

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 27 (1975)
Heft: 24

Artikel: Ideologischer Überbau als Hemmschuh
Autor: Jaeggi, Urs
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933428>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ideologischer Überbau als Hemmschuh

Zum gegenwärtigen Dokumentarfilmschaffen in den sozialistischen Staaten

Nicht zufälligerweise hat Lenin die Filmkunst als wichtigste aller Künste bezeichnet. Er wusste, dass Film in der Lage ist, Meinungsbildung, ästhetisches Empfinden, Gefühle und Bewusstsein der Massen beträchtlich zu beeinflussen. Unter diesem Aspekt allein kann der Dokumentarfilm in den sozialistischen Staaten verstanden werden. Er ist nie nur als die Aufzeichnung eines geschichtlichen Ereignisses oder eines sozialen Zustandes gedacht, sondern hat überdies eine wesentliche Funktion im Bewusstseinsbildungs-Prozess seiner Rezipienten zu erfüllen. Es ist übrigens eine falsche Annahme zu denken, dass dies nur im sozialistischen Filmschaffen zutrifft. Hier allein wird diese Forderung ganz offen postuliert als eine erste Pflicht des Filmschaffenden. Nun hat aber gerade die 18. Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen – wohl keine andere Filmveranstaltung vermittelt eine so aufschlussreiche Übersicht über das politische Dokumentarfilmschaffen in sozialistischen Ländern – gezeigt, dass dieser ideologische Überbau zur echten Gefahr für ein kritisches Filmschaffen werden kann: Dann vor allem, wenn er dominant, d. h. über die ästhetischen, formalen und auch moralischen Komponenten des Films gestellt wird. Karl-Eduard von Schnitzler (Chefkommentator des DDR-Fernsehens und Vizepräsident der Leipziger Dokwoche) irrte, als er in einer Begrüßungsansprache behauptete, es gebe «keinen Widerspruch zwischen Kunst und Ideologie – wenn wir nur die Ideologie zur Kunst erheben». Ein grosser Teil der in Leipzig gezeigten Filme aus sozialistischen Ländern strafte diese Behauptung Lüge. Die Ideologie wurde in ihnen nicht zur Kunst, sondern zum Fanal erhoben. Auf der Strecke blieb dabei ein wesentliches Merkmal der Kunst: ihre Funktion als Widerspiegelung und kritische Durchdringung der Wirklichkeit.

Das «Plansoll des sozialistischen Sieges»

Es ist damit angedeutet, dass an der Leipziger Dokwoche die Qualität des gegenwärtigen sozialistischen Dokumentarfilms zumindest zur Diskussion stand. Die Forderung nach strengeren Auswahlkriterien, nach neuen Selektionsmethoden und schliesslich auch der unverholene Hinweis auf formales Ungenügen vieler Filme sind Hinweis genug, dass Skepsis sich gerade auch im Lager der Organisatoren breit machte. Schadenfreude und der Verweis auf den relativ hohen Standard etwa des schweizerischen Dokumentarfilms – der mit «*Die Bauern von Mahembe*» (Kollektivarbeit unter der Regie von Marlies Graf) im Wettbewerb, «*Ein Streik ist keine Sonntagsschule*» (Hans und Nina Stürm) sowie «*Cerchiamo per subito operai, offriamo ...*» (Villi Herman) in Information und Trade-Show repräsentativ, wenn auch von der Festival-Organisation verschaukelt, vertreten war – wäre eine, allerdings überhebliche, Reaktion. An einigen Punkten aufzuzeigen, wo die Stagnation des sozialistischen Dokumentarfilms ihre Ursachen hat, dürfte aufschlussreicher sein. Jede politische Ideologie braucht, um glaubwürdig zu bleiben und die Massen zu begeistern, ihre Siege. Einen solchen feiern die sozialistischen Nationen in Vietnam. Der totale Rückzug der amerikanischen Streitkräfte aus dem südlich des 17. Breitengrades liegenden Teil des Landes und die Machtübernahme durch die Kommunisten war nicht nur Anlass zu Feiern, sondern rief auch viele Filmschaffende auf den Plan, die das historische Ereignis festhielten. Gerade am Engagement in Vietnam lässt sich nun ein Grund für die zumindest teilweise feststellbare Krise im Dokumentarfilm der

