegen die „Rückständigkeit“ ihrer Eltern und Trunksucht, sammeln Geld für den Kampf gegen die Tuberkulose, übernehmen Kindergarten-Patenschaften. Als Kontrast kommen auch „Besprisorniki“, obdachlose, kleinkriminelle Kinder ins Bild.

H.-J.S

FOTO

**KINOPOJESD – GASETA NO. 4: JAK SHIW-JESCH, TOWARISCHU GIRNIK?**  
(FILMZUG ZEITUNG NR. 4: WIE LEBST DU, GENOSSE BERGARBEITER?)  
UdSSR 1932 – 35 mm – sw – stumm – 10 min  
**Regie:** N. Karmasinski  
**Kamera:** A. Bogorow  
**Produktion:** Sojuskinochronika Moskau

Mit seinem Konzept der „Filmzug-Zeitungen“ zielte Alexandr Medwedkin auf unmittelbar eingreifende, die Wirklichkeit verändernde Dokumentarfilmarbeit. In der Ausgabe Nr. 4 zeigt N. Karmasinski ohne jede Beschönigung die skandalösen Lebensbedingungen ukrainischer Bergarbeiterfamilien.

H.-J.S.

**KINOPRAWDA NO. 23 – RADIO-KINOPRAWDA:  
RADIOTELEFONNAJA STANZIJA  
(KINOPRAWDA NO. 23 – RADIO-KINOPRAWDA:  
RADIOTELEFON-STATION)  
UdSSR 1925 – 35 mm – sw – stumm – 12 min  
Regie: Dsiga Wertow  
Kamera: Michail Kaufman, Iwan Beljakow  
Trickaufnahmen: A. Buschkin  
Produktion: Goskino Moskau**

Gedränge in einem Laden, wo Rundfunkgeräte verkauft werden. Komsomolzen besorgen im Wald Holzstangen für Dachantennen. Bauern sitzen mit Kopfhörern auf einer Bank. Die Mitarbeiter einer Radio-Telefon-Station bei der Arbeit. Man kauft Rundfunkempfänger. Im Bauernklub hören Pioniere und ältere Bauern eine Rundfunkübertragung. Noch vor der Erfindung des Tonfilms träumt Wertow, der „Kinoprawda“- und „Kinoglaz“ („Filmauge“)-Regisseur hier von der Perspektive des erst später möglichen „Kinoucho“ („Filmohr“).

H.-J.S

Kinokigruppe  
mit Namen

**LESNYJE LJUDI. KRAJEWEDTSCHESKI  
OTSCHERK  
(WALDMENSCHEN. EIN LANDESKUNDLICHES  
ESSAY)  
UdSSR 1928 – 35 mm – sw – stumm – 59 min  
Regie: Alexander Litwinow**

Ein Film über das Leben der Jäger, Fischer und Schamanen in der fernöstlichen Taiga zwischen Chabarowsk und Wladiwostok. Über Fauna und Flora, Bären- und Wildschweinjagden, über Udegen-Siedlungen, Geburten und Schamanentänze, die der Ethnologe V. K. Arsenjew erforscht.

H.-J.S.

**LIEBE NINA  
BRD 1990 – 35 mm – Farbe – 25 min  
Regie und Buch: Thomas Kuschel  
Kamera: Thomas Bergmann, Niko Pawloff  
Schnitt: Petra Barthel  
Musik: Anett Cebulla  
Sprecher: Thomas Kuschel  
Produktion: DEFA-Studio für Dokumentarfilme**

Als einer der wenigen aus den Dokumentarstudios, die in den frühen Wendetagen mit ihrer Kamera unterwegs waren, besucht Thomas Kuschel die 28jährige Nina R. Als Fotografin der „Freien Welt“ wurde sie auf einer Demonstration am 7. Oktober 1989 brutal zusammengeschlagen. „Ich kam unter Breshnew und ging unter Gorbatschow“, sagt sie über ihre Zeit in der SU. Geprägt vom sowjetischen Journalismus, denkt sie neu und bewusster über ihre Aufgabe als Journalistin nach. „Ich bin auf der Suche, ich weiß nicht richtig, was ich suche....ja, ich suche die Wahrheit.“

M. M.

FOTO

**MANASTSCHI  
UdSSR 1965 – Scope – sw – 20 min  
Regie und Drehbuch: Bolotbek Schamschijew  
Kamera: A. Petrow, N. Borbijew  
Musik: N. Marutajew  
Produktion: Kirgisfilm Frunse (Bischkek)**

WGIK-Diplomfilm des späteren kirgisischen Spielfilmregisseurs (u.a. „Bely parochod“/„Der weiße Dampfer“, 1975) über den Epensänger Sajakbai Karalajew, der sich an den nationalen kirgisischen Aufstand von 1916 erinnert und hier das berühmte Epos über Manas, den Kämpfer für Kirgisiens Wiedergeburt und Einheit vorträgt.

H.-J.S.

**MECHANIKA GOLOWNOGO MOSGA  
(DIE MECHANIK DES HIRNS)**

UdSSR 1926 – 35 mm – sw – stumm – 65 min

Buch und Regie: Wsewolod Pudowkin

Kamera: Anatoli Golownja

Wiss. Beratung: Prof. L. Woskressenski, Prof. D. Fursikow u.a.

Produktion: Meshrappom-Rus

Populärwissenschaftlicher Film über die Theorie und Praxis der Pawlowschen Reflexologie. Gleichsam ein Gegenstück zu dem im gleichen Jahr entstandenen Pabst-Film „Die Geheimnisse einer Seele“ über die Theorie und Praxis der Freud'schen Psychoanalyse.

H.-J.S.

**MENK / MY  
(WIR)**

UdSSR 1969 – 35 mm – sw – 25 min

Regie: Artavazd Peleschjan

Kamera: I. Karawajew, L. Pogosjan, K. Mesjan

Produktion: Armenfilm Studio Jerewan 1969

Der rhythmusbetonte Kompilationsfilm handelt von der Geschichte und Gegenwart des armenischen Volkes, seiner Traumata und seinem Alltag.

"Schon im Filmtitel kommt das Bewusstsein eines Menschen zum Ausdruck, der sich als Teil seiner Nation, seines Volkes, der gesamten Menschheit fühlt. Dabei spreche ich nicht nur von meinem Autorenbewusstsein, sondern vom Bewusstsein jener Menschen, denen ich diese Filme gewidmet habe. Ich habe mich um ein verallgemeinertes Montagebild ihres Seins in ihrem Land bemüht."

Artavazd Peleschjan

**MOSKWA  
(MOSKAU)**

UdSSR 1926 – 35 mm – sw – stumm – 59 min

Regie: Michail Kaufman, Ilja Kopolin

Kamera: Michail Kaufman, Iwan Beljakow,

P. Sotow

Produktion: Sowkino / Kinoglaz

Porträt der sowjetischen Hauptstadt und ihrer Menschen.

