

Die Geschichte des lettischen Dokumentarfilms

von Lea Liepina und Indira Dupuis

Der Dokumentarfilm hat in Lettland eine bedeutende Tradition und innerhalb der Sowjetunion zeitweilig sogar eigene kinematografische Stilrichtungen ausgeprägt, so die Rigaer Poetische Schule der 1960er Jahre und die Rigaer Dokumentarfilm-Schule in den 80er Jahren. Neben ihrer elementaren kulturellen Bedeutung in Lettland selbst konnten einige dieser Filme trotz der Zeit des „Eisernen Vorhangs“ sogar Aufmerksamkeit auf Festivals im westlichen Ausland erregen.

Heute ist diese Zeit vorbei. Die Filmproduktion ist vor allem mit ökonomischen Schwierigkeiten im Zuge der radikalen strukturellen Veränderungen nach der Unabhängigkeit Lettlands konfrontiert und hat trotz des vorhandenen Potenzials an fantasievollen Mitarbeitern in allen Bereichen der Produktion noch keine stabile Position erreicht.

Über den lettischen Dokumentarfilm wurde insgesamt wenig publiziert, in Westeuropa ist kaum etwas darüber bekannt. Nur schlaglichtartig gerieten die lettischen Filme in das Zentrum internationalen Interesses, besonders als Dokumente des gesellschaftlichen Umbruchs und der entsprechenden Stimmung Ende der 80er Jahre in der Sowjetunion. In diesem Artikel soll ein erster Eindruck von der Entwicklung der nonfiktionalen Filmproduktion und seiner Bedeutung für die lettische Kultur vermittelt werden.

Die Anfänge des lettischen Films

Das durch Industrialisierung und Wachstum sehr lebendige Lettland zu Beginn des 20. Jahrhunderts war auch der neuen Filmtechnik gegenüber aufgeschlossen. Die ersten ‚lebenden Bilder‘ wurden bereits kurz nach der Erfindung der Kinematografie in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts in Riga gezeigt. Als erster lettischer Filmer dokumentierte Aleksandrs Stanke¹ die Feierlichkeiten der Enthüllung eines

¹ Aleksandrs Stanke bzw. Stankevič (?–1944): Ausbildung als Fotograf bei der Firma Eggert & Co, war ab 1909 beim Film tätig, u.a. beim russischen Filmproduzenten A. Hanzhonkov. Nach dem Ersten Weltkrieg arbeitete er in Lettland, zwischen 1925 und 1933 in Russland, der Ukraine und Armenien. Neben den Wochenschau-Beiträgen u.a. für die deutsche „Ostland GmbH“ drehte er insgesamt zehn Spielfilme. Als Frontberichtersteller trat er in die Rote Armee ein und starb kurze Zeit später.

Denkmals für Peter I. mit einer Kamera, die er selbst zuvor in Paris erworben hatte. Bereits 1910 wurden Wochenschauen und Filme im zarischen Lettland produziert.

Ein weiterer Pionier der Filmkunst in Lettland war Eduard Tissé.² Er begann 1913 zu filmen und wurde zu einem engagierten Wochenschau-Berichterstatter im Ersten Weltkrieg sowie später im russischen Bürgerkrieg der Jahre 1918 und 1919. Sein Hauptverdienst ist jedoch die Arbeit als Kameramann für den gebürtigen Rigaer und weltberühmten sowjetischen Regisseur Sergej Eisenstein,³ der mit seiner genialen Montagetechnik (Montage der Attraktion) in Werken wie „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925) neue internationale Filmstandards setzte.

Im unabhängigen Lettland der 20er und 30er Jahre wurden einige Filme im Auftrag von Privatleuten oder Organisationen gedreht, die vorwiegend populäre, kulturelle Inhalte thematisierten. Wenige dieser Zeugnisse sind erhalten geblieben. Der bekannteste Regisseur dieser Zeit war Voldemārs Pūce.⁴ Unter seiner Regie entstanden mehrere interessante Dokumentarfilme, u.a. „Mūsu pelēkais dārgakmens“ („Our Grey Gem“, 1936)⁵ und Naturfilme über die lettischen Flüsse „Daugava“ („Daugava“, 1934) und „Gauja“ („Gauja“, 1934).

Neben diesen Dokumentarfilm-Arbeiten gab es bereits eine ausgeprägte Nachrichten-Filmproduktion in Lettland. Ein wichtiger Film

² Eduards Tissé (1897–1961): Mitinitiator der sowjetischen Filmkunst. Ausbildung als Maler und Fotograf. Während des russischen Bürgerkriegs arbeitete er als Filmkorrespondent, später drehte er alle Filme Eisensteins. Von 1919 bis 1961 lehrte er an der staatlichen Filmakademie in Moskau.

³ Sergej Eisenstein (1898–1948): aufgewachsen in Riga und St. Petersburg. Er leistete mit seiner inhaltlichen (z.B. der Konflikt zwischen Individuum und Masse) und formalen Konsequenz (die Entwicklung einer Filmsprache) einen bedeutenden Beitrag zur Etablierung des Films als Kunstform. Weitere Filme von ihm: „Streik“ (1924), „Oktober“ (1927), „Das Alte und das Neue“ (1929), „Que viva Mexico“ (1931, unvollendet), „Alexander Newski“ (1938), „Iwan der Schreckliche“ (I. Teil 1944, II. Teil 1946, uraufgeführt 1958).

⁴ Voldemārs Pūce (1906–1982): Spielfilm- und Dokumentarfilmregisseur. Begann 1929 als Regieassistent von A. Rusteikis bei den Dreharbeiten zum Film „Lāčplēsis“. Von 1923 bis 1934 lernte er bei Mihail Čehov an der lettischen Schauspielschule der Gewerkschaft, von 1935 bis 1944 leitete er das lettische Drama-Ensemble und wurde 1940 Direktor der Rigaer Filmstudios. 1943/44 Direktor des „Rigaer Films“, von 1944 bis 1947 in Deutschland, wurde er – zurück in Lettland – 1949 nach Sibirien deportiert. Danach wirkte er in Lettland als Regisseur am Puppentheater und der Operette.