Ostblockländer und ihrer Freunde ablesen: Der Sieg des Weltkommunismus in Vietnam nach 30jährigem Krieg mit den «imperialistischen Aggressoren» hat selbst reputierten Filmmachern die Sicht auf die Realität verbaut. Bilder des einzigartig schönen Landes, lange Schwenks über vernichtetes amerikanisches Kriegsgerät, Siegesparaden in Saigon und anderswo, wohlgesetzte Reden der neuen Machthaber und die gewiss nicht zu unterschätzende Aufbauarbeit der neuen Regierung beherrschen die Filme; auch den eines so bekannten Autors wie Santiago Alvarez (Kuba), der sich in «*Vietnamesischer April im Jahr der Katze*» nach einem oberflächlichen Exkurs über die Geschichte des Landes mit grosser und eigentlich erstaunlich unsicher gehandhabter Technik in den Siegestaumel stürzt. Sein Film ist typisch für viele: Statt einer kritischen Hinterfragung der Gegenwartssituation, die alles andere als leicht und unproblematisch ist, sind die Filme Siegeshymnen und verdecken damit mehr, als dass sie entdecken. Man wird den Eindruck nicht ganz los, dass mit ihnen das Plansoll des sozialistischen Sieges erfüllt wird, dies umso mehr, als die Lage sowohl in Portugal wie in Angola zu undurchsichtig ist, als dass man sich schon engagieren möchte, und überdies die amerikanisch-sowjetischen Entspannungsbestrebungen eine gewisse Zurückhaltung ratsam erscheinen lassen. Dass es eigentlich nicht so zu sein brauchte, zeigte ein eher stiller Film aus Vietnam selbst: Wie die 50 000 Prostituierten, die kleinen und grossen Kriegsprofiteure, die Slumbewohner oder auch etwa die Mitglieder der südvietnamesischen Armee ins sozialistische Kollektiv eingegliedert werden sollen, wie das teilweise total zerstörte und in seinem biologischen Gleichgewicht zerrüttete Land wieder fruchtbar gemacht werden kann, welche Probleme der unterschiedliche Lebensstandard und die verschiedenartige Mentalität in Nord- und Südvietnam aufwerfen, das alles wird in «*Stadt in der Morgenröte*» in Wort und Bild als Frage aufgeworfen, auf die es keine einfache Antwort gibt. Der Film tut, was vielen anderen Dokumentarfilmen abhanden gekommen ist: Er zeigt ein Ereignis nicht einfach, sondern er setzt sich mit ihm differenziert und kritisch auseinander.

Selbstkritik wenig gefragt

Das Errichten von Fanalen anstelle der Hinterfragung von Ereignissen und Problemen führt oftmals zu geradezu grotesken Situationen, die Ausdruck dafür sind, wie kräftig der in den Vordergrund gerückte ideologische Überbau als Hemmschuh wirkt: Kämpfen bei uns Gewerkschaften und linke politische Gruppen vehement für eine Herabsetzung der gesetzlichen Arbeitszeit, werden im russischen Film in naiver Weise jene «Helden der Arbeit» gefeiert, die ihr Plansoll überfüllen. Von einer Weberin ist in «*Eine Welt tut sich auf*» (I. Grigoriew) in elegischer Weise die Rede, die statt 36 ganze 70 Webstühle zu kontrollieren in der Lage ist, wobei kein Wort über die durch diese Arbeitsleistung provozierte Stress-Situation fällt. Russische Menschen sind in ihren Dokumentarfilmen in erster Linie glückliche Menschen, dafür geschaffen, die anstehenden Widerstände kraftvoll zu überwinden. Das dieses Vorbeigehen an den effektiven Realitäten auch bei der Bevölkerung sozialistischer Länder weitgehend auf Ablehnung stösst – was wiederum nichts mit einer Absage an das politische System zu tun hat – ist offensichtlich. Der Dokumentarfilm hat dort sein grösstes Echo, wo er kämpft. Es ist dies der einleuchtendste Grund, weshalb gerade der historische russische Dokumentarfilm, der gewissermassen als Schule des Dokumentarfilmschaffens in den sozialistischen Ländern gilt, nach wie vor – und auch bei uns – Anerkennung findet. In den Filmberichten der russischen Frontkameramänner, die im Ersten Weltkrieg, in den der Revolution folgenden Bürgerkriegswirren und später dann auch im Zweiten Weltkrieg unter unwahrscheinlich schwierigen Bedingungen entstanden, hat das Dokumentarfilmschaffen der sozialistischen Staaten seine Wurzel. Dort indessen, wo der Sozialismus träge geworden ist, findet der Dokumentarfilm kaum mehr die Kraft, die lange und starke Tradition fortzusetzen. Wesentlich dazu trägt bei, dass sich viele sozialistische Staaten schwer tun, Selbst-

