

BRIGITTE FLICKINGER

## Die Reflexivität des Erinnerns als Problem künstlerischer Erinnerung

### Beobachtungen an sowjetischen Antinazifilmen aus der Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegszeit

Die Tränen, die alsdann für uns fließen, werden nicht so heiß sein,  
denn die neue Generation weiß weder, was wir gewollt, noch was  
wir gelitten! (Heinrich Heine, 1840)

Ein paar skeptische theoretische Vorüberlegungen zum Begriff des Erinnerns im Hinblick auf die künstlerische Erinnerung, um die es in diesem Band geht, bilden den ersten Teil dieses Beitrags. In einem zweiten, interpretierenden Teil betrachte ich, auf dem Hintergrund der Ergebnisse dieser Vorüberlegungen, einige sowjetische Filme zum Thema Holocaust. Beide Teile zusammen werden, so hoffe ich, zur Frage beitragen, was „Formen künstlerischer Erinnerung“ im Film, abhängig von ihren jeweiligen historischen Entstehungsbedingungen, leisten können. Zugleich verstehen sich die hier vorgetragenen Gedanken als Diskussionsbeitrag zur Frage, welche besonderen Bedingungen die „künstlerische Erinnerung“ in unserem Arbeitsfeld hat und welche Erwartungen sich an sie knüpfen. Diese Diskussion hat bisher nicht stattgefunden.<sup>1</sup>

Erinnerung, so stellte schon die Philosophie der Aufklärung fest, ist ein konstituierendes Merkmal der Person.<sup>2</sup> Erst die Fähigkeit, sich zu erinnern, ver-

---

<sup>1</sup> Auch jüngste Veröffentlichungen zur historischen Filmanalyse wie der 2003 erschienene Sammelband *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, hg. von Bernhard Chiari u.a., behandeln diese Frage nicht.

<sup>2</sup> Der hier vertretene Ansatz geht bewusst von der individuellen Erinnerung und ihrer Verbindung mit dem Prozess personaler Identitätsbildung aus und knüpft erst später an den „cadre social“ an. Vgl. Halbwachs (1925), dt. 1985 und ders. (1950), dt. 1967. Auf Halbwachs' Werke bezog sich schon seit Mitte der 80er Jahre die Diskussion über Gedächtnis und Erinnerung in Deutschland. Ausgangspunkt dieser Diskussion war das Interesse an der kollektiven Identität von Kulturen, wodurch die Begriffe Erinnerung und Gedächtnis über weite Strecken metaphorisch verwendet wurden und wichtige Elemente des konkreten Erinnerns zu kurz kamen (Vgl. Assmann 1992). Assmann sieht einen Zusammenhang zwischen der Konjunktur des Gedächtnis-

leibt dem Menschen das Bewusstsein der Identität seiner selbst und zugleich das Bedürfnis, seine Identität als Person im Raum und über die Zeit zu wahren.<sup>3</sup> Ohne Erinnerung, ohne dieses verbindende Glied zwischen Gegenwart und Vergangenheit mit Blick und Ausrichtung auf die Zukunft, hätten wir keine Vorstellung unserer eigenen Kontinuität. Wir besäßen keinen Begriff von einer Einheit unseres Selbst, also auch keine innere Orientierung als Maßstab für unser zukünftiges Handeln. Es gäbe kein „Sich-selbst-gleichbleiben eines vernünftigen Wesens“, wie John Locke sagt. Erst das Bewusstsein von Kontinuität und Einheit stiftet das Selbst. Und so neigt das Individuum dazu, die Störelemente seines äußeren Lebens – erlittene Traumata, quälende Gewissenskonflikte, Fehlhandlungen etc. – zum Schutze seiner Person erinnernd zu bearbeiten, zu integrieren, oder aber sie beiseite zu schieben, um sich durch die Auswahl dessen, was es erinnert, neuerlich seiner Einheit und Kontinuität versichern bzw. diese Einheit wieder herstellen zu können. Das gilt nicht nur für das Individuum, es gilt, wenn auch in komplizierterer Form, ebenfalls für Gesellschaften. Auch das gesellschaftliche Selbstverständnis über Generationen in Folge schöpft seine Einheit aus der Matrix des Erinnerns und neigt dazu, durch die Art und Weise, wie es erinnert, sich akzeptable Kontinuitäten, also eine Identität zu schaffen. Ein Bruch, wie ihn der Exzess des Nationalsozialismus für das deutsche Selbstverständnis darstellt, ist nicht in die gesellschaftliche Kontinuität integrierbar. Um so mehr bedarf es daher der erinnernden Vergegenwärtigung, um das Vergangene zu verarbeiten. Das bedeutet, dass im Erinnerungsprozess eine Bearbeitungsleistung stattfindet, die sich nicht etwa an der Vergangenheit (die es zu erinnern gilt) orientiert, sondern an den Maßgaben der Gegenwart (auf die die Identität gemünzt ist). Das trifft auf individuelle Erinnerung ebenso zu wie *mutatis mutandis* auf kollektive Erinnerung von Gesellschaften. In beiden Fällen ist Erinnern ein Konstruieren, nicht ein Rekonstruieren, vergangener Ereignisse.<sup>4</sup>

