

PETER VOIGT

FILM- ARBEIT

Skizzen, Kritiken,
Essays, Interviews

Herausgegeben von Günter Agde

neues leben

Sämtliche Inhalte dieser Leseprobe sind urheberrechtlich geschützt. Sie dürfen ohne vorherige schriftliche Genehmigung weder ganz noch auszugsweise kopiert, verändert, vervielfältigt oder veröffentlicht werden.

Editorische Notiz:

Die abgedruckten Texte folgen den Originalen und den Druckvorlagen, deren Quelle jeweils angemerkt ist. Auslassungen durch den Herausgeber sind mit [...] gekennzeichnet. Abweichende Schreibweisen wurden behutsam an moderne Regeln angepasst.

Verlag Neues Leben –
eine Marke der Eulenspiegel Verlagsgruppe Buchverlage

ISBN 978-3-355-01874-6

1. Auflage 2018

© Eulenspiegel Verlagsgruppe Buchverlage GmbH, Berlin

Umschlaggestaltung: Verlag, Peter Tiefmann

www.eulenspiegel.com

Über den Autor

Peter Voigt (1933–2015), war Regieassistent bei Brecht und am Berliner Ensemble, später im DEFA-Studio für Trickfilme tätig. Als Dokumentarfilmregisseur hat er in seinen wichtigsten Filmen nachdrücklich und voller Empathie nach den Schicksalen deutscher Jugendlicher gefragt: Wie haben sie Krieg, Kriegsende, Nachkrieg erlebt? Deutsche Geschichte wurde dadurch konkret, zivil und individuell. Er arbeitete lange im Studio Heynowski & Scheumann und im DEFA-Dokumentarfilmstudio, nach 1991 freischaffend.

Über das Buch

Der Dokumentarfilmregisseur Peter Voigt war im Filmbetrieb der DDR ein Außenseiter, weil er in seinen Filmen die Gestaltung und Durchformung von Bildern extrem kultivierte. Er entwickelte über die Jahre eine außerordentlich eindruckliche, faszinierende, stetig verfeinerte Bildsprache, nutzte bevorzugt Trick- und Montagetechniken. Er fiel auch durch einfühlsame Porträts auf.

Immer wieder reflektierte Peter Voigt in Texten und Interviews über seine Arbeit und die seiner Kollegen; ein Fundus außerordentlich interessanter Texte rund um die Frage, welchen Stellenwert Film und Bild in unserer sich rasant wandelnden Gesellschaft haben.

Für Unterstützung dankt der Verlag Frau Jutta Voigt,
der Akademie der Künste, dem Filmmuseum Potsdam
und der DEFA-Stiftung.

Inhalt

7 Statt eines Vorworts

Artistik der Form: Essays

9 Wozu Brecht für Dokumentaristen? Ein Diskussionsbeitrag

13 Das Problem: der Umgang mit Dokumenten.

Zu dem Film AUGENBLICKE FÜR SPÄTER

15 Hier war es. Von der Möglichkeit des Essays.

Ein Werkstattgespräch

28 Zum Bau des Dokumentarischen.

Michail Romms letzter Film

32 Poesie durch Montage.

Die Stelen auf dem Marx-Engels-Forum. Ein Arbeitsbericht

36 Der Auftraggeber.

Nachtrag 1990 zu den Stelen auf dem Marx-Engels-Forum

40 Der ausgesucht banale Moment.

Über Fotografien von Roger Melis

Zwischen Film und Literatur

46 Der Zögling. Ein Filmtext

Bilder und Bildermacher

66 »Du musst beim Singen deinen Mann fest im Auge haben«.

Ernst Busch zum 75. Geburtstag

67 Aufbietung aller Fantasie. Projekt eines Barlach-Films

68 Credo zum Dokument. Zum Tod von Konstantin Simonow

69 Das Haus. Ein Filmkonzept, Wieland Förster

71 Filmprojekt Horst Sagert

72 Liebesspiel: Glenn Gould am Klavier

74 George-Orwell-Synopsis. Filmentwurf

76 Zeiten sind das gewesen.

Rezension eines Dokumentarfilms

78 Konsequenz im Gedanken und in der Ästhetik.

Konrad Wolfs Arbeit an dem Filmzyklus BUSCH SINGT

Sorgfalt im Ästhetischen

- 80 Bilder von den Verhältnissen. Zur Serie »Alte Fotos«
- 84 Wenn Erscheinungen grenzenlos und unbefangen miteinander dialogisieren. Zu dem Film FOTOGRAFIEN (1)
- 88 Zu dem Film FOTOGRAFIEN (2)
- 89 Ein Kriegsphotograf, der gern arbeitslos wäre.
Über Robert Capa
- 92 Geist und souveränes Handwerk.
Laudatio auf den Kameramann Christian Lehmann

Brecht, Neher, Eisler – und kein Ende

- 98 Brechts Freund. Filmentwurf
- 101 Brechts Bücher. Filmentwurf
- 102 Brechts Wände. Filmentwurf
- 112 Der Teufelspakt. Die Eislers. Filmentwurf (1)
- 113 Eislerzeit. Die Eislers. Filmentwurf (2)

Gibt's was Interessanteres als Geschichte?