H.-J.S.

**MY WIDIM W LIZO JEWROPY  
(WIR SEHEN EUROPA INS GESICHT)**

UdSSR 1931 – 35 mm – sw – stumm – 61 min

Kamera: A. Schtschegutow, S. Gusew, R. Gikow

Als Auszeichnung bekommen Bestarbeiter eine Kreuzfahrt durch Westeuropa. Sie fahren mit dem Dampfer „Ukraine“ von Leningrad durch die Kieler Förde nach Hamburg (wo sie nicht nur Sehenswürdigkeiten wie Bismarck-Denkmal und Reeperbahn besichtigen, sondern auch die Folgen der Wirtschaftskrise sehen, die ihnen deutsche Arbeiter erläutern). In London besuchen sie das Grab von Karl Marx, machen die übliche Stadtrundfahrt und begegnen auch hier unter Arbeitslosigkeit und Wirtschaftskrise leidenden Arbeitern. Selbst im Mussolini-regierten Italien treffen sie in Genua und Turin auf sie enthusiastisch begrüßende Arbeiter. Letzte Stadt vor der Heimkehr nach Odessa ist Istanbul, die Hauptstadt der „befreundeten“ Türkei. Zwischentitel kommentieren die Reiseeindrücke mit klassenkämpferischem Engagement, das die Verhältnisse des „westeuropäischen Kapitalismus“ mit ironischen Kommentaren geißelt.

H.-J.S.

**NA SAPADE PEREMENY  
(IM WESTEN VIEL NEUES)  
UdSSR 1931/32 – 35 mm – sw – 26 min  
Regie: Sergej Karmasinski, Solowjow  
Produktion: Sojuskinochronika Moskau**

In Umkehrung des Remarque-Titels „Im Westen nichts Neues“ zeigt dieser Film die durch die Weltwirtschaftskrise einschneidend veränderte Situation an der „West-Front“, wo die Krise des Kapitalismus revolutionäre Stimmungen befördert: Ausführlich werden die Verhältnisse in Deutschland geschildert, wo der Young-Plan den Panzerkreuzerbau, die Aufrüstung gegen die Sowjetunion fördert und Rationalisierung die Arbeitslosigkeit verschärft. Analoges wird auch in den USA, England, Frankreich und im Italien Mussolinis beobachtet. Gegen den vom Papst geforderten „Kreuzzug gegen die UdSSR“ und die von Bukarest über das Polen Pilsudskis bis hin nach Helsingfors reichende Einkreisung der UdSSR formiert sich überall in der Welt das revolutionäre Proletariat, der europäische Bauernkongreß, aber auch Aufstände in den afrikanischen Kolonien, in Ägypten, Indien und China. Trotz brutalen Polizeiterrors wie Zörgiebls „Blutmai“ schließt der Film mit der optimistischen Zuversicht, dass die Revolution den Young-Plan und den Imperialismus hinwegfegen werde.

H.-J.S.

**OBYKNOWENNY FASCHISM  
(DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS)  
UdSSR 1965 – 35 mm – sw – 132 min  
Drehbuch: Maja Turowskaja, Michail Romm, Juri Chanjutin  
Regie: Michail Romm  
Kamera: German Lawrow  
Musik: A. Karamjanow  
Ton: S. Minerwin  
Schnitt: W. Kulagina  
Deutscher Sprecher: Martin Flörchinger  
Produktion: Mosfilm Moskau**

Der Dokumentarfilmklassiker kompiliert bis dahin weitgehend unbekanntes Filmmaterial zu einer eindrucksvollen Analyse des deutschen Faschismus. Für die Zusammenstellung der Aufnahmen wurden über zwei Millionen Meter Film gesichtet. Dabei bildeten die seit 1945 in sowjetischen Filmarchiven lagernden Bestände des Reichsfilmarchivs eine wichtige Ausgangsbasis.

Der Regisseur verzichtet explizit auf die sonst für historisch ausgerichtete Dokumentarfilme üblichen Kommentare, die meist didaktische Ziele verfolgen. Der Film sucht das Gespräch mit dem Zuschauer, setzt auf den Dialog als zentrales Gestaltungsmittel. Er favorisiert eine polyphone Darstellungsstruktur, wie sie spätestens seit den theoretischen Überlegungen M. M. Bachtins als wichtiges stilbildendes Mittel in der russischen Kulturgeschichte auszumachen ist.

Die präsentierten Aufnahmen konzentrieren sich vor allem auf den faschistischen Alltag: Bücherverbrennungen, Ausstellungen von Hitlerbildern und -skulpturen, begeisterte Massenkundgebungen, Fackelzüge, gemeinsames Eintopfessen, gesteuerte Familienplanung. Die Perversion des Gewöhnlichen im Faschismus soll aufgedeckt werden.

Dabei ist der Ton zunächst ironisierend, vor allem bei der Schilderung der Führerambitionen Hitlers. Die scheinbare Heiterkeit aber kippt schließlich,

verkehrt sich in ihr Gegenteil. Es werden Greuel-taten der Nazis gezeigt: erhängte Partisanen; lachende Soldaten, die einen Gefangenen enthaupten; Massenerschießungen von Juden. Dieser „Kippeffekt“ löst beim Zuschauer einen emotionalen Schock aus. Der Film greift hier auf die russische Tradition des „Lachens unter Tränen“ („smech skwos slesy“) zurück. Ironie schafft einerseits Abstand zum Gesehenen, lässt den selbst ernannten Übermenschen Hitler auf ein normales Maß zusammenschrumpfen, nimmt jegliche Angst und Ehrfurcht. Das Tragische führt zu einer emotionalen Katharsis.

Den Film beschließt schließlich eine in die Zukunft der neuen Generation projizierte Hoffnung auf Verständigung und Versöhnung aller Menschen untereinander.

B. S.-D.

**PAMIR. PODNOSHIJE SMERTI**  
**PAMIR. AM FUSSE DES TODES**  
UdSSR 1928 – 35 mm – sw – stumm – 52 min  
Regie: W. Schneiderow

Dokumentation einer deutsch-sowjetischen Bergsteiger-Expedition im unerschlossenen Pamir, über die 1929 auch die Zeitschrift des deutschen und österreichischen Alpen-Vereins ausführlich berichtete.

H.-J.S.

**PERSIJA. STRANA LWA I SOLNZA**  
**(PERSIEN, DAS LAND DES LÖWEN UND DER SONNE)**  
UdSSR 1935 – 35 mm – sw – 50 min  
Regie: Wladimir Jerofejew  
Produktion: Wostokfilm / Meshrabpomfilm

Ein Film über persische Landschaften und Architektur, über das Leben von Nomaden, Ackerbauern, Handwerkern, Arbeitern und der Stadtbevölkerung aller Schichten. Gezeigt werden vor allem Bilder von Isfagan und Teheran.