Indem zuallererst die Verbindung mit der Vergangenheit das Selbst begründet und zu einer Einheit macht, macht sie es auch zu einem Wesen, das

---

Themas und der gleichzeitigen „Epochenschwelle in der kollektiven Erinnerung“. 40 Jahre nach dem Ende des Nationalsozialismus sei die lebendige Erinnerung an den Holocaust „vom Untergang bedroht und die Formen kultureller Erinnerung“ könnten damit „zum Problem werden“ (S. 11). Vgl. auch Niedhammer 2000.

<sup>3</sup> Locke 1694/dt. 1981, Kapitel: „Über Identität und Verschiedenheit“, §§ 9, 16, 17.

<sup>4</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang die sogenannte *False-memory debate* innerhalb der Psychotherapie (vor allem in den USA). War sie ursprünglich eine Kontroverse über Wert und Unwert der Traumatherapie bei vermeintlich sexuell misshandelten Kindern, kamen am Höhepunkt der Debatte Mitte der 90er Jahre auch Beispiele fälschlicher „Erinnerung“ bei Holocaust-Opfern ins Gespräch. Aleida Assmann führt einige solche Beispiele an. Vgl. Assmann 1999, S. 273-278.

für sein Handeln verantwortlich ist. Verkürzt kann man für Personen wie für Gesellschaften sagen: Erst Erinnerung schafft Verantwortlichkeit. Diese ethische Implikation des sich Erinnerns ist es zweifellos auch, die unserem Tagungsthema, wenngleich unausgesprochen, zugrunde liegt, denn die Erinnerungsleistung der Kunst interessiert uns hier, meine ich, wesentlich unter dem Aspekt der „Erinnerung für die Zukunft“.

Tatsächlich machen eigene bewusste Erlebnisse – selbst Getanes und selbst Erlittenes – nur den kleineren Teil unserer individuellen Vergangenheit aus, auf die wir uns erinnernd beziehen. Ein weit größerer Teil besteht aus gesellschaftlich und kulturell Überliefertem, Sitten und Gebräuchen, Umgangsformen, Lebensgewohnheiten etc., die uns von unserem Lebensumfeld mitgegeben werden, Überliefertes, in dem wir wie selbstverständlich aufwachsen.<sup>5</sup> Es sind die jeweiligen familiären, schichtspezifischen, gesamtgesellschaftlichen, ästhetischen u. a. Kontexte mit ihren zeitgebundenen tradierten Normen und Werten, bestimmten Spektren von Verhaltens- und Sichtweisen, die eingeübt, akzeptiert und größtenteils unwillkürlich verinnerlicht werden – all das eine Art unbewusster kollektiver *Er-innerung!*

Im Hinblick auf die Darstellungen in der Kunst ist noch ein zweiter Aspekt des Erinnerns relevant. Neben der aktiven Erinnerung: „Ich erinnere mich an etwas“, gibt es das passive Erinnern: „Ich werde von jemandem an etwas erinnert“, das ich nicht selbst erlebt habe. Während im ersten Fall die Authentizität des Erinnerten von der Person abhängt, die sich erinnert, beansprucht im zweiten Fall das Erinnerte eigene Geltung, wobei die übermittelnde Person lediglich seine Relevanz unterstreicht. Mehr noch als die bisher beschriebene aktive Erinnerung geschieht passive Erinnerung in moralischer Absicht und richtet sich – in der Erziehung meist an ein Individuum –, wenn es sich um historische Geschehnisse handelt, häufiger an eine Gruppe, ein Volk, eine Nation. Erklärtermaßen soll das Erinnern an den Holocaust das Bewusstsein für die Gefahren des Nationalsozialismus wach halten. Doch Voraussetzung dafür, dass das gelingt und das Erinnertwerden „ankommt“, ist, dass ein Bezug zwischen dem Inhalt des Erinnerten und der Zielperson bzw. Zielgruppe bereits vorhanden ist oder hergestellt werden kann. Die Pädagogik ist bekanntlich recht skeptisch über den Erfolg solchen Erinnertwerdens. Es gilt als ungewiss, ob Erfahrungen (z.B. von Eltern an Kinder, von Lehrern an Schüler) weitergegeben werden können, ob man aus den Erfahrungen anderer lernen kann. Dennoch bedienen wir uns dieses Mittels ständig, sei es in der Hoffnung, der nächsten Generation leidvolle Erfahrungen, die wir selbst gemacht haben, zu ersparen, sei es in der Absicht, sie für Gefahren zu sensibilisieren oder für ein eigenes verantwor-