- 118 Raum für neue Fragen. Zu dem Film KNABENJAHRE (1)
- 119 »Wir haben das alle verdrängt«.
Zu dem Film KNABENJAHRE (2)
- 120 Helligkeit und Heiterkeit des Intellekts. Interview

Bilanzen

- 126 »Ich war wie ein Prinz im Kommunismus«.
Filmarbeit im Studio H&S. Interview
- 143 Der Preis des Elitären. Interview
- 175 Filmografie
- 193 Nachwort des Herausgebers
- 203 Personenregister
- 207 Danksagung

Statt eines Vorworts

Rolf Richter

Die Überzeugungskraft von Klarheit und Genauigkeit

Die Schwierigkeit des Dokumentaristen ist es, von der Beobachtung zur Verallgemeinerung zu kommen und in diesem schöpferischen Prozess seine Subjektivität sinnfällig einzubringen. Meist ist dieses Dreiecksverhältnis unausgeglichen, nicht zu einer (widersprüchlichen) Einheit gebracht. Die Elemente der Form bleiben oft mehr oder weniger äußerliche Gesichtspunkte einer Gliederung des Materials und sind nicht Zeichen, dass die innere Logik des Ereignisses (und) eines Gedankens aufgefunden und entwickelt wurde. Der Genuss, der beim Betrachten eines Dokumentarfilms möglich ist, stellt sich dann nur ungenügend ein und man nimmt die Filme als Information für bestimmte oft wichtige Zusammenhänge. Dieses gleichsam eindimensionale Erlebnis macht auf einen Verlust oder Mangel an Handwerk, Sorgfalt, Überlegungen aufmerksam, der beunruhigt, schon weil einem entsprechende Filme so häufig begegnen.

Die Filme Peter Voigts überraschen aber gerade durch handwerkliche Sicherheit, Sorgfalt, und Konsequenz des Gedankens [...] er entwickelt eine verblüffende Klarheit des Ausdrucks, findet prägnante künstlerische Organisationsprinzipien, zeigt eine eigenwillige unverwechselbare Gestaltungsabsicht [...]

Dokumentarfilmkultur wird bei uns noch wenig geschätzt, obwohl diese Gattung – etwa im Programm des Fernsehens – eine enorme Rolle spielt, obwohl Dokumentarfilm eine der geeignetsten Methoden ist, um einem breiten Publikum wichtige soziale Prozesse zu erschließen oder mit ihm gemeinsam neu zu durchdenken, obwohl er in der Lage ist, die soziale Beobachtungsgabe frisch zu halten

und im Umgang mit der Wirklichkeit einen sensibilisierenden Einfluss haben kann.

Das enorme Angebot an optischen Reizen, die Überfülle der Informationen, bedarf bestimmter Methoden, um sie zu beherrschen, zu durchschauen, zu ordnen. Gute Dokumentarfilme sind ein Instrument, die weit über das hinaus, was sie als Gegenstand erörtern, durch ihre Methode von Bedeutung sein können. Das ist genau der Punkt, wo Voigts Arbeiten [...] interessant wurden.

Erschienen in: Filmwissenschaftliche Beiträge Nr. 1/1978, S. 196 ff.

Artistik der Form: Essays

Wozu Brecht für Dokumentaristen?

Ein Diskussionsbeitrag

[...] die Hinterlassenschaft eines Klassikers bezeichnen wir gemeinhin als sein »Werk«. In diesem monolithischen Begriff liegt schon die Gefahr: Er verleitet dazu, einzelne Brocken herauszubrechen und als Einzelstücke in Umlauf zu bringen. Der Autor zerbröckelt einfach. Denn was wir als sein »Werk« ansehen, war ursprünglich eine vielfältige, zusammenhängende Produktion: In ihr ist nichts Geringeres als die Verhaltensweise des Autors begriffen, sein Verhalten zu verschiedenen Zeiten, in wechselnden Situationen. Denn zweifellos ist die Art und Weise, in der einer produziert, sein Verhalten zur Welt.

Wer sich an Brecht orientieren will, meiner Meinung nach, muss sich an seinem Verhalten orientieren wollen. Es kann ihm nicht genügen, ein bestimmtes Quantum versteinertes Lehrgesetz in sich hineinzufressen. Er muss geradezu alles vergessen, was davon in Umlauf ist. Er muss dieses ganze Geröll von Zitaten und Auslegungen beiseiteräumen, die Ikone mit dem Gesicht zur Wand drehen. Er muss sich die Mühe machen, sich an Brechts Produktion selbst zu halten – in ihrer Gesamtheit, als dokumentierte Verhaltensweise. Wir haben nicht festzustellen, in welchen Sätzen wir uns mit ihm einig sind, wir haben vielmehr zu fragen: Wo ist die Differenz zwischen uns und ihm? – jene qualitative Differenz, die uns überhaupt erst instandsetzt, ihm etwas abzugewinnen für unsere eigene Verhaltensweise.

Eine elementare Feststellung, die gerade uns Filmpublizisten etwas geben könnte, ist für mich dieses: Von einer bestimmten Schaffensphase an verhält sich Brecht als ein gebildeter Mensch.

Wobei seine tiefgehende und stabile Bildung nichts mit Belesenheit zu tun hatte, worauf wir Bildung für gewöhnlich reduzieren. Natürlich finden wir all überall Leute vor, die alles gelesen oder studiert haben, was wichtig und wertvoll ist, ohne allen Erfolg: Es hat sie nicht gebildet. Sinngemäß sagte Immanuel Kant: Man lernt etwas, das vergisst man; und was dann übrig bleibt, das eben ist Bildung. Sich bilden bedeutet, einen Wissensstoff sich so anzueignen, dass er künftighin die Verhaltensweisen bestimmt und vorzeichnet. Die Verhaltensweise, das heißt: die Produktion.

Brecht erfuhr seine Bildung durch die materialistische Dialektik, er holte sie von den Quellen, sie war das Agens seiner Arbeit. Sein Verhalten zur Welt, sein Interesse an ihr, sein Zugriff war philosophisch. Die bewusst in Anspruch genommene Philosophie bildete den Grundriss seiner Produktionen, die er Versuche nannte. Sie sind angewandte materialistische Dialektik, partout. Darin unterschied er sich von den meisten, gleichfalls kommunistisch gesinnten, anderen Autoren. Hier liegt das Geheimnis seiner vor allem nachhaltigen Wirkung. Nichts, aber auch gar nichts hat bei Brecht zu suchen, wer nicht darauf aus ist.