H.-J.S

**POSLEDNIJE PISMA**  
**(LETZTE BRIEFE)**  
UdSSR 1968 – 35 mm – sw – 30 min  
Buch und Regie: Harry Stoitschew, Sawwa Kulisch  
Mentor: Michail Romm  
Kamera: W. Shanow  
Schnitt: Raissa Rogatkina  
Ton: Sergej Minerwin  
Produktionsleitung: Aleksandra Demidowa  
Produktion: Mosfilm  
Unter Verwendung von Dokumentarfilmmaterial aus dem Archiv Gosfilmofond der UdSSR und dem Archiv für Kino- und Fotodokumente Krasnogorsk

Im Jahr 1942 hatte Hitler angeordnet, Soldatenbriefe für ein Buch zusammenzustellen. 1943 wurden sieben Säcke mit Briefen der im Stalingrader Kessel eingeschlossenen deutschen Soldaten requiriert und nach Inhalt und Stimmung sortiert. Die Briefe spiegelten den desolaten Zustand der deutschen Armee wider. Der Druck des Buches wurde deshalb verworfen. Nach dem Krieg wurde es von sowjetischen Soldaten entdeckt und aufbewahrt. Der Film greift sechs der Briefe heraus: ein Soldat nimmt Abschied von seiner Freundin; ein Offizier und Generalsohn will zum Feind überlaufen; ein Schauspieler schildert die Schrecken des realen Sterbens im Unterschied zum Bühnentod; ein weiterhin treuer Anhänger Hitlers skandiert nationalsozialistische Durchhalteparolen; ein Kleinbürger erinnert sich an sein Leben zu Friedenszeiten; ein Musiker teilt seiner Frau mit, dass er nie mehr spielen kann, da er nun behindert ist. Der Text wird mit eindrucksvollen, das Gesagte teils unterstreichenden, teils bewusst damit kontrastierenden Dokumentaraufnahmen unterlegt.

B.S.-D.

**PRODAJOTSJA NA SLOM**  
**(WIRD ZUM ABBRUCH VERKAUFT)**  
UdSSR 1982 – 35 mm – Farbe – 21 min  
Regie: Isja Gerschtein  
Drehbuch: Wiktor Fjodorow  
Kamera: B. Ajdarlijew  
Schnitt: G. Belokon  
Produktion: Kirgisfilm Frunse (Bischkek)

Ein Bild- und Tonkaleidoskop mit Szenen aus dem Leben im kirgisischen Dorf, zu dem auch die Bedrohung einer nationalen Identität gehört, die „zum Abbruch verkauft wird“.

H.-J.S.



**DAS RUSSISCHE WUNDER**

**DDR 1963 – 35 mm – sw – 93 min**

**Buch: Andrew Thorndike, Annelie Thorndike**

**Regie: Andrew Thorndike, Annelie Thorndike, Klaus Alde, Manfred Krause, Joachim Hadaschik, Richard Cohn-Vossen**

**Kamera: Sergej Kisseljow, Wolfgang Randel, Wladimir Kopalin, Peter Süring, Alexander Kotschetkow**

**Musik: Paul Dessau**

**Ton: Georg Gutschmidt**

**Schnitt: Christa Bramann, Renate Cohn-Vossen**

**Text: Günther Rucker**

**Produktion: DEFA-Studio für Dokumentarfilme  
In Zusammenarbeit mit dem Zentralstudio für Dokumentarfilme Moskau**

Die 60er Jahre sind durch ein steigendes Interesse am Dokument, am Archivmaterial insgesamt gekennzeichnet. Dies führte dazu, dass auch der Kompilationsfilm zu einem wichtigen Genre jener Jahre wurde.

Der erste Teil des vorliegenden, dem VI. Parteitag der SED gewidmeten zweiteiligen Films berichtet von den Anfängen der Arbeiterbewegung in Russland und erreicht seinen Höhe- und Endpunkt mit dem Start Juri Gagarins in den Weltraum. Aus verschiedenen Archiven der Welt zusammengetragenes Material wird zu einem historischen Panorama Russlands zusammengestellt, wobei der Schwerpunkt der Betrachtung auf dem Jahrhundertbeginn liegt.

Die Darstellung lebt von Kontrasten: Aufnahmen der Zarenfamilie, zerlumpte Bauern bei der Landarbeit, Erdölraffinerien in Baku, hungernde und streikende Arbeiter, Goldfelder an der Lena und ihre ausländischen Besitzer, Erschießungen streikender Arbeiter.

Als historisch besonders wertvoll erweisen sich die Originalaufnahmen von der ausländischen Intervention in Russland zu Zeiten des Bürgerkrieges (deutsche Soldaten in der Ukraine, Japaner in

Wladiwostok), Aufnahmen legendärer Gegenspieler der Bolschewiki: Koltschak und Denikin.

Eine Einengung des Materials wird durch dessen einseitige, ausschließlich den kommunistischen Standpunkt unterstreichende Kommentierung bedingt. Die Entwicklung Russlands wird so zu einem unaufhaltsamen sozialistischen Aufstieg stilisiert. Die damit verknüpfte historische Begrenzung des dargebotenen Materials wird teilweise aber durch die Vielfalt der gezeigten Bilder kompensiert.

B.S.-D

3 FOTOS ??

**SCHANGCHAI SKI DOKUMENT**

**(SHANGHAIER DOKUMENT)**

**UdSSR 1928 – 35 mm – sw – stumm – 56 min**

**Regie: Jakow Blioch**

Porträt der explosiven Widersprüche in der Hafenstadt Shanghai, des „größten Arbeiterzentrums Chinas“ der Gegensätze des Alten und des Neuen, des Elends der Armen, der Rikscha-fahrer, Lastträger, für Minilöhne schuftenden Fabrikarbeiter, der revolutionären Studenten und der Reichen, die das Luxusleben der europäischen Konzessionäre nachahmen, die sich hinter Stacheldrahtverhauen verbarrikiert haben und gegen die drohenden Aufstände Kolonialtruppen zusammenziehen.

H.-J.S.