⁵ Die englische Übersetzung der Filmtitel weist auf die Besprechungen der Filme oder sogar auf die englische Untertitelung zumeist für Festivals im westlichen Ausland hin.

dieser Zeit war Eduards Kraucs,⁶ der ab 1930 für die deutsche Ufa arbeitete und später auch die erste Wochenschau in Farbe aufnahm. 1940 wurden zwei Filmstudios, jeweils zur Produktion von Spiel- und Dokumentarfilmen, gegründet. Nach der deutschen Besetzung des Landes 1941 und auch während der Okkupationszeit entstanden bis 1944 Filmdokumente, die diese politisch bewegte Zeit verewigten: das freie Lettland, die Okkupation durch die deutschen Truppen, die Entstehung der Lettischen Sozialistischen Sowjetrepublik und die Sowjetisierung des Landes.

Die Dokumentarfilme dagegen, die in dieser Zeit gedreht wurden, waren vorwiegend unpolitische Filme mit kulturellen Themen. Es entstanden Werke über bedeutende Persönlichkeiten der lettischen Kultur, wie den Komponisten Jāzeps Vītols,⁷ den Sprachwissenschaftler Jānis Endzelīns⁸ und den Künstler Vilhelms Purvītis.⁹ Finanziert wurden die Filme von verschiedenen deutschen Organisationen, insbesondere der „Volkshilfe“ („Tautas palīdzība“).¹⁰

Am Ende des Zweiten Weltkriegs flüchteten die meisten Mitarbeiter der Rigaer Kinostudios vor der Roten Armee. Es blieben nur wenige

⁶ Eduards Kraucs (1892–1977) studierte Architektur in Moskau, wurde später in Lettland Pressefotograf. Er arbeitete ab 1929 für die Wochenschauen „Pēdējā brīdī“ und „Latvijas hronika“, ab 1930 als Korrespondent bei der deutschen Ufa, für die „Wochenschau“ tätig. Als einziger Kameramann in Lettland filmte er ab 1931 die „Latvijas skaņu hronika“ („Lettische Tonfilmchronik“). Zwischen 1941 und 1944 arbeitete er für die deutsche „Ostland-GmbH“. 1944 erfolgte seine Emigration nach Deutschland, 1959 nach Amerika.

⁷ Jāzeps Vītols (1863–1948), einer der bedeutendsten klassischen Komponisten Lettlands, insbesondere für die Chormusik. Gründer und Leiter des Konservatoriums, inszenierte auch Opern.

⁸ Jānis Endzelīns (1873–1961): Sprachwissenschaftler der baltischen Sprachen an der lettischen Universität, Mitbegründer der Baltistik, sein Hauptwerk: „Latviešu valodas zinātnisko gramatiku“ („Grammatik der lettischen Sprache“).

⁹ Vilhelms Purvītis (1872–1945): lettischer Maler, beschäftigte sich in Lettland als einer der ersten mit Landschaftsmalerei im pointillistischen und expressionistischen Stil, Direktor der Rigaer Kunstschule von 1909 bis 1916, Gründer und erster Direktor der Lettischen Kunstakademie (1919–1934). Von 1919 bis 1940 Direktor des Staatlichen Kunstmuseums, emigrierte er während des Zweiten Weltkriegs nach Deutschland.

¹⁰ Die „Deutsche Volkshilfe“ war mit den deutschen Truppen nach Lettland gekommen und bildete dort Unterorganisationen. Diese waren vor allem im Wohlfahrtsbereich tätig und versorgten hilfsbedürftige Menschen. Anders als in anderen Regionen in Deutschland unterstützte die Volkshilfe während des Krieges in Lettland auch kulturelle Aktivitäten und bezweckte damit die Förderung der landeseigenen Kultur und die Zurückdrängung bolschewistischer Einflüsse. Zur „Tautas palīdzība“ vgl. u.a. Latvijas Enciklopedija (Enzyklopädie Lettlands). 3. Aufl., Stockholm 1953–1955, S. 2446.

in Lettland zurück, darunter die Kameramänner Alfrēds Polis,¹¹ Voldemārs Upītis¹² und die Gebrüder Blumbergs.¹³ Die Filmtechnik wurde zu großen Teilen mit nach Deutschland genommen.¹⁴

1948 entstanden die „Rigaer Filmstudios“, die die bisher separat arbeitenden Dokumentarfilm- und Spielfilm-Studios vereinten. Die Leitung übernahm Alberts Jekste,¹⁵ der in den 30er Jahren Direktor einer 16-mm-Film-Fabrik war. Ab nun unterschied sich Filmproduktion im sowjetischen Lettland grundlegend von der in demokratischen Systemen: Politisch-administrative Entscheidungen bestimmten die Herstellung eines Films, nur in geringerem Maße die ökonomischen Bedingungen. Daraus entstand eine völlig andere Struktur in der Finanzierung und Entscheidungsfindung über künstlerische Spielräume, bei der Distribution und letztendlich auch bei der Rezeption des Films durch Fachwelt und Publikum.