Die materialistische Dialektik, deren Verkümmern in unseren Bereichen er (damals schon) oft und öffentlich bedauerte, hielt er für die unverzichtbare Voraussetzung aller weltabbildenden, weltverändernden Tätigkeit. Gesprächsweise bemerkte er einmal, die Dialektik müsse unsereinem nachgerade »zur Gefühlssache« werden. Das meint Bildung. Im unverfälschten, praktischen Sinn des Worts.

Ich glaube nicht, dass jemand unseren dokumentarischen Filmen insgesamt einen philosophischen Wert nachsagen wird. Wie achtunggebietend ihr aktuell-politischer Wert manchmal ist, ihr Informationswert, ihr Materialwert, ihr Schönheitswert etc. Unsere weltanschauliche Gesinnung steht dabei außerfrage. Die Frage ist allerdings, ob wir es verstehen, weltanschauliche Filme zu machen, das heißt: Weltanschauung vermittelnde.

Wäre also der Wunsch da, sich mit Brecht zu verständigen, wäre das zuallererst ein Bemühen um terra incognita, um Dialektik.

Seine künstlerischen und theoretischen Arbeiten könnten für diesen Bildungsweg ideales Material liefern. Wir würden dann wohl nicht mehr, wie es uns fortwährend unterläuft, Widerspruch und Konflikt in einen Topf werfen; wir würden nicht nur auf Tatsachen aus sein, sondern vielmehr Sachverhalte entdecken; wir würden nicht mehr Wahrheit der Aussage verwechseln mit schlichter Wahrhaftigkeit im Sujet. Unter »Zeigen von Wahrheit« verstehen die meisten immer noch, dass man sich auch den Schattenseiten des Lebens soundso weiter nähern müsse. Von solcher Position aus lässt sich nur die primitivste Form der Unwahrheit bekämpfen, die Schönfärberei. Dazu ist sicherlich »Mut« nötig, wie uns oft versichert wird. Zur Vermittlung einer gesellschaftlichen Wahrheit allerdings ist mehr nötig als nur Mut. Brecht zufolge gehört dazu dialektisches Empfinden und ein ausgeprägter, sensibler Sinn für das Historische im Gegenwärtigen.

Die Beschäftigung mit Brecht ist keine moralische Frage (das ist nur in diesen Tagen so, wo uns die Zitatbrocken um die Ohren fliegen; das vergeht). Die Beschäftigung mit seinen künstlerischen Produktionen ist einfach eine ganz praktische Sache. Man findet sich besser zurecht in der eigenen Arbeit.

Als Dokumentarist finde ich beispielsweise viel Praktikables in seiner Lyrik. Ich habe etwas davon, wenn ich mir die Architektur bestimmter Gedichte ansehe. Ich finde darunter Modelle, wie man einen Gedanken lakonisch erschließen kann. Ich finde andere, in denen Widersprüche gesetzt sind durch die Collage von Gedanken. Das ist wichtig. Auch wie viel Lösung angeboten werden darf, wie viel offen bleiben muss, um den Betrachter in Anspruch zu nehmen und mitzubeschäftigen, verstehe ich über solche Lyrik. Jedes seiner Gedichte hat die Geste der Mitteilung eines Gedankens – eine für Filmpublizisten sehr vorteilhafte Entdeckung! –, und einem frühen Essay entnehme ich den Hinweis: »Alle großen Gedichte haben den Wert von Dokumenten.«*

In der Tat sind Brechts Gedichte dokumentarisch konzipiert. Wahrheitsgemäße Aussagen, lapidar, genau und absichtsvoll. Sie hatten ihren Wert für den Tag, und sie dokumentieren den Nachgeborenen die Kämpfe, das Zusammenleben, die widersprüchlichen Gedanken

* Bertolt Brecht: Schriften zu Literatur und Kunst. Berlin/Weimar 1966. Bd. II, S. 129.

und Empfindungen aus jenem vergangenen Tag, untrügerisch. Dokumentarfilme, die das leisten, sind welche; sind Dokumente und nicht nur Filme aus Dokumentarmaterial.

Besser als mancher Dokumentarist kannte Brecht die Ambivalenz dokumentarischen Materials. Er hat eine Sammlung von Kriegsfotos veröffentlicht, und er hat diese Bilder mit kommentierenden Epigrammen erst sichtbar gemacht. Hier findet der Dokumentarist die direkte Verknüpfung von Dokument und Gedicht, von Bild und Kommentar. Sein Kommentar ist radikaler Hass, ausnahmslos gegen die Wurzel gerichtet: gegen die Schlächter, die aus Bücherhallen treten, die dunklen Mächte mit Namen, Anschrift und Gesicht. Die zu Mordbrennern Abgerichteten nennt er Brüder, und er empfiehlt sie unserem Mitleid. Das ist Grundhaltung. Die Erfahrungen jedweden Kampfes deutlich dem Klassenkampf zuzuordnen; den spontanen Hass zum Klassenhass zu radikalisieren – das waren Brechts lebenslange, oftmals verzweifelte Bemühungen. Sie gehen durch das ganze Werk, das keinen allgemeinen politischen Standpunkt gelten lässt, sondern einzig den Klassenstandpunkt. Das müsste nicht angemerkt werden, wäre es schon selbstverständlich. Zu keiner Zeit hat er sich über die Klasse gestellt, der er seine Arbeiten anbot. Niemals auch hat er von der Arbeiterklasse lediglich ihren fortgeschrittenen Teil gelten lassen. Wozu wir gelegentlich neigen.