---

<sup>5</sup> Für dieses Umfeld verwendet Halbwachs seinen Begriff „sozialer Rahmen“ (*cadre social*); Halbwachs (1925) 1985.

tungsvolles Handeln bewusst zu machen. Je besser es uns dabei gelingt, an die Person unserer Kinder und Schüler anzuknüpfen, desto aussichtsreicher scheint zu sein, dass etwas von dem, woran wir sie erinnern, „hängenbleibt“ und künftig von ihnen berücksichtigt wird. Das heißt, das Erinnertwerden in moralischer Absicht lebt davon, dass die Eltern – in der Kunst sind es Autoren, Regisseure, Maler, Fotografen etc. – den Wahrnehmungshorizont ihrer Adressaten, die erinnert werden sollen, in ihre Darstellungsweise des Erinnerungswürdigen mit einbeziehen. Oder umgekehrt gesagt: Je weiter der Erinnerungs-Gegenstand von der Lebenswirklichkeit desjenigen entfernt ist, der an ihn erinnert werden soll, desto schwieriger wird dieser Vermittlungsprozess sein, zumal eine solche Entfernung nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich, mental oder kulturell sein kann. Das Erinnertwerden ist, anders als die unwillkürliche aktive Erinnerung, immer mit einer Intention verbunden. Zugleich hängt die Wirksamkeit dieses passiven Erinnerns von seiner Plausibilität ab und davon, wie kritisch und offen seine Adressaten sein können, denn das Spektrum der Intention dessen, der jemanden an etwas erinnert, reicht von Authentizität bis Manipulation, das Spektrum der Rezeptionsweisen von Verweigerung bis Identifikation.

In der Kunst kommen beide Formen der Erinnerung vor, die aktive und die passive. Nicht selten auch verbunden, wenn eigenes Erinnern in der Absicht geschieht, die Nachwelt daran teilhaben zu lassen. Die deutsche und die russische Literatur weisen besonders zahlreiche Beispiele aktiver Erinnerung an die Schrecknisse der Nazi- und der Stalinzeit auf. Die KZ- und Lagererinnerungen von Margarete Buber-Neumann, von Evgenija Ginsburg, von Varlam Šalamov, von Michail Solomon, um nur einige zu nennen, sind weitgehend ein Schreiben aus eigener leidvoller Erfahrung.<sup>6</sup> Für die Autoren, die hier ihre grauenvollen Erlebnisse vergegenwärtigen und den späteren Generationen zur Kenntnis bringen, ist das Niederschreiben nicht selten ein Weg, das traumatisch Erlebte zu verarbeiten. Für ihre Leser kann es eine Chance sein, im empathisch-rezipierenden Nacherleben von authentisch Erzähltem ihr Wissen um diesen Aspekt ihrer kollektiven Vergangenheit zu ergänzen und ihn, wie oben skizziert, im besten Fall in ihren passiven Erfahrungsschatz zukunfts wirksam zu integrieren.

---

<sup>6</sup> Viele dieser Erinnerungen haben auf dem deutschen Buchmarkt mehrere Auflagen erlebt: Margarete Buber-Neumann: *Als Gefangene bei Stalin und Hitler*. Stuttgart 1958 und 2000; Evgenija Ginsburg: *Marschroute eines Lebens*. München, <sup>3</sup>1992; dies.: *Gratwanderung*. München, <sup>8</sup>1991; Varlam Šalamov: *Geschichten aus Kolyma*. Frankfurt 1983; Michail Solomon: *Magadan. Sieben Jahre in sowjetischen Straflagern*. Bergisch-Gladbach 1974.