Inhaltlich war der Dokumentarfilm der 40er und 50er Jahre vorwiegend auf offizielle Ereignisse fixiert, von Umzügen bis zu lettischen Sängerefesten. Es existierte nur eine propagandistisch-publizistische Variante mit einer standardisierten, fast rituellen Art immer wieder-

¹¹ Alfrēds Polis (Pole, 1894–1975): Fotograf und Kameramann. Ausbildung und Arbeit in England, Frankreich, Österreich, St. Petersburg und Moskau, kehrte 1917 nach Lettland zurück und eröffnete in Riga ein Fotostudio. Kameramann bei den Filmen „Zveinika dēls“ („Der Sohn des Fischers“) und „Majup ar uzvaru“ („Mit dem Sieg heimwärts“), ab 1945 Vorsitzender des Kopierwerks im Spielfilmstudio in Riga.

¹² Voldemārs Upītis (1904–1986): Kameramann und bedeutender Fotograf. Seine Filme: „Sirma Rīga“ („Graues Riga“) und „Kaugurieši“ („Die Bauern von Kauguri“) sowie Mitarbeit bei den Dreharbeiten für „Majup ar uzvaru“ (vgl. Anm. 11) und „Rainis“.

¹³ Voldemārs (1893–1972) und Edgars (1899–1959) Blumbergs entwickelten in den 30er Jahren ein Aufnahmegerät für Ton und zeichneten damit den ersten lettischen Tonfilm („Daugava“, 1934) auf. Das Gerät wurde bis in die 50er Jahre in der Sowjetunion benutzt. Von 1934 bis 1940 arbeiteten sie mit Kraucs für die „Latvijas skaņu hronika“.

¹⁴ Z.B. wurde Film-Equipment an die Hamburger Lichtspiele verliehen. Leider ist zu dieser Thematik nur wenig bekannt.

¹⁵ Alberts Jekste (1908–1986): Filmproduzent. Er studierte an der Technischen Fakultät der Lettischen Universität und beschäftigte sich mit der Entwicklung von Radio- und Filmtechnologie. Er richtete das Tonstudio an den Filmstudios in Riga ein und arbeitete an vielen Filmen mit: „Dzimtene sauc“ („Die Heimat ruft“), „Mūsu pelēkais dārgakmens“ (vgl. oben, S. 210), „Zveinika dēls“ (vgl. Anm. 11), „Aizsprosts“ („Die Sperre“), „Kaugurieši“ (vgl. Anm. 12) und dem Dokumentarfilm „Sarkanā migla“ („Der rote Nebel“). Leiter des Rigaer Spielfilm-Studios (1940) und des lettischen Radios (1941). 1942 wurde er in das Konzentrationslager Salaspils eingeliefert, konnte 1943 entkommen und hielt sich bis zum Kriegsende versteckt im Baltikum auf. Danach leitete er den Bau von Filmstudios in Deutschland (Rhythmoton) sowie Kanada (Neufundland) und war Präsident der Aktiengesellschaft Atlantik Films & Electronics Ltd.

kehrender und vorhersehbarer Inhalte in Sprechertext und Bild. Bis Anfang der 60er Jahre war für den lettischen Dokumentarfilm vor allem eine unnatürliche Oberflächlichkeit und die Abwesenheit von realen Menschen charakteristisch. Der Mensch wurde nur als Teil einer Maschinerie, als optimistischer Verkünder der neuen Weltordnung oder als Ausführer gesellschaftlich relevanter Funktionen und Tätigkeiten gezeigt. Es gab lediglich den abstrakten Menschen in seiner Beziehung zur Arbeit, zu Technik und Gesellschaft und nur wenig Bezüge zum tatsächlichen Alltag.

Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre wurde von der politischen Führung die Ausbildung von lettischen Filmschaffenden als notwendig erkannt und gefördert. Die ersten Letten absolvierten die staatliche Filmakademie in Moskau, darunter auch Uldis Brauns.¹⁶ Viele dieser jungen Filmemacher waren inspiriert von den Filmen Dziga Vertovs,¹⁷ dessen theoretischer Nachlass gerade veröffentlicht worden war und weltweit erneut Interesse an seinen außergewöhnlichen Avantgardefilmen geweckt hatte. Auch Uldis Brauns bemühte sich bei seiner Arbeit, die organisatorischen und szenischen Ideen Vertovs umzusetzen und das Leben so zu filmen, „wie es ist“. Er legte damit den Grundstein für den kommenden lettischen poetischen Dokumentarfilm.

Die Rigaer Poetische Schule

Während der politischen Tauwetterperiode nach Stalins Tod und mit dem langsam einsetzenden wirtschaftlichen Aufschwung entwickelte sich ein produktiver Filmstandort in Riga. In dieser Zeit wurden neue Filmstudios gebaut und u.a. mit neuer Synchron-Technik ausgestattet. Allerdings arbeitete man weiterhin mit schweren Kameras und unempfindlichen 35-mm-Linsen.

In der produktiven Umgebung junger, frisch ausgebildeter Filmschaffender entstand ein neues ästhetisches Verständnis von Dokumentarfilm. Es sollten nicht mehr nur die historischen Ereignisse

¹⁶ Uldis Brauns (1932) lernte an der staatlichen Filmakademie in Moskau Kamera, später in Kursen Regie. Seit 1958 arbeitete er an den Rigaer Filmstudios; er produzierte Dokumentar- und Spielfilme.

¹⁷ Dziga Vertov (Denis Kaufmann, 1895–1954), ausgebildet als Mediziner an der Moskauer Staatlichen Universität (MGU), Pionier des sowjetischen Dokumentarfilms. Seine Filme (u.a. „Kinopravda“, 1922–1925; „Kinoglaz“, 1924; „Čelovek's Kinoapparatom“, 1929) und Theorien der „Film-Wahrheit“ setzten, wie die gleichzeitig entstandenen Werke Eisensteins, neue Standards der Filmmontage.

in „neutraler“ Form festgehalten werden, sondern man stellte wieder künstlerische und aufklärende Ansprüche an den Dokumentarfilm. Dieser neue Ansatz wandte sich direkt gegen die visuelle und inhaltliche Statik, die prinzipiell belehrende und unpersönliche Filmästhetik im lettischen Dokumentarfilm dieser Zeit.