FOTO

**SEGODNJA**

**(HEUTE)**

**UdSSR 1929/30 – 35 mm – sw – 73 min**

**Regie und Schnitt: Esfir Schub**

**Buch: Esfir Schub, Mark Zejtlin**

**Kamera: Juri Stilianudis, Stepanow**

**Produktion: Sojuskino Moskau / Weltfilm Berlin**

Bilder vom Aufbau in der UdSSR von Karelien bis zum Schwarzen Meer und den durch den Bau der Turksib-Bahn aufblühenden Wüsten Zentralasiens mit Kommentaren, die den Enthusiasmus der Erbauer, die „Liquidierung der Kulaken als Klasse“ und die Umwandlung der Kirchen in Arbeiterklubs und Fabriken preisen. Als Gegenstück dazu wird mit ironischen Kommentaren das wie auf einem Vulkan tanzende Amerika der Wirtschaftskrise und Massenarbeitslosigkeit, die Unterdrückung und Zwangstaufen in den Kolonien, die „Internationale“ von amerikanischem Ku-Klux-Klan, italienischen und deutschen Faschisten, Klerikalen, „Sozialfaschisten“ und exkommunistischen Renegaten angeprangert. In New York und überall in der Welt wächst die revolutionäre Stimmung der Massen, die gegen den hinter einem „Rauchvorhang“ pazifistischer Konferenzen vorangetriebenen Panzerkreuzerbau zur Verteidigung des sozialistischen Vaterlandes der UdSSR aufrufen.

H.-J.S.

FOTO

**SHERTWA WETSCHERNJAJA  
(ABENDOPFER)**

UdSSR 1984 – 87 – 35 mm – sw / Farbe – 20 min  
Regie und Buch: Alexander Sokurow  
Kamera: A. Burow, S. Jurisdizki, L. Roshin, A. Dektjarow, A. Jakubowski,  
Schnitt: Alexander Sokurow, L. Solowzowa  
Ton: M. Podtakuy  
Produktion: Dokumentarfilmstudio Leningrad

Im Kaleidoskop der Bilder von der Leningrader Feier des Sieges zeigen sich Akzente, die einen historischen Wechsel, das Anbrechen einer neuen Zeit ankünden, was durch eine Collage von Tönen unterschiedlichster Herkunft und Stimmungslagen unterstrichen wird.

H.-J.S.

**SINFONIJA DONBASSA / ENTUSIASM.  
SWUKOWOI DOKUMENTALNY FILM  
(DIE DONBASS-SINFONIE / ENTHUSIASMUS.  
EIN DOKUMENTARISCHER TONFILM)**  
UdSSR 1930 – 35 mm – sw – 92 min  
Regie: Dsiga Wertow, Elisaweta Swilowa  
Drehbuch: Dsiga Wertow  
Kamera: B. Zejtlin  
Ton: P. Schtro  
Produktion: Ukrainfilm Kiew

Die Möglichkeit, die Möglichkeiten des „Film-  
auges“ mit denen des „Filmohres“ zu verbinden,  
werden für eine Ton-Bild-Symphonie über den  
Aufbau-Enthusiasmus im Donbass genutzt.

H.-J.S.

2 FOTOS

**SOL SWANETII (DSHIM SCHWANTE)  
(DAS SALZ SWANETIENS)**  
UdSSR 1930 – 35 mm – sw – stumm – 48 min  
Regie: Michail Kalatosow  
Buch: Sergej Tretjakow, Michail Kalatosow  
Kamera: Schalwa Gegelaschwili, Michail  
Kalatosow  
Produktion: Goskinoprom Grusii Tbilissi  
(Georgien)

Zusammen mit dem linksavantgardistischen LEF-  
Faktografen und Brecht-Übersetzer Sergej  
Tretjakow porträtiert hier der georgische Regisseur  
Michail Kalatosow (1957 drehte er den „Taufwetter“-  
Schlüssel film „Wenn die Kraniche ziehn“) Leben  
und Sitten der in einem unzugänglichen Kaukasus-  
Bergtal in patriarchalischer Unterentwicklung  
lebenden Swanen. Im Finale bringt Straßenbau  
pathetisch inszenierte Hoffnung auf ein neues  
Leben auf.

H.-J.S.

**SOLOWKI – SOLOWJETZKIJE LAGERJA  
OSOBOGO SNATSCHENIJA  
(SOLOWKI – DIE SOLOWKI-LAGER BESONDE-  
RER BESTIMMUNG)**  
UdSSR 1927/28 – 35 mm – sw – stumm – 80 min  
Regie: A. Tscherkassow  
Kamera: G. Sawenko  
Trickaufnahmen: R. Banzan

Propagandistischer Film über die Gefängnisinsel  
Solowki, dem ersten Lager des späteren „Archipel  
Gulag“, in dem vor allem viele politische  
Oppositionelle Zwangsarbeit leisten mußten, was  
hier als „Umerziehung durch Arbeit“ ausgegeben  
wird. Der Film beginnt mit Bildern von Erdöl-, Bau-  
und Erntearbeiten, mit Paraden auf dem Roten  
Platz und wachsamen Grenzsoldaten und führt  
dann hin zur Ljubjanka, dem Sitz der OGPU (später  
NKWD, bzw. KGB). Ein Gefangenenzug fährt von  
Moskau über Leningrad und Petrosawodsk bis zu  
dem Barackenlager von Kemj, von dem es per  
Schiff weiter zur ehemaligen Klosterinsel Solowki  
geht, in der jetzt ein angeblich fast paradiesisch  
humanes Lagerleben herrscht. Als der Schriftsteller  
Maxim Gorki das Lager besucht, setzen die  
Gefangenen allerdings ein unmissverständliches  
Zeichen: sie lesen in auf den Kopf gestellten  
Zeitungen...

H.-J.S.

**SOROK SERDEZ  
(VIERZIG HERZEN)**  
UdSSR 1930 – 35 mm – sw – 60 min  
Regie: Lew Kuleschow  
Drehbuch: Alexander Andrijewski  
Kamera: Konstantin Kusnezow  
Bauten: Waldimir und Iwan Nikitschenko  
Trick: Iwan Owanow-Wano  
Produktion: Meshrapomfilm

Populärwissenschaftlicher Film über Funktion und Nutzen der Elektrizität, über das große Aufbauprojekt einer Elektrifizierung der gesamten UdSSR, der auch deren gesellschaftliche Bedeutung betont und zur Wachsamkeit gegenüber einheimischen „Schädlingen“ mahnt.

H.-J.S.

**DAS SOWJETPARADIES**  
Deutschland 1942 – 35 mm – sw – 12 min  
Gestaltung: Friedrich Albat

Dieser nationalsozialistische Propagandafilm setzt ganz auf die im faschistischen Deutschland tradierten ideologischen Klischees. Zu Beginn des Films werden Bilder der Reichshauptstadt gezeigt, die den Eindruck von Monumentalität, Sauberkeit und Stärke vermitteln sollen. Diesem mythologisierenden Selbstbild werden die angeblich unmenschlichen Lebensbedingungen in der Sowjetunion gegenübergestellt: verfallene Hütten, das Elend in einem Kolchos, der dürftig eingerichtete Warteraum einer Ärztin, eine zerstörte Kirche, obdachlose Jugendliche. Der Kommentar preist die deutsche Besatzung als Ansatz zur Abschaffung dieser Zustände. Am Ende des Streifens werden lachende Wehrmachtssoldaten den von Martern gezeichneten Soldaten der Roten Armee gegenübergestellt. Der Film ist ein typisches Beispiel für die faschistische Meinungsmanipulation.