Wie verlässlich kann – die ethische Implikation vorausgesetzt – unter diesen Bedingungen das Erinnernte in den Künsten, bzw. in unserem Fall in der Filmkunst sein? Wenn Erinnerung derart konstituierend für die Person/das Kollektiv ist, wie behauptet wird, müssen wir dann nicht annehmen, dass das Gedächtnis immer schon reflexiv modifizierend oder im Falle von Brüchen in der Biographie eines Menschen oder einer Gesellschaft unter Umständen geradezu manipulierend wirkt, z.B. um die eigene Vergangenheit vor sich selbst zu legalisieren und die eigene Einheit zu wahren?

Schauen wir noch einmal bei den Philosophen nach. Thomas Reid bringt in seiner Auseinandersetzung mit Lockes Identitätskonzept ein Beispiel, das beim Osteuropahistoriker spezielle Assoziationen weckt.<sup>7</sup> Es erscheint paradox: Ein junger Mann, der früher als Schulkind Prügel bezogen hatte, weil er über einen Gartenzaun geklettert war und Obst gestohlen hatte, konnte später als Offizier in seinem ersten Kriegsgefecht, die feindliche Fahne erobern und wurde für diese Tat geehrt. Zu einem späteren Zeitpunkt seiner militärischen Laufbahn wurde er zum General befördert. Es ist durchaus denkbar, meint Reid, dass dieser Mann, als er für die Eroberung der Fahne geehrt wurde, sich der Prügel erinnerte, die er nach dem Diebstahl in der Schule bezogen hatte. Auch wird er als General seiner heldenhaften Eroberung der feindlichen Fahne eingedenk gewesen sein – dann vielleicht aber nicht mehr der Pennälerprügel, die ihm für die erste Tat verabreicht wurden, denn sie fügen sich nicht in das Bild einer Generalsbiographie.

Dieses Beispiel zeigt uns: Das Gedächtnis *wählt aus*. Was sich im Bewusstsein einer Person von dem in der Vergangenheit Erlebten in der Gegenwart als Erinnerung aktualisiert, orientiert sich weder an den zeitlichen Abläufen der Vergangenheit noch an ihren Bewertungen, vielmehr an der *Gegenwart der Erinnerungszeit* dieser Person. Nur was einen Bezug zu ihrer Gegenwart hat, wird die Person in ihr Selbstverständnis integrieren. Was keine Relevanz hat, was mit ihrem aktuellen Gesamtbild unverträglich ist oder was zu ihm „nicht passt“, wird sie, wie wir im Beispiel des Generals gesehen haben, auslassen: Sie wird es vergessen, verdrängen, verleugnen oder uminterpretieren. Das Erinnernte ist somit auch im Fall aktiver Erinnerung nicht als ein getreuer Spiegel historischer Geschehnisse misszuverstehen, es kann *Umwertungen* gegenüber dem Vergangenen vornehmen, denn es ist *funktional*, und zwar für eine Person, eine Gruppe von Personen, eine Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit. In dieser Hinsicht verhält sich die Erinnerung zum Erlebten wie die Geschichtsschreibung zur Geschichte: Nie lässt sich eine Gesamtheit des Vergangenen mit all seinen Vernetzungen vergegenwärtigen. Erinnerung ist wie Geschichtsschreibung eine intellektu-

---

<sup>7</sup> Reid 1785, Kapitel: „Of Memory“. Auszüge aus diesem Kapitel zitiert nach: Perry 1975, S. 114.

elle Verarbeitung von Vergangenen, und wie diese ist sie nicht nur selektiv, sondern auch neu akzentuierend und interpretierend.<sup>8</sup>

Aktives Erinnern in der Kunst stützt sich weniger auf abstrakte Zusammenhänge, vielmehr vermittelt es sinnliche Wahrnehmung erlebter Ereignisse und die affektive Beteiligung des erinnernden Subjekts an ihnen. Das macht das Erinnernte für andere nacherlebbar. Auch die passive Erinnerung, die intentional „an etwas“ erinnern will, wird, wenn sie sich künstlerischer Formen bedient, diese ebenfalls als sinnliche Wahrnehmungsgehalte mit affektiver Beteiligung gestalten. Darin unterscheidet sich die künstlerische Erinnerung von der Geschichtsschreibung, deren Stoff die Ereignisse (in ihrer überlieferten Form) sind und die beansprucht, durch ihre Analyse zu abstrakten und rational nachvollziehbaren Schlussfolgerungen zu gelangen.<sup>9</sup>

Mit dem bisher Gesagten hoffe ich deutlich gemacht zu haben, dass weder aktive noch passive Erinnerung voraussetzungslos ist. Beide sind rückgebunden an eine raumzeitliche – persönliche und/oder kollektive – Gegenwart und werden von ihr geprägt. Aktives wie passives Erinnern sind – das erstere unwillkürlich, das zweite willkürlich – insofern immer Reflex bzw. Reflexion dessen, der erinnert. Für die Analyse der Formen künstlerischer Erinnerung bedeutet das, dass die Reflexion ihrerseits Teil der Interpretation des Erinnernten sein muss. Das soll im Weiteren berücksichtigt werden.