Abgesehen von solchen praktischen Anregungen, die aufgegriffen werden können, findet sich in den lyrischen Produktionen aber auch eine gewisse Unfähigkeit des Autors. Sie besonders könnte Dokumentaristen stimulieren. Es ist seine Unfähigkeit, in Zuständen zu denken. Sie ist total. Von den frühen Gedichten bis hin zu den letzten – mit den fast stereotypen Metaphern vom Rauch, vom Wasser in Bewegung, Wechsel der Jahreszeiten etc. –, immer läuft es hinaus auf: Vergänglichkeit, Wandel. Alles ist vorläufig. Ganz offenbar war die Wirklichkeit für Brecht nicht anders zu begreifen als eine vergehende, wandelbare. Nichts wirklich stabil, jede Erscheinung von ausgemacht relativer Dauer, wie der Schnee. Eine urwüchsige, dialektische Grundempfindung, die fortschreitend immer bewusstere Formulierung annahm.

Drehpunkt seines lyrischen Werkes (alles dies vorausgesetzt): »Ändere die Welt, sie braucht es.«

Wir zitieren ihn manifestierend und ermüdend zu unserer Bestätigung. Diesen Dialektiker interessierten Tatsachen und Zustände, die wir im Film zu zeigen haben, vor allem als fixierte Prozess-Momente. Nur den Prozess begriff er als Wahrheit sowie als Hoffnung dieser »Welt in Todes- und Gebärungskrämpfen«.

Erschienen in: Brecht 78. Brecht-Dialog Kunst und Politik. Berlin 1979

Das Problem: der Umgang mit Dokumenten

Zu dem Film AUGENBLICKE FÜR SPÄTER.

ERINNERUNGEN VON SOWJETISCHEN

FRONTKORRESPONDENTEN

Als wir aus Moskau zurückkamen, hatten wir zweierlei Dokumente: die Fotografien vom Krieg und – in Bild und Ton – die Erinnerung derer, die sie damals gemacht hatten. Zugleich mit der Sortierung des Materials begann in der Arbeitsgruppe die Diskussion seiner Aufbereitung. Die Aussagen unserer Interviewpartner sollen im Wesentlichen den Film tragen: Wie können sie einem deutschsprachigen Publikum am glücklichsten vermittelt werden? Mit der Beantwortung dieser Frage stand oder fiel die Wirkung des Films.

Uns war schnell klar, dass die Originalsprache erhalten bleiben müsse. Wie diese ehemaligen Frontreporter sich heute ihrer Teilnahme am Kampf erinnern – nämlich sachlich und bescheiden, oft freundlich und immer entwaffnend unpathetisch –, gehört hier zur Authentizität der Figuren. –

Nachdem wir viele Möglichkeiten erwogen hatten, blieb eine: die Originalaussagen von einem deutschen Sprecher übersprechen zu lassen. Das ist zweckdienlich und wird oft so gemacht (z. B. bei Interviews zum Tage in der »Aktuellen Kamera«). Dagegen sprach nichts, außer einem nicht näher definierten Unbehagen. (Vielleicht, weil das oft so gemacht wird.)

Bis unser Tonmeister sagte: »Warum nehmen wir nicht einen Russen? Einen deutschsprachigen natürlich.« Wir probierten das und

blieben dabei. Die russische Sprachmodulation wies jetzt die Funktion des Sprechers eindeutig aus als die eines Übersetzers und verband sich angenehm mit dem Originalton. Man merkte die Absicht und war zufrieden. Das Authentische wurde durch den leichten Akzent nicht billig verdoppelt – es schien uns jetzt nur besonders gewahrt. Und dann blieb eine sinnvolle Differenz zum deutschen Kommentarsprecher.

Der Kommentar formuliert das Thema aus der Sicht der nachgeborenen Generation. Der Text hatte sich für gewöhnlich an das überlieferte Dokument zu halten, das mit Kenntnis der historischen und politischen Erfahrung ausgewertet wird. Diese Kenntnis musste in gewisser Übereinkunft auch beim Betrachter vorausgesetzt werden. Als ich einem Kollegen vom Fach am Schneidetisch einen Film vorführte, in dem ich stellenweise längst Bekanntes und seit langem Bewiesenes im Ton stolzer Neuentwicklung angeboten hatte, hielt er mittendrin den Film an und meinte: »Aber das weiß ich doch sowieso schon.« – Unser Film durfte nicht darauf ausgehen, die Geschichte zum erneuten Male nachzuweisen. Es musste vielmehr ein Dialog mit der Geschichte werden, die sich hier in besonderer Weise präsentiert – in Bildern und persönlichen Erinnerungen. Und wie weit der Kommentar sich immer in die historische Erörterung begibt, sein Start musste jeweils die konkrete Fotografie sein. Sie durfte nicht nur als Beleg bemüht werden. Sie musste Objekt kenntnisreicher Betrachtung sein, Gelände für wirkliche Entdeckungen. Das bestimmte von Anfang an die Art des Umgangs mit dem Dokument. Wo die Kamera keine Chance hatte, eine Fotografie durch Fahrt oder Schwenk sinnvoll zu erschließen, sollte sie das Bild in Ruhe lassen. Schließlich hat die Fotografie ihren Wert als stehende Einrichtung.

Es war anfangs nicht leicht, zu diesem bewegenden Stoff die Distanz zu gewinnen, die erforderlich ist, um ihn fachgerecht gestalten zu können. Der Zustand zu großer Befangenheit in der persönlichen Empfindung löste sich erst im Prozess der konkreten filmischen Arbeit.

Erschienen in: Sonntag 19/1970

Hier war es

Von der Möglichkeit des Essays.