B.S.-D.

**SOWJETSKAJA ARCHITEKTURA  
(SOWJETARCHITEKTUR)**  
UdSSR 1937 – 35 mm – sw – 12 min  
Regie: Leonid Warlamow  
Kamera: F. Reisman, S. Semjonow  
Musik: A. Roitman  
Ton: D. Owsjannikow  
Produktion: Moskauer Filmchronik-Studio

Eine Bergarbeiterfamilie bezieht eine neue Wohnung. Neubauten in Kramatorsk, Nowosibirsk, Swerdlowsk, Jerewan, Baku, Minsk, Sotschi, Chimki und Moskau, dessen architektonische Umbau-Projekte der Architekt I. V. Sheltowski erläutert, der betont, dass die sowjetische Architektur inzwischen schon nicht „am Schwanz des Westens“ hänge.

H.-J.S.

**STALINS WERK IST UNSTERBLICH  
(Der Augenzeuge 11/1953)**  
DDR 1953 – 35 mm – sw – 16 min  
Produktion: DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme

Begräbnisfeierlichkeiten sozialistischer Staatschefs gerieten immer zu einem pompösen Medienspektakel. Besonders überdimensionale Formen nahmen diesbezügliche Filmberichte bei J. W. Stalins Tod an.

Der Dokumentarfilm präsentiert einen Rückblick auf Stalins Wirken an der Seite Lenins vor und während der Revolution, beim Aufbau in der Sowjetunion, bei den Ereignissen im und nach dem II. Weltkrieg. Die gesamte Entwicklung der Sowjetunion bis hin zum Sieg über den Hitlerfaschismus werden als einziger triumphaler Erfolg des Diktators gesehen.

Es wird allerdings versucht, Szenen des direkten Begräbnisses, mit der aufgebahrten Leiche Stalins, einzuschränken. Der echte Tote wird ersetzt durch die Präsentation überdimensionaler Porträts und Denkmäler. Der Diktator wird sofort nach dem Ableben zur Ikone, zum mit einem religiösen Nimbus umgebenen Mythos. Die stereotype Symbolik verdeutlicht die ideologische Erstarrung jener Jahre.

B.S.-D.

**STALINSKOJE PLEMJA  
(DAS STALIN-AUFGEBOT)**  
UdSSR 1937 – 35 mm – sw – 40 min  
Buch und Regie: J. Poselski, Wladimir  
Jerofejew, J. Setkina  
Produktion: Sojuskinochronika Moskau

Stalin und seine Partei- und Staatsführer nehmen  
im Jahr der Schauprozesse eine pathetisch  
inszenierte Sportparade auf dem Roten Platz ab.

H.-J.S.

**TARWA JEVANAKNER / VREMENA GODA  
(DIE JAHRESZEITEN)**  
UdSSR 1975 – 35 mm – sw – 29 min  
Regie: Artavazd Peleschjan  
Kamera: M. Vartmatov, B. Howsepjan, G.  
Tschawuchjan  
Schnitt: A. Peleschjan  
Produktion: Armenfilm Studio Jerewan

Dieser poetische Film zwischen Dokumentation  
und Experiment zeigt das Arbeitsleben der Hirten  
des armenischen Berglandes. Das ihm zugrunde-  
liegende Prinzip der Distanzmontage entwickelte  
Peleschjan in Auseinandersetzung mit avantgar-  
distischen Konzepten Wertows und Eisensteins.  
"Die Distanzmontage kann sowohl auf visuelle wie  
auf akustischen Elementen, aber auch auf jeder  
möglichen Verknüpfung von Bild und Ton basieren  
... Das Kino der Distanzmontage ist auch in der  
Lage, beliebige Bewegungsformen von den  
niedrigsten und elementarsten bis zu den höchsten  
und kompliziertesten zu entwickeln, sie ist fähig,  
gleichzeitig die Sprache der Kunst, der Philosophie  
und der Wissenschaft zu sprechen."

Artavazd Peleschjan

FOTO

**TOWARISCH BERLIN**  
UdSSR 1969 – 35 mm – sw – 60 min  
Buch: Heinrich Gurkow, Roman Karmen  
Regie: Roman Karmen  
Kamera: Ala Kritschewski  
Schnitt: Marina Babak  
Musik: Michail Meerowitsch  
Sprecher: Sergej Klementjew  
Ton: Viktor Kotow  
Produktion: Zentralstudio für Dokumentarfilme  
Moskau in Zusammenarbeit mit dem DEFA-  
Studio für Dokumentarfilme

Der Film beleuchtet das Leben in Berlin aus  
sowjetischer Sicht. Dabei gibt sich der Blick des  
Outsiders oft als Insider aus. Man versucht, den  
Alltag der Ost-Berliner einzufangen, sich in deren  
Befindlichkeiten einzufühlen. Die Bilder reflektieren  
das Leben auf den Straßen der Stadt: ältere Leute  
im Café, verliebte Paare, spielende Kinder.  
Dazwischengeschaltet werden bewusst ideolo-  
gisch ausgerichtete politische Aussagen, visuali-  
siert durch entsprechende Aufnahmen der Kampf-  
truppen der Arbeiterklasse, der Soldaten der NVA,  
des singenden Oktoberclubs, der Pionierrepublik  
Wilhelm Pieck. Auch der Blick nach West-Berlin ist  
von der ideologischen Konfrontation geprägt: Ge-  
zeigt werden u.a.: Neofaschisten, das Axel-Sprin-  
ger-Verlagshaus, der Amtssitz des Bundesprä-  
sidenten.

Zentraler Schwerpunkt der filmischen Aussage ist  
aber auch die Gegenüberstellung des nun  
friedlichen Lebens mit dem Geschehen in der  
zerstörten Stadt im Jahr 1945.

Darüber hinaus wird Berlin als Zentrum der DDR  
deklariert, das Wirkung im eigenen Land und nach  
außen zeigt. Es ist einerseits Spiegel verschiedener  
Entwicklungen in Gesamt-Ostdeutschland, an-  
dererseits aber auch Anziehungspunkt sogar für  
amerikanische Besucher und Marlene Dietrich.

Die Mischung aus ruhiger Beschaulichkeit und  
Überfrachtung mit ideologischer Symbolik machen  
den Film zu einem einprägsamen Zeitdokument.

B.S.-D.