Unter den künstlerischen Medien ist der Film dasjenige Medium, das am unmittelbarsten sinnlich rezipiert wird, obwohl es zugleich in seinem technischen Herstellungsprozess dem ursprünglichsten Medium, dem lebendigen Erzählen, am allerfernsten steht. Indem der Film seine technischen Mittel: Schnitt und Montage, Ausschnitt, Nahaufnahme und Totale, Weichbild, Perspektivenwechsel etc., einsetzt, lenkt er die multiple sinnliche Wahrnehmung und die Einbildungskraft seiner Zuschauer. Die „lebendige Fotografie“ also – ein nahezu perfektes *trompe l'oeil*? Es hat in der Filmgeschichte nicht

---

<sup>8</sup> Über das Erinnern als Konstruktion vgl. Sascha Pogacar: Zur nachträglichen Konstruktion der Schoah. Noch unveröffentlichtes MS.

<sup>9</sup> Dass auch dieser Anspruch gelegentlich in Frage gestellt wird, kann hier nicht weiter verfolgt werden. Clemens Wischermann zitiert in seinem Buch: Vom kollektiven Gedächtnis zur Individualisierung der Erinnerung (2002, S. 9) aus Robert Menasses Eröffnungsrede zur Frankfurter Buchmesse 1995, wo gerade dieser historische Anspruch aufs Korn genommen wird: „Vielleicht war ‚Geschichte‘“, sagte Menasse hier, „der größte historische Irrtum der Menschheit. Erst der Glaube, dass es eine Geschichte gebe, die ein sinnvoller Prozess sei, der ein Ziel habe, das man erkennen und auf das man schließlich bewusst hinarbeiten könne, hat aus dem Kreislauf simplen biologischen und sozialen Lebens auf diesem Planeten jene Abfolge von Gräueln in immer neuer Qualität gemacht, die wir als ‚Geschichte‘ studieren und gleichzeitig verdrängen [...]“

an Vorschlägen gefehlt, den Film zur ideologischen Täuschung zu nutzen, und auch nicht an Produkten, die aus diesen Vorschlägen resultierten.<sup>10</sup> Sie will ich hier außer Acht lassen und mich statt dessen Beispielen zuwenden, die in der Absicht entstanden sind, eigene Erinnerungen zu vermitteln bzw. Zuschauer an etwas zu erinnern. Deshalb beschäftige ich mich hier auch weniger damit, wie (d.h. mit welchen filmischen Mitteln), sondern was vom Thema Holocaust in sowjetische Spielfilme Eingang gefunden hat.

Es ist in jüngerer Zeit immer wieder hervorgehoben worden, dass in der UdSSR der Holocaust am jüdischen Volk in allen Bereichen des öffentlichen Lebens systematisch „verschwiegen“ wurde.<sup>11</sup> Inwieweit gilt das auch für das Erinnern an die nationalsozialistische Vernichtungspolitik in der Kunst, insbesondere in sowjetischen Spielfilmen? Der Tatbestand ist rein statistisch gesehen schon verblüffend: Tötung von Juden durch die Nationalsozialisten findet sich:

- vor Hitlers Überfall auf die Sowjetunion: in drei Filmen,
- während des Krieges: in einem Film,
- Ende der Sowjetzeit: in einem Film.