Ein Werkstattgespräch

Lutz Haucke: Verdun ist für Sie eine Chiffre. Europa würde nach einem Atomkrieg so aussehen. Stalingrad sei die Legende eines »heroischen Widerstands« – so im Kommentar. Sie zeigen das Feld von Verdun und das heutige Wolgograd. Sie gehen vom Alltag aus und lassen den Zuschauer an der Spurensuche teilnehmen. Ist also SCHLACHTFELDER ein Film gegen das Vergessen? Würden Sie mir zustimmen, dass »Friedensfilme« dies zu bewirken haben?

Peter Voigt: Gegen das Vergessen – ich glaube, das wäre eine fruchtlose Mühe. Natürlich ist es im Allgemeinen vergessen, was nicht unmittelbar für die Lebenspraxis gebraucht wird; das muss man akzeptieren. Wenn man sich mit geschichtlichen Stoffen einlässt, geht es um was anderes. Schiller hat nicht ein Stück über Wallenstein geschrieben, um den Dreißigjährigen Krieg dem Vergessen zu entreißen. Es schien ihm ein passender Gegenstand, eine seinerzeit höchst aktuelle Weltanschauung unter die Leute zu bringen, als Erlebnis. Er moralisiert nicht gegen das Vergessen an, so wenig wie wir, wenn wir an zwei verjährte Schlachten erinnern, Stalingrad, Verdun – im Gegenteil: Dieses Erinnern ist ein Spiel mit dem Vergessen, daraus kann die Wirkung kommen. Aber »Friedensfilme« haben auch jede andere Möglichkeit.

Stephan Hermlin spricht von einer Ästhetik des Friedens in der Literatur und propagiert sie. Gibt es auch für Filmschaffende eine Ästhetik des Friedens? Die Kriegsthematik hat ästhetische Phänomene zur Folge. Ob das die Technikfaszination ist, die zu unterlaufen wäre; ob das Gegenpositionen zu einer Ästhetisierung der Gewalt sind.

Ich glaube eigentlich nicht, dass es im Dokumentarfilm eine »Ästhetik des Friedens« geben kann. Der Begriff Ästhetik umfasst zu viel, würde ich denken, als dass man das binden könnte an eine begrenzte Kategorie. Meinen Sie wirklich, dass aus der Parteinahme für den Frieden eine spezielle Ästhetik resultieren kann?

Ich meine das nicht im Sinne von Programmatik, sondern im Sinne ganz bestimmter Themenbereiche und gestalterischer Konsequenzen.

Ich denke beispielsweise an Walter Benjamins Polemik gegen Marinettis Parteinahme für Mussolinis Äthiopien-Krieg im Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1936). Benjamin spricht davon, dass es eine Aufgabe progressiver Kunst sei, die Technikeuphorie, die sich mit der Kriegsmaschinerie verbinden lässt, kritisch, analytisch anzugehen. Meines Erachtens ist das auch an Filmen von Heynowski & Scheumann belegbar – wie an Filmen von Karl Gass und anderen.

Von Werk zu Werk. Aber ob man daraus eine »Ästhetik des Friedens« ableiten kann, da sehen Sie mich eher skeptisch. Ästhetisierung einer Angelegenheit und Ästhetik, das ist für mich doch zweierlei.

Zu einer Ästhetik des Friedens würde für mich auch gehören, das, was Sie in Ihrem Film SCHLACHTFELDER exemplarisch entwickeln, die Chiffren, die Wunden des Krieges, die in Landschaft und Architektur eingeschrieben sind, neu zu entdecken. Das heißt, Krieg hinterlässt gerade für den Dokumentaristen eine Reihe von filmisch aufschließbaren Chiffren, diese im Sinne der geschichtlichen Wahrheit zu enträtseln – wäre das nicht die Aufgabe einer Ästhetik des Friedens?

Aber schauen Sie doch: In STEHEND AUF ZWEI GÄULEN, meinem Mühsam-Film, wird das alte Mauerwerk einer Brauerei in Oranienburg von der Kamera abgetastet – wo Mühsam damals umgebracht worden ist – spurennah, den ganzen Film über. Also wir wenden dieselbe Methode an, wie in SCHLACHTFELDER auch. Jetzt der Film, den ich nach SCHLACHTFELDER gemacht habe, über fünf Jahre meiner Kindheit – STEIN SCHLEIFT SCHERE –, und wieder nichts anderes: um Häuserecken, über Parkwege, das Klassenzimmer, der Schlachthof – hier war es! Alle drei sind solche Hier-war-es-Filme. Das ist die Formel, mit der Christa Wolf die »Kassandra«-Erzählung beginnt und sich Troja aus der geschichtlichen Distanz nähert. »Hier war es. Da stand sie. Diese steinernen Löwen, jetzt kopflos, haben sie angeblickt« usw. das ist für mich ein Einstieg in Geschichte – aber Sie können dabei nicht reden von einer »Ästhetik des Friedens« ...

Trug Ihr Film nicht ursprünglich den Titel JETZTZEIT, und kommt nicht auch darin eine Auseinandersetzung, eine Übereinstimmung

mit Walter Benjamin zum Ausdruck? Führt nicht eine dialektische Sicht auf die Jetztzeit des Rüstungswettlaufes den historisch-materialistisch operierenden Dokumentarfilmer zu einer Ästhetik des Friedens, zu einer streitbaren Friedensprogrammatis?

Ich meine, es ist eine Frage der Methode dessen, der mit dem Vergangenen umgeht, und das tue ich eigentlich von Anfang an. Da kommt man immer wieder zu diesem Ergebnis, dass man fassungslos, wirklich fassungslos auf Territorien steht und sich sagen muss: »Hier war es also!« Dieses Erstaunen, dem Vergangenen nicht nahekommen zu können. 1945/46, als Gymnasiast, kriegte ich den Plevier-Roman in die Hände, von da an hatte ich die Legende von der Stalingrader Schlacht in mir, die Legende vom Untergang des Bösen. Nun stand ich tatsächlich da. So. Und eigentlich geht ja der ganze Film darum – ein Versuch, dem Krieg nahekommen und ihm nicht nahekommen zu können. Das ist nicht vorstellbar. Stalingrad ist nicht nachzuvollziehen. Man kommt nicht hinter die Legende! Es ist wirklich Fassungslosigkeit, die in diesem »Hier war es« steckt. Immer dieses: Was bleibt eigentlich? Das ist ein ergiebiger Ansatz für ein filmisches Erlebnis, psychologisch.