kritik zu üben. So geht dem Filmmacher eine Thematik verloren, die anderswo – etwa in der Schweiz oder in der Bundesrepublik, wiewohl an beiden Orten heftig bekämpft – den Dokumentarfilm reich und fruchtbar macht. Wo Selbstkritik fehlt, ist auch die Hinwendung zum Menschen erschwert – und davon lebt letztlich jeder Film.

Indessen wäre nichts verfehlter, als den sozialistischen Dokumentarfilmschaffern schlechthin die Fähigkeit abzustreiten. Es gibt genügend Beispiele eindrücklicher und überzeugender Leistungen. An erster Stelle müsste hier vielleicht das Studio Heynowski und Scheumann aus der DDR erwähnt werden. Die beiden Filmemacher verstehen es ausgezeichnet, die alte Tradition des Dokumentarfilms russischer Herkunft mit einer geradezu unheimlich präzisen Polemik und einem mitreissenden «drive» zu verbinden. Ihre Filme – in Leipzig waren «*Geldsorgen*», ein Interview mit dem chilenischen Junta-Mitglied General Cano, der sich als Präsident der Zentralbank rührend besorgt über die Tatsache äussert, dass Geldscheine immer mehr zu Trägern regimefeindlicher Parolen missbraucht werden, und «*Meiers Nachlass*» ein Bericht über eine Auktion nahezu schon kultischer Gegenstände aus dem Erbe Hermann Görings in München zu sehen – sind gerissene Pamphlete, Kampffilme, knapp in der Formulierung und reich an Gedankenanstössen. In echt marxistisch-leninistischem Geiste dazu ersonnen, nicht nur über Ereignisse zu berichten, sondern auch Meinungen zu steuern und Bewusstseinsbildung zu fördern, werfen gerade diese in Form und Inhalt so genial übereinstimmenden Filme wiederum ein bezeichnendes Licht auf die gegenwärtige Situation: Ihre Kritik richtet sich immer nach aussen, trifft nur den fernen Feind. Ein Film von Heynowski und Scheumann über ein DDR-internes Problem – im Gegensatz zum Dokumentarfilm brechen solche in den neuen Spielfilmen sachte durch – wäre ein Ereignis. Ist es wohl als Hoffnungsschimmer zu verstehen, dass die vier Werke der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR, die in Leipzig zu sehen waren, etwas von jenem nach innen gerichteten Geist der Kritik, wie ihn die jugoslawischen und immer stärker nun auch die bulgarischen Filmemacher pflegen, durchschimmern lassen?