FOTO

**TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM.  
KINOFELJETON  
(DER MANN MIT DER KAMERA. EIN FILM-  
FEUILLETON)  
UdSSR 1929 – 35 mm – sw – 88 min  
Regie: Dsiga Wertow  
Regieassistenz und Schnitt: Elisaweta Swilowa  
Kamera: Michail Kaufman**

Der „Held“ dieses Filmes ist das „Filmauge“, das die Wirklichkeit aus der Luft, in den Bergwerksschächten, unter der Erde und mitten im Gewühl der Menschenmassen erfasst und lediglich durch Schnitt und Trickaufnahmen kommentiert.

H.-J.S.

2 FOTOS

**TSCHUGUN  
(ROHEISEN)  
UdSSR 1964 – 35 mm – sw – 20 min  
Regie und Drehbuch: Otar Iosseliani  
Kamera: Schioschwili  
Produktion: Telefilm Tbilissi (Georgien)**

Dokumentarischer Diplomfilm eines der renommiertesten georgischen Spielfilmregisseure, der in der Regieklasse von Olexandr Dovshenko entstand. Gezeigt wird die Arbeit in einer Eisenschmelze, in der der Regisseur zuvor selbst acht Monate gearbeitet hatte.

H.-J.S.

54

**UKRAINISCHE FAHNENWEIHE IM WETZLARER  
KRIEGSGEFANGENENLAGER 1918  
Deutschland 1918 – 16 mm – sw – 9 min  
Kamera: Oskar Barnack**

Ukrainische Kriegsgefangene in Deutschland werden 1918 bei einer Fahnenweihe im Gefangenenlager Wetzlar und bei der Rückkehr in ihre Heimat beobachtet. Als kurzes, aber interessantes frühes zeit- und filmgeschichtliches Dokument aus den Jahren des 1. Weltkriegs fand der Film Eingang in die Retrospektive.

S.T.

55

**VAI VEGLI, BUT JAUNAM? / LEGKO LI BYT  
MOLODYM? (IST ES LEICHT, JUNG ZU SEIN?)  
UdSSR 1986 – 35 mm – Farbe – 84 min  
Regie: Juris Podnieks, Abrams Kletzkins, J.  
Margolins  
Kamera: K. Salzmanis  
Produktion: Lettisches Filmstudio Riga**

Gilt als dokumentarische Schlüssel- und Auftaktfilm des "Glasnost"-Prozesses. Podnieks dokumentiert Haltungen und Lebensformen einer Jugend, die sich radikal von sämtlichen offiziell noch immer verkündeten Idealen sowjetischer Ideologie und Erziehung abgewandt hat.

Vor allem demontierte er erstmals den weit verbreiteten Mythos, dass die Sowjetjugend glücklich und ohne Generationskonflikte aufwachse und akute Drogen- und Gewaltprobleme scheinbar nur im westlichen Ausland existierten.

H.-J.S

FOTO

**VECAKS PAR 10 MINUTEM**

**(ZEHN MINUTEN ÄLTER)**

**UdSSR 1978 – 35 mm – sw – 10 min**

**Regie: Herz Frank**

**Kamera: Juris Podnieks**

**Produktion: Lettisches Dokumentarfilmstudio Riga**

Dokumentarische Beobachtung von Kindergesichtern während einer Theateraufführung.

H.-J.S.

**W STRANE NACHTSCHO. TSCHETSCHNJA**

**(IM LANDE NACHTSCHO. TSCHETSCHENIEN)**

**UdSSR 1928/29 – 35 mm – sw – stumm – 48 min**

**Regie: Nikolai Lebedjew**

**Kamera: I. Beljakow**

**Fachberatung: Ch. Oschajew**

**Trickaufnahmen: R. Banzan**

**Produktion: Sowkino / Wostokkino**

Ein Kulturfilm über Leben, Arbeit und Religion tschetschenischer Bergbauern, die infolge zaristischer Kolonialherrschaft noch immer in archaischer Unterentwicklung leben, diese jetzt aber als „autonomes Gebiet“ mit neuer Agrarordnung, Bildung, Frauenemanzipation und Abschaffung der Blutrache hoffen, überwinden zu können. Authentische Bilder sollen eingangs zitierte filmische und literarische Klischees und Vorurteile vom angeblich „blutrünstigen Räubernest Tschetschenien“ demontieren, das Zarengeneral Jermolew 1864 ausräuchern“ zu müssen glaubte. Einführend besteht ein Tschetschene ausdrücklich auf dem eigenen Landesnamen „Nachtscho“.

H.-J.S.

**WARUM SICH DER 60. JAHRESTAG DER**

**OKTOBERREVOLUTION NICHT FÜR DIE**

**WODKA-WERBUNG IN DER BRD EIGNET**

**DDR 1977 – 35 mm – Farbe – 16 min**

**Regie: Lew Hohmann**

**Buch: Heinz Baumert, Lew Hohmann**

**Kamera: Werner Heydn**

**Schnitt: Eleonore Burke, Reinhard Bärmich**

**Ton: Lew Hohmann**

**Musik: Floh de Cologne**

**Produktionsleitung: Heinz Kuhnert**

**Produktion: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Kleinmachnow**

Was halten Sie für das wichtigste Ereignis in diesem Jahrhundert?

Im 60. Jahr der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution geben Straßenbefragungen und Interviews mit Bürgern aus dem westlichen Teil Deutschlands Auskunft darüber, was sie über dieses Ereignis wissen und denken. Jugendliche, Lehrer, Arbeiter, Politiker und nicht zuletzt ein Lieferant über seine Werbestrategie für russischen Wodka kommen zu Wort.

M. M.

FOTO

**DER WEG ZUM SIEG**

**Deutschland 1927/1928 – sw – stumm – 32 min**

**Buch und Regie: Carl Junghans**

**Produktion: Carl-Junghans-Filmproduktion Berlin**

Der Film dokumentiert die historischen Ereignisse in Russland, angefangen vom Blutsonntag 1905, über die Mobilmachung zum I. Weltkrieg, die Antikriegsdemonstrationen, die ausländische Intervention bis hin zum Sieg der Bolschewiki. Das präsentierte Geschehen endet mit dem Tode Lenins im Jahre 1924.

Der Regisseur sympathisiert mit der aufständischen russischen Arbeiterklasse, wobei vor allem Lenins Verdienste unterstrichen werden. Die Konzentration auf den Führer der Revolution trägt teilweise Züge eines Personenkultes.

Parallel zu den Ereignissen in Russland nimmt das filmische Werk auch Bezug auf Deutschland, berichtet vom Sturz Wilhelm II. nach der Novemberrevolution von 1918. Grundlegendes Leitmotiv ist hier der Aufruf zur internationalen Verbrüderung der Arbeiterklasse.

Eine hohe suggestive Wirkung erreicht der Film durch appellative Zwischenüberschriften und eine gelungene Kompilation von Materialien aus Dokumentar- und Spielfilmen (Der 9. Januar/Der schwarze Sonntag von Wjatscheslaw Wiskowski und Panzerkreuzer Potemkin von Sergej M. Eisenstein).