Aloizis Brenčs¹⁸ verstieß als erster Regisseur mit seinem Film „Mana Rīga“ („Mein Riga“, 1960) gegen die bisherigen Regeln. „Dadurch, dass der Film ‚Mein Riga‘ und nicht ‚Riga – Die Hauptstadt des sowjetischen Lettlands‘ heißt, und durch die subjektive Sprecherstimme wirkt es, als ob diese Unpersönlichkeit abgeschafft wird.“¹⁹ Auch wenn der Autor Viktors Lorencs²⁰ hier noch nicht deutlich Stellung bezieht, erkennt man in der Dramaturgie und dem Text des Kommentators das Bestreben, in Anlehnung an die 20er Jahre das subjektive, lyrische Gefühl dieser Generation wiederzugeben. Der Film unterschied sich durch das reduzierte Pathos und die Konzentration auf die ungeschönte, alltägliche Wirklichkeit. Er schuf über diese „Poesie der Fakten“ eine optimistische, malerische Stimmung, Sinnbild des gesellschaftlichen Aufatmens und Glaubens an die Zukunft in der Chruščev-Ära. Richtungweisend für die weitere Entwicklung des Genres in Lettland trat das visuelle Element stark in den Vordergrund des Films. Dennoch war das zentrale Element der Diktion noch die Offstimme eines Sprechers, die den Rhythmus des inhaltlichen Geschehens dominierte.

1961 tauchten zum ersten Mal eindeutig die ästhetischen Prinzipien auf, die später mit der Bezeichnung „Rigaer Poetische Schule“ zusammengefasst wurden. Mit seinem Abschlussfilm „Baltie zvani“ („Die weißen Glocken“)²¹ schuf der Regisseur Ivars Kraulitis²² eines

¹⁸ Aloizis Brenčs (1926–1999) studierte bis 1953 Drehbuch am staatlichen Lettischen Konservatorium für Theater. 1957 begann er, Dokumentarfilme zu drehen. Sein erster Film „Draugu vidu“ („Unter Freunden“); ab 1965 drehte er hauptsächlich Krimis.

¹⁹ Ā. Kļockins, Jaunu paradigmu gaidot: Pārdomas par dokumentālā kino attīstības problēmām (Warten auf ein neues Paradigma: Gedanken über die Entwicklungsprobleme des Dokumentarfilms), in: Kino pasaule '83. Rīga 1984, S. 93.

²⁰ Viktors Lorencs (1927–1992) lernte bis 1961 an der staatlichen Filmakademie in Moskau Drehbuchschreiben. 1960 folgte sein erster Dokumentarfilm „Mana Rīga“ („Mein Riga“). Er gestaltete das lettische Kinomagazin „Padomju Latvija“ („Sowjetisches Lettland“).

²¹ Prämiert auf den Oberhausener Filmfestspielen und dem Filmfestival in San Francisco 1962. Hercs Franks und Uldis Brauns, die sich später noch einen Namen machen sollten, arbeiteten bereits an diesem Film als Drehbuchautor und Kameramann mit.

²² Ivars Kraulitis (1937) beendete 1961 sein Studium für Regie an der staatlichen Filmakademie in Moskau. Danach arbeitete er bis 1967 als Regisseur an den Rigaer Filmstudios. Er schuf weitere Filme für die Telefilm Rīga.

der wichtigsten Werke dieser Stilrichtung. Trotz der deutlich sichtbaren Inszenierung des Films ist die Darstellung von intensiver Lebendigkeit geprägt. Anhand der simplen Handlung – ein kleines Mädchen sucht die weißen Glocken in der Stadt, die sie vorher in einem Schaufenster gesehen hatte – wird auch eine Geschichte über Riga erzählt. Die Offstimme entfiel zugunsten eines Klangteppichs von Geräuschen. Diese poetische, visuelle und akustische Filmsprache des Films unterstützte die Nähe am Geschehen, am Schicksal des schutzlosen Mädchens in der großen Stadt und unterschied sich radikal vom üblichen Dokumentarfilm in der Sowjetunion, didaktischem Anspruch, distanzierter Ästhetik und politisch korrekten Inhalten vom glücklichen Arbeiter bis zum gesellschaftlichen Fortschritt.

Eine noch extremere Form des dokumentarischen Films wurde von Uldis Brauns²³ in seiner Trilogie „Sakums“ („Der Anfang“), „Celtne“ („Die Baustelle“) und „Stradnieks“ („Der Arbeiter“) entwickelt, die er in Zusammenarbeit mit Armins Lejiņš²⁴ von 1961 bis 1963 drehte. Die Handlung trat nun ganz in den Hintergrund, die Bildersprache wurde zum zentralen Element der Erzählung und nur noch durch akustische Geräusche unterstützt.

Eine ähnlich natürliche Sprache suchten der Regisseur Aivars Freimanis und der Kameramann Seleckis in ihrem in dreimonatiger Arbeit entstandenen Film „Krasts“ („Die Küste“, 1963), der das Alltagsleben in einem Fischerdorf in Episoden darstellte.

Freimanis und Seleckis sowie Uldis Brauns wurden von der höchsten sowjetischen Filmproduktionsbehörde Gosfilm mit der Produktion von Langfilmen beauftragt, jedoch unterschieden sich auch hier ihre Erzeugnisse „Gada reportāža“ („Jahresreport“, 1965) und „235 000 000“ (1967)²⁵ maßgeblich vom üblichen sowjetischen Standard. Statt der Glorifizierung der gesellschaftlichen Errungenschaften im so genannten „Jubiläumfilm“ boten ihre Filme eine subjektive Perspektive in dem inzwischen bekannt gewordenen Stil der „Rigaer Poetischen Schule“. Aivars Freimanis und Ivars Seleckis²⁶ beobachte-

²³ Uldis Brauns (1932) studierte Kamera an der staatlichen Filmakademie Moskau und lernte danach Regie in Kursen. Ab 1958 an den Rigaer Filmstudios tätig, wurde er dort Mitbegründer der Rigaer Poetischen Schule. Er arbeitete auch an Spielfilmen.