«Der Weg des Soldaten»

Am stärksten im «Feindesland»

Es scheint sich mit dem Sozialismus ein wenig so zu verhalten wie mit den Kirchen. Wo diese etabliert und unumstritten sind, fehlt ihnen die Ausstrahlung und die Kraft zur Erneuerung, und zudem ist Opposition unerwünscht. Die osteuropäischen Filmemacher flüchteten sich immer wieder in die noch unbewältigte Vergangenheit des Zweiten Weltkrieges. Altes Archivmaterial wird in stets neuer Form geschnitten, und nicht jedesmal ist dabei so viel Glück im Spiel, dass ein reputierter Schriftsteller wie Konstantin Simonow das geistige und literarische Gerüst zu einem Film liefert, der dann immerhin zur ergreifenden und erschütternden Gedenkstunde wird («*Der Weg des Soldaten*» von M. Babak, UdSSR). Der überbewertete ideologische Überbau, der die Gegenwartsdokumente beherrscht, färbt sich in negativer Weise auch auf die Filme aus jenem Teil der Dritten Welt ab, die sich ganz eindeutig ideologisch festgelegt haben: etwa auf jene der Palästinensischen Befreiungsfront, deren Einseitigkeit und mangelnde Ehrlichkeit sie um ihre ganze Substanz bringt. So bleibt festzustellen, dass der sozialistische Dokumentarfilm dort am wirkungsvollsten bleibt, wo er ein sozialer Dokumentarfilm ist, d. h. zumeist in der «Diaspora». Als stellvertretendes Beispiel mögen zwei Filme aus Kolumbien stehen. Carlos Alvarez hat auf 16mm und in bescheidenem Schwarzweiss einen niederschmetternden Film über die Benachteiligung der Kinder sozial niedriger Schichten gedreht: «*Kinder der Unterentwicklung*» weist nicht nur auf die Unterschiede zwischen reich und arm in Ernährung, Gesundheitswesen und Erziehung hin, sondern er hält auch fest, welches gefährliche Machtmittel die Herrschenden mit der scheinbar humanen Geburtenregelung in die Hände bekommen haben. Alvarez zeigt, wie die Not durch Kinderreichtum in missbräuchlicher Weise zum Anlass genommen wird, unter dem Deckmantel der Empfängnisverhütung medizinische Grossversuche oder gar verdecktes Genozid an ganzen Teilen der sozial benachteiligten Schichten durchzuführen. Der Dokumentarfilm trifft dort am tiefsten, wo er zum Aufschrei in der Not wird. Als einen solchen Schrei möchte ich Ciro Durans brutalen Film «*Stiertreiben in Sincelejo*» bezeichnen. Er beschreibt in realistischer Weise, wie die reiche Schickeria des Ortes die arme jugendliche Bevölkerung für ein paar Geldscheine oder eine Flasche Alkohol unter dem Vorwand eines Volksfestes in die Stierkampfarena schickt, um sich am blutigen und vielfach tödlichen Treiben zu berauschen. Brot und Spiele: Wie wenig sich an den Herrschafts- und Machtverhältnissen seit der Zeit des römischen Imperiums vielerorts verändert hat, wird an diesem Dokument ersichtlich. Sich für den solchermaßen unterdrückten Menschen einzusetzen, wird immer eine der vornehmsten Aufgaben des dokumentarischen Filmschaffens bleiben.

Gerade die beiden kolumbianischen Filme zeigen, wie wichtig die Öffnung nach aussen für den sozialistischen Dokumentarfilm ist, wenn er nicht an Inzucht und Blutleere verderben soll. Leipzig scheint eine solche Öffnung anzustreben, zaghaft und ein wenig konzeptionslos vorerst. Es kann indessen keine Zweifel geben, dass die Dokumentar- und Kurzfilmwoche in der DDR dann zur wirklich bedeutsamen internationalen Manifestation würde, wenn sie dem sozialen und politischen Dokumentarfilm in seiner Gesamtheit die Tore öffnen würde. Urs Jaeggi

Nachwuchsförderung in der DDR

mak. Nachwuchsförderung betreiben der Berliner Rundfunk der DDR und die Musikhochschule «Hanns Eisler» in Ostberlin gemeinsam. In einem Vertrag zwischen der Hochschule und dem Sender wurde vereinbart, dass junge Komponisten in Studioproben mit Orchestern und Ensembles des Rundfunks die musikalischen Mittel und Methoden kennenlernen und junge Instrumentalisten ihre Fähigkeiten praktisch erproben können. Entsprechende Verträge sollen zu einem späteren Zeitpunkt mit den Musikhochschulen in Dresden und Weimar abgeschlossen werden.