Es geht Ihnen um ein Verständnis vom Filmemachen, das vor allem auf die Entdeckung zielt, auf das geschichtlich Bedeutsame im Brechtschen Sinne. Wäre das nicht auch ein Zugang zu einer Ästhetik des Friedens?

»Die geschichtlichen Prozesse entdecken« – da werde ich ziemlich misstrauisch, wenn ich Sie jetzt nicht falsch verstehe. Eigentlich geht es eher darum, etwas herauszuberechnen, die Metapher, das Gleichnis. Im Grunde ist es das, was der von Ihnen zitierte Walter Benjamin – nun von mir zitiert, sinngemäß – in seinen »Geschichtsphilosophischen Thesen« anmeldet: sich der Vergangenheit zu bemächtigen als einer Erinnerung, wie sie im Augenblick der Gefahr aufblitzt. Nicht Historie, wie es einmal war, sondern: wo sind Angelpunkte im Vergangenen für uns Gefährdete; das finde ich interessant und würde auch meinen, es wäre nützlich, so also mit Geschichte umzugehen.

Was mich am Umgang mit der Geschichte langweilt, ist Historizismus, sind Sonderbriefmarken. Das Benjaminsche Traditionsprinzip liegt mir da nahe, es ermöglicht mehr Hoffnung, Aktivität.

Deshalb betonen Sie in Ihrem Film SCHLACHTFELDER auch Rituale als lebendige Formen der Überlieferung der Geschichte. Ich denke an die Hochzeiten und Bräuche, an Jungen als Posten vor Kriegsdenkmälern u. a.

Natürlich, die Rituale sind ungefähr ein Ausdruck dessen.

Ist nicht international im Dokumentarfilm zu konstatieren, dass man die Entdeckung der Geschichte auf neue Weise angeht – nicht so sehr über den Kompilationsfilm als vielmehr über die Entdeckung von Geschichte im Gegenwärtigen? Wie etwa beim SHOAH-Film?

Sie nennen einen großen Außenseiter SHOAH; aber einen allgemeinen Trend, methodisch, kann ich nicht erkennen. Das ginge auch gar nicht, weil viele politische Dokumentarfilmer ihr künstlerisches Interesse, und also ihre Stärke, im Kompilieren haben. Bei uns zumal! Da ist es Tradition.

Würden Sie innerhalb des Studios bedeutende Filme zur Krieg-Frieden-Problematik sehen?

Sie sind ganz unübersehbar, und immer wieder ein Votum für den Kompilationsfilm. Gerade eben DIE GENERALE von Heynowski & Scheumann, eine Interviewkette mit historischem Material – europäische Geschichte, Kriegsgeschichte, Weltgeschichte, bis zum Rekurs auf Clausewitz; oder DAS JAHR 45 von Gass, der ganz aus den Archiven kommt und trotzdem thematisch eindeutig auf die Gegenwart zielt – »eine Erinnerung im Augenblick einer Gefahr«, mit Historizismus hat das alles nichts zu tun.

Aber Kompilationsfilm steht im Gegensatz zu der von Ihnen verfolgten Näherung an die Geschichte. Ich würde deshalb auch ZWEI TAGE IM AUGUST von SCHLACHTFELDER abgrenzen. Dieser Film von Karl Gass basiert auf einem dramatischen Protagonistenmodell, das die Akteure der Geschichte in ein dokumentares Drama einbindet. Das ist ein mögliches und wichtiges dramaturgisches Modell des Dokumentarfilms, aber das unterscheidet sich auch prinzipiell von dem, was Sie mit SCHLACHTFELDER angestrebt haben: das Essay. Meine Frage wäre: Welche Leitthemen waren für das Essay bestimmend und in der Komposition?

So ein Film entsteht am Schneide-, weniger am Schreibtisch. Man stellt Bilder zusammen, dann lässt man die Sequenzen laufen,

denkt laut vor sich hin, macht Notizen, ändert, am Ende hat man auch die Gedanken zusammen. Gedreht haben wir, ohne uns allzu sehr von den vorgefassten Themen leiten zu lassen, ziemlich naiv. Als wir in Verdun fotografierten, später, war allerdings schon klar, was wir brauchen. In Wolgograd hatten wir nur eine These im Kopf: Der Krieg findet jetzt statt, in der Jetzt-Zeit! Ich meine den Rüstungskrieg, der in die Ökonomie eingreift, ins materielle Lebensniveau und nicht nur ins Materielle. Das war die These für den Film. Darauf sollte er hinaus, als wir losfuhren und auch, als wir mit den Bildern zurückkamen. Alles andere kam nachher am Schneidetisch, eine Reihe von Themen, die aber damit korrespondieren mussten: Rüstungskrieg – Schlachtfeld Europa.

Für mich als Betrachter sind drei Grundthemen konstatierbar: Ich würde nennen den von Alexander Lang gesprochenen Satz: »Man kann den Sieg des Guten nicht zur Selbstverständlichkeit degradieren.« Eine ganz wichtige Aussage zum Verhältnis von Alltag und Geschichte. Damit auch verbunden das Duhamel-Zitat: »Es gibt keine Poesie der Hölle, kein Vergessen« und Ihre Schlussfolgerung: »Globale Vernichtung heute bedeutet, jede Hölle zu vernichten und den Himmel dazu.«

Wobei dem Duhamel widersprochen wird – es gibt, unabwendbar, das Vergessen und die Hölle von Verdun heute als eine Poesie aus Rost und Geröll. Hier war es – das »Es«, das Duhamel erlebte, ist nicht mehr fassbar.