²⁴ Armins Lejiņš (1938) lernte in Moskau Drehbuchschreiben. Ab 1961 war er an den Rigaer Filmstudios tätig und verfasste Texte zur Filmtheorie.

²⁵ Prämiert auf dem Filmfestival in Leipzig und auf dem Allunions-Filmfestival 1968.

²⁶ Ivars Seleckis (1934): Abschluss 1957 an der Lettischen Universität für Landwirtschaft, 1966 am Studiengang für Kamera an der staatlichen Filmakademie in Moskau eingeschrieben. Ab 1958 arbeitete er als Regisseur und Kameramann an

ten in ihrem Film „Gada reportāža“ das Leben der Menschen in Lettland im 25. Jahr der Sowjetrepublik, während der Film von Uldis Brauns „235 000 000“ ein aufwändig produziertes künstlerisches Kleinod wurde, eine dichte Collage von Bildsequenzen über die Vielfalt der Menschen der Sowjetunion.

Die wichtigen Themen der „Rigaer Poetischen Schule“ sind die Beziehungen Mensch – Gesellschaft, Mensch – Umwelt und Mensch – Arbeit. Diese werden in subjektiver, epischer Form präsentiert. Der Regisseur Aloizis Brenčs suchte beispielsweise in seinem Film „Tu un es“ („You and Me“, 1963) einen direkteren Zugang zum individuellen Menschen. Eine eher problemorientierte Hinwendung suchte der Regisseur Gunārs Piesis.²⁷ Seine wichtigsten Filme sind ein gleichnamiges Porträt über den bekannten Musiker Svyatoslavs Rihters („Svyatoslav Richter“, 1966), „Jaunatne un mūsika“ („Jugend und Musik“, 1967) und „Zemes atmiņā“ („Memory of the Earth“, 1965).

Inzwischen war das 1957 eingeführte Fernsehen zum Massenmedium avanciert und bot dem Dokumentarfilm einen weiteren Distributionsweg bzw. für die Filmer zusätzliche Arbeitsmöglichkeiten. Viele Regisseure und Kameraleute des Rigaer Dokumentarfilmstudios arbeiteten auch für das Fernsehen, darunter Aivars Freimanis,²⁸ Hercs Franks²⁹ und Ansis Epnars.³⁰ Zu dieser Zeit gewann der Dokumentarfilm in Lettland zunehmend an Bedeutung und wurde zu einem wichtigen Bestandteil der nationalen Kultur. In Filmmagazinen des Fern-

den Rigaer Filmstudios und für das Filmmagazin im lettischen Fernsehen. Sein erster Film 1968: „Tikšanas Gvinejā“ („Treffen in Neu-Guinea“). Er führte Regie bei dem Spielfilm „Motociklu vasara“ („Motorradsummer“).

²⁷ Gunārs Piesis (1931–1996) studierte an der staatlichen Filmakademie in Moskau Regie und war ab 1961 als Regisseur an den Rigaer Filmstudios tätig. Seinem ersten Spielfilm „Kārkli pelēkie zied“ („Die grauen Weidenkätzchen blühen“) folgten Dokumentarfilme, seit den 70er Jahren wurden Spielfilme gedreht.

²⁸ Aivars Freimanis (1936) studierte an der Philosophischen Fakultät der Lettischen Universität, arbeitete danach als Journalist. Ab 1962 war er als Regisseur und Kameramann bei den Rigaer Filmtagen tätig und schuf Beiträge für das lettische Kinomagazin im Fernsehen. Seine Hauptwerke waren die Dokumentarfilme neben zwei Spielfilmen „Ābols upē“ („Der Apfel im Fluss“, 1975) und „Puika“ („Junge“, 1978).

²⁹ Hercs Franks (1926) studierte Jura und arbeitete später als Regisseur, Drehbuchautor, Journalist und Fotograf. Seit 1959 war er an den Rigaer Filmstudios beschäftigt. Außerdem arbeitete er bei Telefilm Rīga und war zugleich der Autor des Buches „Karta Ptolemaja. Zapiski Kinodokumentalista“ („Die Karte des Ptolemäus. Notizen der Dokumentarfilmer“).

³⁰ Ansis Epnars (1937) studierte Geschichte und Philologie an der Lettischen Universität und lernte später Regie über Kurse in Moskau. Er arbeitete zunächst für Telefilm Rīga, später, ab 1969, war er an den Rigaer Filmstudios beschäftigt. Er führte bei seinen eigenen Filmen Drehbuch und Regie. Darüber hinaus war er für die Regie bei dem Spielfilm „Būris“ („Der Käfig“) zuständig.

sehens wie „Padomju Latvija“ („Sowjetisches Lettland“) wurde dieses Genre ausgiebig reflektiert. Die lettischen Filme waren populär und brachten Zuschauer für Spiel- und auch Dokumentarfilme ins Kino, so dass die Filmer aus dieser Zeit auch heute noch einen hohen Bekanntheitsgrad genießen.