B.S.-D.

FOTO

**WERTVOLLES KULTURGUT****DDR 1957/58 – 35 mm – sw – 8 min****Produktion: DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme, Kollektiv Augenzeuge**

Ausstellungsstücke aus Berliner, Dresdener und Leipziger Museen werden aus Moskau und Leningrad zurückgegeben.

M.M.

**WIR VERSTEHEN UNS****DDR 1965 – 35 mm – sw – 15 min****Buch und Regie: Gitta Nickel****Kamera: Claus Neumann****Schnitt: Christa Hemmerling****Ton: Karlheinz Schmischke****Produktionsleitung: Horst Pukura****Produktion: DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme**

Spielerisch lernen deutsche und sowjetische Kinder in einem Kindergarten in Berlin-Karlshorst die Muttersprache und die Gefühle des anderen kennen. Gemeinsam treiben sie Gymnastik, tragen Wettspiele aus, singen im Vorschulunterricht, lernen Zahlen schreiben und benennen. Sie spielen Doktor, Kaufmann, erzählen was sie einmal werden möchten und wenden dabei erste Vokabeln an.

Der Film lässt ohne Kommentare die Bilder sprechen; die Kamera fängt ausschließlich das Miteinander der Jungen und Mädchen ein.

M. M.

**ZU GAST BEI DEUTSCHEN FREUNDEN****UdSSR 1959 – 35 mm – sw – 21 min****Buch: G. Schergowaja****Regie: O. Podgoretzkaja****Kamera: A. Koloschin, M. Oschurkow****Produktion: Zentralstudio für Dokumentarfilme Moskau unter Verwendung von Aufnahmen des DEFA-Studios für Wochenschauen und Dokumentarfilme.****In deutscher Sprache.**

Leitmotiv des Films ist der Besuch des Staats- und Regierungschefs der UdSSR, Nikita S. Chruschtschows (1894-1971), in der DDR. Chruschtschow besuchte während seiner Amtszeit regelmäßig den östlichen Teil Deutschlands, um die Hauptinhalte seiner Deutschlandpolitik zu propagieren: Teilung Deutschlands, Umwandlung Berlins (später Westberlins) in eine entmilitarisierte, selbständige politische Einheit, Abschluss eines Friedensvertrages. Mit der Billigung des sowjetischen Staatschefs wird 1961 die Berliner Mauer errichtet.

Im Jahre 1964 wird Chruschtschow durch das ZK der KPdSU vom Amt des Staats- und Parteichefs enthoben.

Der Film zeigt Chruschtschow bei einem Besuch auf der Leipziger Messe, wo die DDR als modernes Industrieland ausgerufen wird. Der Sprecher skandiert das Schlagwort vom Ziel, den Kapitalismus wirtschaftlich zu überholen. Weitere Aufnahmen zeigen den russischen Regierungschef in Berlin bei Kundgebungen vor Arbeitern aus den östlichen und westlichen Teilen der Stadt, bei Treffen mit Wilhelm Pieck, Walter Ulbricht und Otto Grotewohl. Der Film vermittelt einerseits ein Stimmungsbild jener Jahre und illustriert gleichzeitig die Entwicklung der sozialistischen Filmpropaganda (rote Fahnenmeere, führende Persönlichkeiten von Kindern umgeben, klatschende und Zustimmung bekundende Menschenmengen, appellative

Ansprachen). Szenen, die später besonders bei Dokumentationen über die deutsch-sowjetische Freundschaft oft zu Stereotypen werden.

B.S.-D.

**Programm der Retrospektive  
vom 15. bis 19. Oktober 2003**

**Mittwoch, 15.10.2003**

**11.00 Uhr**

Eröffnung der Retrospektive

Der Weg zum Sieg  
(Deutschland 1927/1928, Carl Junghans, 32 min)

My widim w lizo Jewropy  
(UdSSR 1931, A. Schtschegutow, S. Gusew, R. Gikow, 61 min)

**14.00 Uhr**

Kinoglaz No. 7 Perwaja serija zikla „shisn  
wrasploch“  
(UdSSR 1924, Dsiga Wertow, 64 min)

Mechanika golownogo mosga  
(UdSSR 1926, Wsewolod Pudowkin, 65 min)

**17.00 Uhr**

K nowoi Germanii  
(UdSSR / DDR 1947, W. Malyschew, Hans Klering,  
55 min)

Das Haus der offenen Türen  
(DDR 1948, Max Jaap, 16 min)

Stalins Werk ist unsterblich (Der Augenzeuge  
11/1953)  
(DDR 1953, 16 min)

Wertvolles Kulturgut  
(DDR 1957, Kollektiv Augenzeuge, 8 min)

Zu Gast bei deutschen Freunden  
(UdSSR 1959, G. Schergowaja, O. Podgoretzkaja,  
21 min)

**20.00 Uhr**

Pamir. Podnoshije smerti  
(UdSSR 1928, W. Schneiderow, 52 min)

Lesnyje Ljudi. Krajewedtcheski otscherk  
(UdSSR 1928, Alexandr Litwinow, 59 min)

**22.00 Uhr**

W strane Nachtscho. Tschetschnja  
(UdSSR 1928/29, Nikolai Lebedjew, 48 min)

Sol Swanetii (Dshim Schwante)  
(UdSSR 1930, Michail Kalatosow, Sergej Tretjakow,  
48 min)

Persija. Strana Iwa I solnza  
(UdSSR 1935, Wladimir Jerofejew, 50 min)

**Donnerstag, 16.10.2003**

**11.00 Uhr**

Schangchaiski dokument  
(UdSSR 1928, Jakob Blioch, 56 min)

Bolschoi Tokio  
(UdSSR 1932, Wladimir Schneiderow, 51 min)

**14.00 Uhr**

Segodnja  
(UdSSR 1929/30, Esfir Schub, 73 min)

Sorok serdez  
(UdSSR 1930, Lew Kuleschow, 60 min)

**17.00 Uhr**

Das russische Wunder  
(DDR 1963, Annelie u. Andrew Thorndike, 93 min)



**20.00 Uhr**

Kinoprawda No. 23. Radio-Kinoprawda:  
Radiotelefonnaja stanzija  
(UdSSR 1925, Dsiga Wertow, 12 min)

Sinfonija Donbassa / Entusiasm. Swukowoi  
dokumentalny film  
(UdSSR 1930, Dsiga Wertow, Elisaweta Swilowa,  
92 min)

**22.00 Uhr**

K tschastliwoi gawani. Filma o Sapade  
(UdSSR 1929/30, Wladimir Jerofejew, 64 min)

Na Sapade peremeny  
(UdSSR 1931/32, Sergej Karmasinski, Solowjow,  
26 min)