Eine weitere Themenlinie wäre für mich mit Ihrer Frage nach den Opfern der Stalingrader Schlacht gegeben bis zu der Frage, der Sie nachgehen: Was war Opfermut?

Menschenopfer ist eine Grundlinie dieses Films von zwei Weltkriegen.

Die Sinnlosigkeit des Opfers im Nuklearkrieg mobilisiert für uns die Frage, was waren Opfer wofür in der Geschichte.

Der Nuklearkrieg kennt keine »Opfer« mehr. Opfer heißt Auswahl.

Gegenüber der Frage der Sinnlosigkeit der Opfer im Nuklearkrieg wird die Frage der Verteidigung auch in der Geschichte des Sozialismus, glaube ich, für den gegenwärtigen Kampf um die Erhaltung des Friedens ganz wichtig. Und als dritte thematische Linie sehe ich

an, wie Sie an Stalins Befehl »Jenseits der Wolga gibt es für uns kein Land mehr« anknüpfen und formulieren: »Jenseits des Friedens gibt es für uns keine Hoffnung mehr.« Diese Verbindung, die Sie herstellen zwischen Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit mündet ein in die Frage, worauf gründet sich Hoffnung. Dies wären für mich die drei Grundthemen, über die reflektiert wird. Was ist für Sie ein Filmdokument, um ein Essay zu bauen, um zu reflektieren, um Erscheinungen zu deuten, um philosophische Aussagen aus authentischen Sachverhalten zu entwickeln? Sie verwenden kein Wochen-schaumaterial – aber Originalton, die russische Radiostimme u. Ä. Das heißt, auch das historische Tondokument ist für Sie wichtig. Sie betten in die Gegenwart eine Fülle historischer Fotos ein. Das bedeutet auch ästhetische Auffälligkeit, sie arbeiten mit Überraschungen für den Zuschauer. Ich denke an die Kamerarückfahrt, die uns fast am Schluss erst erkennen lässt, dass die Hostess hochschwanger ist, dass da neues Leben im Entstehen ist. Und es gibt im Film keine Interviews – der Kommentar ist bestimmend. Ich nenne dies, um eines zu verdeutlichen. Eine Richtung des Dokumentarfilms nimmt die Realität pur – aber diese wird im Essay aufgehoben. Worin besteht Ihre Konzeption des Dokumentarfilms?

Unser Film hat das traditionelle Element der Reportage. Es wird durch Text und Montage gebrochen, aber gearbeitet wird mit ganz normalem Reportagenmaterial. Wir sind dahin gefahren. Wir haben gefilmt, was wir dort vorgefunden haben – die Hostess am Wolgaufer, die Leute an der Bushaltestelle, die Monumente und die Höfe, das Traktorenwerk und den Friedhof. Und alles, was wir an Dokumenten über den Krieg beisteuern, an Fotos, ist das, was jeder Tourist dort vorfindet; es kommt nicht von außen herein. Tourist im ausgedehnten Sinne – man muss schon hingehen und fragen, die Familien: Wen habt Ihr verloren; ins Traktorenwerk: Habt Ihr Fotografien aus der Kriegszeit? Und da gibt es eben dieses Mädchen an der Wolga, die Hostess Swetlana, in diesem sonderbaren Gegensatz zu den historischen Fotografien, die sie da täglich vorzeigt. Das ist dieses Moment des Lang-Vergangenen, des unabwendbar Entrückenden. Sie erkennen den Wert der Rituale für den Film: Heute stehen schon die Kinder da und zeigen die Bilder der umgekommenen Großeltern vor, die sie gar nicht mehr gekannt haben. Sie sagen, die schwangere Swetlana bedeutet, dass neues Leben im

Kommen ist, und ich finde es interessant, wie automatisch Bedeutungen funktionieren. Wir meinten damit ja etwas ganz anderes und sagen es auch direkt: Wenn sie ihr Kind zur Welt bringt, wird es schon der Urgroßvater sein, der in dem Krieg war! Es ist alles lange, lange her – das ist gemeint und gehört zum Ansatz des Films, wie die poetisch gewordenen Schlachtfelder. Aber anscheinend ist »schwangeres Mädchen« in der ikonografischen Bedeutung zu eindeutig besetzt mit »neues Leben«, als dass da ein anderer Gedanke noch eine Chance hätte. Nicht in lakonischer Ausformung jedenfalls.

Haben Sie in Ihrer Filmografie der Reportage, dem Bericht, als reines Genre Beachtung geschenkt?

Nein, gar nicht. Ich habe sehr gern Gruppenporträts versucht. Also Leute einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe, Arbeitslose etwa, zu interviewen und ihre Äußerungen dann in dialogisierende, also szenische Beziehung zu bringen. Durch die Montage zu reflektieren.

Heißt das, dass Sie in das szenische Arrangement sehr viel investieren?

Ja. Es läuft immer auf Theater hinaus, von daher komme ich. Historische Sujets zu verwenden für ein aktuelles Thema, das ist ja auch eine Art von Theatralik, nicht wahr?

Damit unterscheiden Sie sich aber von vielen Ihrer Kollegen.

Weil ich von woanders herkomme. Was Böttcher in seinen Filmen nicht loswird, das macht er zu Hause mit der Malerei. Ich mache nicht außerdem Theater, ich muss alles im Film loswerden. Dadurch werden das immer so szenische Sachen. LA VIEJA MEMORIA von Camino oder Fechner mit seinen Filmen – KLASSENPHOTO, MAJDANEK –, diese Interviewdialoge, das sind für mich Bezugspunkte. Ich habe mich nicht gewundert, als ich las, dass Fechner eigentlich vom Theater kommt.