Gegen Ende der 60er Jahre schwand der Optimismus in der sozialistischen Gesellschaft, was sich auch deutlich im kulturellen Bereich ausdrückte. So wurden im Dokumentarfilm neue inhaltliche Wege gegangen, die negativen und dramatischen Elemente des Lebens rückten nun ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Der Verlust des Optimismus

In einem totalitären, bürokratischen System, wie es die Sowjetunion und entsprechend auch Lettland war, konnten nicht problemlos Filme gedreht werden. Dennoch gelang es den bereits bekannten und engagierten Filmern, in den folgenden Jahrzehnten erstaunliche Freiheiten zu erreichen. Die neuen Filme wandten sich, mit einem mehr analytischen als poetischen Ansatz, auch den Schattenseiten des Lebens, der Gesellschaft und des menschlichen Charakters zu. Die sozialkritischen Inhalte wurden oft in Symbolen und Anspielungen verschlüsselt, doch waren allein die ausgewählten Themen und Protagonisten weniger gefällig als in vorherigen Filmen. In ihren Werken bemühten sich die lettischen Dokumentarfilmer um eine philosophische Verallgemeinerung von Einzelschicksalen, die den Filmen eine besondere Aussagekraft gab.

Die ersten dieser sozialkritischen Filme waren „Dārgā redakcija“ („Dear Editor“, 1968) und „Sejas“ („Faces“, 1971) von Imants Brils,³¹ „Valmieras meitenes“ („The Girls from Valmiera“, 1970) von Ivars Seleckis sowie „Tava algas diena“ („Your Pay-day“, 1971)³² von Hercs Franks. Auch in diesen Filmen war das Bild zentrales Ausdrucksmittel, aber die Handlung wurde nun über die Erzählung der Protagonisten vermittelt und erhielt damit zusätzliche Emotionalität.

1978 entspann sich in Lettland eine breite gesellschaftliche Diskussion, ausgelöst durch den Film „Sievete, kuru gaida?“ („The Woman

³¹ Imants Brils (1938) schloss 1968 die staatliche Filmakademie in Moskau ab und arbeitet seit 1967 an den Rigaer Kinostudios. Er ist Autor vieler Artikel für Kinomagazine.

³² Prämiert auf dem Allunions-Filmfestival 1972.

we are waiting for“?, 1978)³³ von Ivars Seleckis und Tālvaldis Margēvičs,³⁴ der das wachsende Problembewusstsein und die entstehende Unzufriedenheit mit dem System in Lettland sichtbar werden ließ. In diesem Film ging es zum ersten Mal um einen Menschen, der nicht nur mit äußeren ökonomischen oder sozialen Problemen konfrontiert war, sondern auch selbst charakterliche Schwächen zeigte. Anhand dieses Films kann man das Entstehen einer neuen Dokumentarfilmrichtung erkennen. Neue, offene Formen kamen auf, der Zuschauer sollte durch die Konfrontation mit aktuellen sozialen Problemen mehr in das Geschehen miteinbezogen werden. Ein noch gewagter Film war „Aizliegtā zona“ („The Restricted Area“, 1975) von Hercs Franks, der sich thematisch mit einem tabuisierten Problemthema wie Kriminalität von Minderheiten auseinandersetzte. Seinen Anspruch an den Film formulierte der gelernte Jurist folgendermaßen: „Wir dürfen nicht vergessen, dass die wichtigste Aufgabe des Dokumentarfilms die Transformation von publizistischen Inhalten in eine anspruchsvollere künstlerischere Form ist.“³⁵

Außerdem wurde ein weiterer Typ des Dokumentarfilms im Lettland der 70er Jahre angewandt, das Filmporträt. Sehr erfolgreich waren die Porträts des in der gesamten Sowjetunion bekannten lettische Kolchosvorsitzenden Edgars Kauliņš von Hercs Franks. In „Mūžs“ („Life“ / „The Trace of the Soul“, 1972)³⁶ und „Edgara Kauliņa pēdējie svētki“ („Edgar Kaulins' last Birthday“, 1980) wurde eine andere Seite dieses Mannes der Öffentlichkeit gezeigt: nicht der allseits bekannte Kolchosvorsitzende, sondern ein Mensch, der seine moralischen Prinzipien in den verschiedenen Lebenssituationen zu vertreten versuchte. „Er war ein interessanter und vielseitiger Mensch, der sein Leben nicht verschwendet, sich aber auch nicht verbogen hat. Das Ziel, diesen Film mit ihm zu drehen, war nicht, eine besondere Darstellungsform zu suchen. Der Held selbst diktierte den Stil, so wie es sein Charakter verlangte – vielseitig, künstlerisch, poetisch.“³⁷ Die vitale Persönlichkeit von Kauliņš übte eine Faszination auf den Zuschauer aus, und er wurde durch die persönliche Darstellung zum Helden der Nation.

³³ Prämiert auf dem Allunions-Filmfestival und von der Lettischen Gewerkschaft der Filmschaffenden.

³⁴ Tālvaldis Margēvičs (1946): Regisseur und Drehbuchschreiber für Dokumentarfilme, Lehrfilme und auch Spielfilme sowie für Filmmagazine im Fernsehen.

³⁵ G. Frolova, Pieci jautājumi Hercam Frankam. Runā kinematogrāfisti (Fünf Fragen an Herz Frank. Kinomacher im Gespräch). Rīga 1974, S. 119.

³⁶ Prämiert auf den Oberhausener Filmfestspielen 1973.

³⁷ Vgl. Frolova, Pieci (wie Anm. 35), S. 116.

Mit einem ähnlichen Ansatz arbeitete Hercs Franks bei dem Film „Par desmit minūtēm vecāks“ („Ten Minutes Older“, 1978),³⁸ wählte aber eine völlig andere Thematik. Es werden Kinder gezeigt, die eine Theateraufführung erleben. Auch hier versuchte er, so nah wie möglich an die Emotionen der Akteure zu kommen, und arbeitete deshalb ohne jeglichen Schnitt.