Ernst Thälmann  
(UdSSR 1934, D. Jaschin, 13 min)

**Freitag, 17.10.2003****11.00 Uhr**

Solowki. Solowjezkije lagerja osobogo  
snatschenija  
(UdSSR 1927/28, A. Tscherkasow, 80 min)

Stalinskoje plemja  
(UdSSR 1937, Josif Poselski, Wladimir Jerofejew, J.  
Setkina, 40 min)

**14.00 Uhr**

Ukrainische Fahnenweihe im Wetzlarer Kriegs-  
gefangenenlager 1918  
(Deutschland 1918, Oskar Barnack, 9 min)

Faschistische Propaganda im besetzten Kiew  
(Deutschland 1941, 3 min)

Kasatschja Pesn  
(Deutschland 1940, Zentralfilm Ost, 12 min)

Das Sowjetparadies  
(Deutschland 1942, Friedrich Albat, 12 min)

Poslednije pisma  
(UdSSR 1968, Harry Stoitschew, Sawwa Kulisch,  
30 min)

...Damit es weitergeht  
(DDR 1970, Richard Cohn-Vossen, 30 min)

**17.00 Uhr**

Moskwa  
(UdSSR 1926, Michail Kaufman, Ilja Kopalín, 59  
min)

Architektura Moskwy  
(UdSSR 1935, W. Shemtschushny, 6 min)

Sowjetskaja architektura  
(UdSSR 1937, Leonid Warlamow, 12 min)

Jest metro  
(UdSSR 1935, L. Stepanowa, E. Petuchowa, 63  
min)

**20.00 Uhr**

Manastschi  
(UdSSR 1965, Bolotbek Schamschijew, 20 min)

Menk/My  
(UdSSR 1969, Artawasd Peleschjan, 25 min)

Prodajotsja na slom  
(UdSSR 1982, Isja Gerschtein, Wiktor Fjodorow, 21  
min)

Tschugun  
(UdSSR 1964, Otar losseliani, 20 min)

**22.30 Uhr**

Vecaks par 10 minutem  
(UdSSR 1978, Herz Frank, 10 min)

Kihnu mees  
(UdSSR 1986, Mark Soosaar, 51 min)

Vai vegli, but jaunam?  
(UdSSR 1986, Juris Podnieks, 84 min)

**Sonnabend, 18.10.2003****11.00 Uhr**

Obyknowenny faschism  
(UdSSR 1965, Maja Turowskaja, Michail Romm,  
Juri Chanjutin, 132 min)

**14.00 Uhr**

Bitwa sa naschu Sowjetskuju Ukrainu  
(UdSSR 1943, Olexandr Dowshenko, Julia Soln-  
zewa, Jakow Awdejenko, 73 min)

Berlin 1945  
(UdSSR 1945, Juli Raisman, Nikolai Schpikowski,  
48 min)

**17.00 Uhr**

Katjuscha  
(UdSSR 1964, Sergej Smirnow, Wladimir Lisa-  
kowitsch, 22 min)

Frontkameramänner  
(DDR 1975, Manfred Krause, Egon Schlegel, 15  
min)

Bejdin, Oberst a.D.  
(DDR 1987, Peter Rocha, Günter Mehnert, 23 min)

Liebe Nina  
(BRD 1990, Thomas Kuschel, 25 min)

**20.00 Uhr**

Wremena Goda  
(UdSSR 1975, Artawasd Peleschjan, 29 min)

235.000.000  
(UdSSR 1967, Uldis Brauns, 100 min)

**22.30 Uhr**

Blick in die Welt 38/1955 Bundeskanzler Adenauer  
in Moskau  
(BRD 1955, 6 min)

Drushba – Freundschaft  
(UdSSR 1959, J. Setkina, 36 min)

Wir verstehen uns  
(DDR 1965, Gitta Nickel, 15 min)

Warum sich der 60. Jahrestag der Oktober-  
revolution nicht für die Wodka-Werbung in der BRD  
eignet  
(DDR 1977, Heinz Baumert, Lew Hohmann, 16 min)

Towarisch Berlin  
(UdSSR 1969, Heinrich Gurkow, Roman Karmen,  
60 min)

**10.00 bis 18.00 Polnisches Institut**

„Die überrumpelte Wirklichkeit“  
Symposium zur Retrospektive  
BLICK/GEGENBLICK

Mit Beiträgen von:  
Aleksandr Derjabin (Moskau)  
Nikolaj Iswolow (Moskau)  
Abrams Kletzkins (Riga)  
Oksana Sarkisowa (Moskau/Budapest)  
Hans-Joachim Schlegel (Berlin)  
Björn Seidel-Dreffke (Berlin)  
Yuri Tsivian (Riga/Chicago)  
anschließend

Panzerkreuzer Potemkin in Berlin  
(DDR, 1986, Ulrich Kasten, 45 min)

**Sonntag, 19.10.2003**

**11.00 Uhr**

Dsiga Wertow Das Filmauge  
Die Kunst der kühnen Gärtner  
(DDR 1976, Ullrich Kasten, 45 min)

Tschelowe k s kinoapparatom. Kinofeljeton  
(UdSSR 1929, Dsiga Wertow, 88 min)

**14.00 Uhr**

Kinopojesd gaseta No. 4: Jak shiwesch,  
towarischu girnik?  
(UdSSR 1932, N. Karmasinski, 10 min)

Geroi Arktiki Tscheljuskin  
(UdSSR 1934, Jakow Poselski, 77 min)

Den nowogo mira  
(UdSSR 1940, Michail Sluzki, Roman Karmen, B.  
Jagling, Mark Zejtlin, 67 min)

**17.00 Uhr**

Shertwa wetschernjaja  
(UdSSR 1984-87, Alexandr Sokurow, 20 min)

Augstaka tiesa  
(UdSSR 1987, Herz Frank, 69 min)

**Programmänderungen vorbehalten!**

Wir danken dem Russischen Staatsarchiv für Kino- und Fotodokumente Krasnogorsk, Gosfilmofond Moskau, dem Kinodienst des Ministeriums für Kultur der Russischen Föderation, dem Nördlichen Fonds St. Petersburg, dem Staatlichen Filmarchiv der Ukraine, dem Rigaer Filmstudio, dem Sokurow-Studio, der Sammlung Peleschjan für die freundliche Unterstützung mit Kopien, dem Deutschen Filminstitut Wiesbaden und dem Deutschen Rundfunkarchiv Babelsberg, allen Rechteinhabern für die Erteilung der Aufführungsrechte sowie allen mit der Retrospektive befassten Mitarbeiter/Innen im Bundesarchiv.

Fotonachweis: Bundesarchiv ( ), Gosfilmofond ( )  
Russisches Staatsarchiv für Kino- und Fotodokumente ( )