Die Entscheidung für ein Essay hat einen anderen Umgang mit dem Filmdokument zur Folge. Es sollen nicht nur Informationen vermittelt werden, es soll analysiert werden.

Wenn oft der Vorwurf gemacht wird, dass Sachen im Abstrakten steckenbleiben, so gilt auch, es darf nicht im Konkreten stecken-

bleiben. Ich muss angesichts dieser beiden konkreten Schlachtfelder abstrahieren, um für die Situation heute etwas zu gewinnen. Es sind alte Kriege, es sind veraltete Kriege. Sie werden sich so nicht wiederholen. Stalingrad wird es nicht noch einmal geben, wenn ein Krieg auf der Höhe unserer Zeit geführt wird – also mit nuklearen Mitteln, woran dann wahrscheinlich kein Zweifel wäre. Eher würde sich wiederholen ein monströses Verdun. Verdun, wie es im Film heißt, ein Sandkastenmodell für Europa nach einer nuklearen Katastrophe; die Metapher geht noch weiter, denn Verdun war eine Schlacht ohne Sieger und eine strategisch völlig sinnlose Angelegenheit, nur Tote. Von Stalingrad heraus entwickelt sich aber ein radikales Denken, das für die Gegenwart angemessen wäre. »Jenseits der Wolga gibt es für uns kein Land mehr.« Das war eine radikale Haltung. Das Ummünzen auf unsere Gegenwart – »Jenseits des Friedens gibt es für uns keine Hoffnung mehr« – wäre so radikal für jetzt und wohl für lange Zeit. Wobei man allerdings sagen muss, Stalingrad war eine kurze außergewöhnliche Entscheidungssituation. Ein derart radikales Denken über Generationen hin und im gewöhnlichen Alltag mobil zu halten ist fast unmöglich. Man kann nur immer wieder aufs Neue daran erinnern. Und eigentlich kann so ein Film nicht mehr tun. Aber das kann er.

Ist es ein Vorteil, dass der Film durchgängig eingebunden ist in einen Kommentar? Der Zuschauer erfährt wenig von den Menschen, die Sie zeigen, im persönlichen Dialog.

Das ist eine Distanzierung, ja. Aber vielleicht notwendig, wenn der Zuschauer die Laufzeit des Films, über eine knappe Stunde also, mit dem Thema Krieg-Frieden gedanklich beschäftigt werden soll.

Ist das nicht ein Prinzip Ihres Schaffens – Distanzierung, Verfremdung, Rationalität, die Stimme der Vernunft? Sie beanspruchen den Dialog mit dem Zuschauer für sich und wählen deshalb den Kommentar?

Das gehört zum Essayistischen. Aber man braucht dabei gar nicht so viel Kommentierung im reflektiven Sinne! Lang gibt überwiegend Informationen, erzählt Geschichten, Episoden – hier war das, hier war dies, soundso war die Situation –, die Auswahl und das Gegeneinander formuliert den Gedanken. Brecht fand einmal, die Leute lassen sich nichts sagen, aber erzählen lassen sie sich viel. Der

ganze Text über Verdun, bis auf ein paar einmontierte Reflexionen, macht eigentlich nur auf Begebenheiten aufmerksam.

Aber zwischen das Material, das es zu entdecken gibt, und den Zuschauer drängt sich der Autor, also Sie.

Drängt er sich? Oder handelt es sich um was anderes? Was der Brecht mit seiner »Kriegsfibel« veranstaltet – drängt er sich da zwischen die Fotografien, die er vorlegt, und den Betrachter? Ist das nicht vielmehr ein Vermitteln? Das steht in der Tradition der moralisierenden Emblembücher aus der Renaissance, pictura und subscriptio, nur es sind dokumentarische Fotografien jetzt, nicht Holzschnitte. Die »Kriegsfibel« ist heute für die meisten ein alter Schnee, und es ist kaum noch zu begreifen, was es bei einem meiner Generation auslöste, als uns das 1955 taufrisch in die Hände kam – so etwas gab es noch nicht! Das waren Anstöße, entscheidende.

Das charakterisiert Ihre Haltung zum Dialog mit dem Zuschauer, die Herkunft von Brecht. In diesem Zusammenhang fällt mir auf, dass die Argumentation des Films kontrapunktisch vorgetragen wird. Sie setzen Zitate gegen Zitate. Zitat des sowjetischen Armeegenerals und Zitate aus dem Tagebuch eines deutschen Offiziers. Montageelemente bauen den Kommentartext. Bilder werden als Dokumente durch den Text wirksam. Dazu muss der Zuschauer etwas einbringen. Dazu ist Sprache nötig. Dazu ist montierter Kommentar eingesetzt. Eigentlich zeichnet Sie als Dokumentarfilmer aus, dass Sie die Sinne des Zuschauers in einer sehr komplexen Weise fordern, nicht einschichtig.

Wenn der Zuschauer sich darauf einlässt, habe ich ihn gewonnen. Wenn er da bis zum Schluss reserviert bleibt, habe ich ihn verloren. Das Bild muss den Text ermöglichen. Ein Publikum in den Zustand bringen, in dem es einer Erörterung folgen kann – das ist das ganze Problem. Kein kleines.

Hängt die besondere Verwendung des Kommentars damit zusammen, dass Sie eigentlich das Induktive des Bildes zugunsten Ihrer Sicht auf große historische Zusammenhänge – vorsichtig formuliert – neu bewerten? Nicht das Bild soll sprechen und zur Verallgemeinerung führen, sondern das Bild wird daraufhin eingesetzt, was da an geschichtlichen Zusammenhängen von Ihnen verhandelt wird.