Weitere dieser Filmporträts wurden von Ansis Epnens und Laima Žurgina³⁹ gedreht. Epnens beschäftigte sich in zwei Filmen mit Sergej Eisenstein („Sergejs Eizenšteins. Priekšvards“, „Sergei Eizenstein. Preface“, 1977 und „Sergejs Eizenšteins. Postskriptum“, „Sergei Eizenstein. Postskriptum“, 1978).⁴⁰ Laima Žurgina porträtierte den in der gesamten Sowjetunion populären lettischen Komponisten Raimonds Pauls („Raimonds Pauls“, 1978), den bedeutenden lettischen Dichter Imants Ziedonis („Imants Ziedonis. Portrets locījums“, „Imants Ziedonis. A Portrait through grammar Dases“, 1979)⁴¹ sowie Ojars Vacietis („The Fourth Dimension“, 1977).⁴²

Der Boom der 80er Jahre

Mit der Perestrojka kamen Mitte der 80er Jahre neue politische Freiheiten. Es war nun erlaubt, über bisher tabuisierte Themen offen zu sprechen. Diese Chance ließen die Dokumentarfilmer nicht ungenutzt.

Hercs Franks setzte seine analytischen Persönlichkeitsstudien mit einem extremen Thema fort. In „Augstākā tiesa“ („The Supreme Court“, 1987)⁴³ unterhält er sich mit einem zu Tode verurteilten zweifachen Mörder. Die nachdenkliche und offene Unterhaltung stellt den Delinquenten ohne moralische Bewertung dar. Im Film wird wenig zum Schicksal des Täters und seiner bevorstehenden, auch für den Zuschauer spürbaren Hinrichtung gesagt, sondern mehr an die Reflexion des Publikums appelliert.

³⁸ Prämiert auf den internationalen Filmfestivals in Leipzig und Thessaloniki 1979.

³⁹ Laima Žurgina (1943) studierte Regie an der staatlichen Filmakademie in Moskau bis 1968. Danach arbeitete sie an den Rigaer Filmstudios und war beim Fernsehen u.a. auch in einer Filmcrew für den Film „235 000 000“ tätig. Sie schuf bedeutende Filmporträts.

⁴⁰ Prämiert auf den internationalen Filmfestivals in Moskau, Rouen und von der Lettischen Gewerkschaft der Filmschaffenden 1979.

⁴¹ Prämiert von der Lettischen Gewerkschaft der Filmschaffenden 1979.

⁴² Ojars Vacietis (1938–1983): Dichter, Publizist und Übersetzer.

⁴³ Prämiert auf dem Filmfestival in Nyon (Schweiz).

Auch der heute wahrscheinlich bekannteste lettische Dokumentarfilmer Juris Podnieks⁴⁴ begann Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre seine Karriere als Regisseur mit dem Porträt der lettischen Chordirigenten und Brüder Kokaris („Braļi Kokari“, „The Kokari Brothers“, 1978).⁴⁵ Er ging darstellerisch neue Wege, vermischte bewusst journalistische und filmische Darstellungsweisen und nahm als Regisseur mit der Filmcrew an der Handlung teil. Erklärtes Ziel war für ihn, die Entstehung von Geschichte zu ergründen: „Für mich ist es das Wichtigste, die Geschichte aus den Augen ihrer Protagonisten zu zeigen. Die historischen Fakten sind mir nur insofern wichtig, als ich sie um das Schicksal des Helden drapiere, der dort Zeitzeuge war. Mich interessiert nur die Geschichte, die sich in diese Persönlichkeit eingepreßt hat, Fakten sind für mich nur ein Katalysator für Emotionen.“⁴⁶

Podnieks zeigte in seinen Filmen keine Einzelfiguren, sondern Gruppen. In „Strēlnieku zvaigznājs“ („The Constellation of the Riflemen“, 1982)⁴⁷ ist es eine Gruppe von lettischen Strēlnieki, Soldaten des Ersten Weltkriegs, in „Veļ Sizifs akmeni“ („The Stone of Sisyphus“, 1985)⁴⁸ sind es Rigaer Bildhauer, die sich in ihrer Arbeit nicht ausgefüllt sehen, und in „Vai viegli būt jaunam“ („Is it Easy to be Young?“, 1986)⁴⁹ ist es eine Gruppe von 16- bis 20-jährigen Jugendlichen.

Der Film „Vai viegli būt jaunam“ ist ein interessantes und erstaunlich offenes Dokument der Stagnation in Lettland und der gesamten Sowjetunion. Die gesellschaftlich nicht integrierten Jugendlichen – darunter Punks, Hare Krishna-Jünger und Veteranen des Afghanistan-Kriegs – suchen offensichtlich nach einem Platz für sich im Leben. Sie sind voller zerstörter Illusionen, zynisch und stehen der Ideologie der Eltern negativ gegenüber. Das äußerte sich auch bei der Arbeit. Für die Filmleute war es nicht leicht, Nähe in Gesprächen mit den Jugendlichen aufzubauen, wie der Drehbuchautor Ābrams Klockins

⁴⁴ Juris Podnieks (1950–1992) studierte Kamera an der staatlichen Filmakademie in Moskau bis 1975. Er war ab 1967 als Kameraassistent an den Rigaer Filmstudios, ab 1972 als Kameramann tätig. Sein erster Film als Regisseur hieß 1978 „Braļi Kokari“ („Die Brüder Kokaris“).

⁴⁵ Prämiert auf dem Jugendfestival in Kiev 1981.

⁴⁶ Zit. in: Literatūra un Māksla vom 31. August 2000.

⁴⁷ Prämiert auf dem internationalen Filmfestival in Nyon (Schweiz) und 1983 von der lettischen Gewerkschaft der Filmschaffenden.

⁴⁸ Prämiert von der lettischen Gewerkschaft der Filmschaffenden 1985.

⁴⁹ Prämiert auf den internationalen Filmfestivals in der Sowjetunion, Krakau, Los Angeles, Nyon (Schweiz) und 1987 Teilnahme am Festival in Cannes, erhielt 1987 den Preis „Lielais Kristaps“ von der lettischen Gewerkschaft der Filmschaffenden.

später erzählte.⁵⁰ Der Film erregte große Aufmerksamkeit nicht nur in Lettland. In den ersten fünf Monaten nach dem Kinostart wurde er von neun Millionen Zuschauer gesehen.

Anfang der 90er Jahre entstand von Juris Podnieks im Auftrag der BBC die Reihe „Hello, Do You Hear Us?“ innerhalb von drei Jahren, mit fünf Dokumentarfilmen wichtige Dokumente der Geschehnisse dieser Zeit in der Sowjetunion. Die Themen waren die Unruhen in Uzbekistan, die Opfer des Erdbebens in Afghanistan, die streikenden Arbeiter in Jaroslavl und zuletzt die Betroffenen des Atomunfalls in Černobyl, für dessen Umsetzung sich die Filmcrew in das kontaminierte Sperrgebiet begab.

In Lettland dokumentierte Podnieks im Januar 1991, wie wichtige Gebäude Lettlands (Innenministerium, Rundfunk- und Pressehaus) in der Auseinandersetzung um die Unabhängigkeit des Landes durch sowjetische Spezialeinheiten besetzt wurden. Beim Filmen des vergeblichen Widerstands der Zivilbevölkerung wurden die beiden Kameramänner Andris Slapiņš⁵¹ und Gvido Zvaigzne⁵² tödlich verwundet. Die letzten Minuten des sterbenden Andris Slapiņš wurden später im Film „Tēvzeme“ („Homeland“, 1991) verwendet.

Ein weiteres wichtiges Dokument der Perestrojka in Lettland ist der Film „Šķērsiela“ („The Cross-Road Street“, 1989)⁵³ von Ivars Seleckis und Tālvaldis Margēvičs. Er handelt ausschließlich von den Einwohnern einer kleinen Gasse am Rande von Riga und bringt trotz dieser dezentralen Ortswahl den politischen Umbruch und die erregte Stimmung der Bevölkerung in dieser Zeit deutlich zur Geltung.

Heute

Seit der zweiten Hälfte der 90er Jahre gibt es in Lettland keine zentrale Dokumentarfilmproduktion mehr. Mit dem totalitären Staat war auch das staatlich finanzierte, nonfiktionale Kino gegangen, das zuletzt in den Jahren der Perestrojka eine ganze Reihe sehr gesellschafts-

⁵⁰ H.J. Schlegel, *The stations of Latvian documentary film. Documentary films of the Baltic Soviet Republics*. Berlin 1988.

⁵¹ Andris Slapiņš (1949–1991) studierte an der staatlichen Filmakademie in Moskau Kamera. Er arbeitete seit 1971 an den Rigaer Filmstudios, ab 1983 auch als Regisseur tätig.

⁵² Gvido Zvaigzne (1958–1991) studierte an der staatlichen Filmakademie in Moskau Kamera. Er wurde danach in Lettland Kameramann für Dokumentarfilme und das Fernsehen.

⁵³ Prämiert mit dem europäischen „Felix“ 1990.

kritischer, jedoch vom Ansatz her nicht antisozialistischer Filme hervorgebracht hat. Der bisher als Kunsttrichtung anerkannte Dokumentarfilm konnte im neuen, demokratischen Gesellschaftssystem nicht in der bekannten Weise fortbestehen.

Den Dokumentarfilmern, die die Blütezeit der 80er Jahre miterlebt hatten, fiel es teilweise schwer, sich vom Ruhm und der finanziellen Sicherheit der vergangenen Zeiten zu verabschieden. Nun ging es nicht mehr um das Umsetzen ideologischer Auftragsarbeiten in einem autoritären System, bei dem man trotzdem die Zuschauer mit realen Themen erreichen und einem künstlerischen Anspruch gerecht werden wollte. Die neuen Spielregeln waren plötzlich, in Konkurrenz zueinander, im marktwirtschaftlichen Wettbewerb bestehen zu können. Es floss kein Geld mehr aus Moskau und das Publikum verlor das Interesse, so dass das Rigaer Kinostudio bald vor dem Bankrott stand. Auch für das Fernsehen konnten keine nonfiktionalen Produktionen im größeren Rahmen mehr realisiert werden.

Heute beschränken sich die Aktivitäten auf einzelne Projekte und Festivals. Anlässlich seines 50. Geburtstags 2002 wurde der leider bereits tödlich verunglückte Juris Podnieks vom Kinoforum „Arsenals“ mit einer CD-ROM-Veröffentlichung seines Gesamtwerks geehrt. Seine Mitarbeiterin Antra Cilinska⁵⁴ setzte seine Idee um, nach zehn Jahren mit den Protagonisten des Films „Vai viegli bût jaunam“ erneut einen Film zu machen: „Vai viegli bût?“ („Is it easy to be?“, 1998). Auch Ivars Seleckis und Tālvaldis Margēvičs dokumentierten zehn Jahre später die Veränderungen in der kleinen Gasse Rigas im Film „Jaunie laiki Šķērsielā“ („New Times at Crossroad Street“, 1999). Jedes zweite Jahr findet weiterhin ein Dokumentarfilm-Symposium in Jūrmala statt, das sich mit den neuen Tendenzen und den Problemen im lettischen Dokumentarfilm beschäftigt.

⁵⁴ Antra Cilinska (1963): Regisseurin, Cutterin und Produzentin. Von 1981 bis 1990 arbeitete sie in den Rigaer Kinostudios, seit 1994 als Cutterin für die Filme Podnieks'. Sie ist Mitgründerin und Leiterin des „Juris Podnieks Studios“.