Mein erstes Filmbeispiel, *Professor Mamlok* (dt. *Professor Mamlock*, Lenfilm, 1938, 2867m, Erstaufführung 5.9.1938) hat eine interessante deutsch-russische Entstehungsgeschichte, an der sich die Problematik künstlerischer Erinnerung als Reflexion unterschiedlicher Perspektiven gleich mehrfach spiegelt. Das Drehbuch zu diesem sowjetischen Film von 1938 stammt von dem deutschen Arzt und Literaten Friedrich Wolf (1888-1953). Er schrieb es während seines Exils in der Sowjetunion. Filmisch umgesetzt wurde es unter der Regie von Adolf Minkin und Herbert Rappoport. Letzterer, ebenfalls Deutscher, war viele Jahre in Berlin Regieassistent von Georg Wilhelm Pabst gewesen, bevor auch er in die Sowjetunion emigrierte. Daraus ergeben sich bereits im Schaffensprozess zwei Akzentuierungen, eine deutsche und eine russische. Eine weitere Akzentuierung liefert die Rezeption, die hier durch den sowjetischen *Annotierten Katalog sowjetischer künstlerischer Filme* von 1961 vertreten ist.<sup>12</sup> Auch er eine zeitgebundene „Erinnerung“.

<sup>10</sup> Hierhin gehört Lenins bekannte Äußerung von 1921/22 über den Film, die sich mannigfaltig in den Agitpropfilmen der frühen Sowjetunion niederschlug; hierhin gehört die „Filmförderung“ im Nationalsozialismus, auch der gezielte Einsatz von „Erinnerung“ zur Prägung eines bestimmten kollektiven Selbstbildes in der DDR, verwirklicht in den DEFA-Filmen. Vgl. Zahlmann 2002.

<sup>11</sup> Neuerlich von Vetter 1995; Hirszowicz 1993, S. 29: „There is a general feeling among Jews [...] that in the USSR the Holocaust is a kind of non-event.“ Vgl. auch im vorliegenden Band: H.-D. Löwe, *The Holocaust in the Soviet Press*.

<sup>12</sup> *Sovetskie chudožestvennye filmy 1961*, S. 171f.

Ich will die Filmhandlung kurz skizzieren, in der sich Persönliches mit aktuell Politischem mischt. Schauplatz ist eine deutsche Stadt 1933. Der bekannte Chirurg Professor Mamlock sieht in der Wissenschaft das einzige und höchste Ziel seines Lebens. Politik, meint er, habe in seiner Klinik nichts zu suchen. Am Vorabend der Machtübernahme Hitlers weiß der Professor, dass sein Sohn Rolf sich den Kommunisten angeschlossen hat. Mamlock drängt ihn, seine politische Überzeugung fallen zu lassen und sich der Wissenschaft zu widmen. Als Rolf sich weigert, kommt es zum Bruch zwischen Vater und Sohn. Der Reichstagsbrand dient den Faschisten zur Vorbereitung ihrer Machtübernahme und zum Fanal für ihren braunen Terror. Sie besetzen auch Mamlocks Klinik. Allen voran der unbegabte Dr. Hellpach, einer von Mamlocks Assistenzärzten, der als SA-Kommissar diesen Einsatz leitet und sichtlich hofft, seinen Vorgesetzten und medizinischen Konkurrenten „als Juden“ [hier erst ist's gesagt] „mit Hilfe einer Provokation“ aus dem Weg schaffen zu können. Verprügelt, mit zerrissenem Arztkittel, auf dem in Großbuchstaben „Jude“ steht, wird Mamlock von SA-Leuten durch die Straßen getrieben. Er beschließt, seinem Leben eigenhändig ein Ende zu setzen. Als er seinen Abschiedsbrief schreibt, sucht ihn ein Gestapomann zu Hause auf und bittet ihn, in die Klinik zu kommen, um einen der faschistischen Anführer zu behandeln, der sich nur von Mamlock operieren lassen wolle. Ganz seinem ärztlichen Ethos verpflichtet, folgt Mamlock ungeachtet der Person des Patienten dessen Ruf. Nach der Operation wird der Chirurg wieder aus seiner Klinik gejagt. Bei einem zweiten Selbstmordversuch sehen wir auf dem Griff seines Revolvers die Inschrift: „Für Tapferkeit. Verdun 1916“. Diesmal rettet die sorgsame Pflege, die ihm sein gut geschultes und menschlich verbundenes Klinikpersonal angedeihen lässt, Mamlock das Leben. „In dieser Zeit wird er ein anderer Mensch“ (konstatiert der *Katalog*). Mit Interesse verfolgt Mamlock nun den Verlauf des Leipziger Prozesses und begeistert sich für Georgij Dimitrovs mutige Haltung vor Gericht. Jetzt ist er stolz, dass sein Sohn Kommunist ist. Öffentlich verkündet Mamlock den baldigen Untergang des Faschismus. „Von einer faschistischen Kugel getroffen“, schreibt der *Katalog* 1961, „fällt er, den Namen eines neuen, freien Deutschland auf den Lippen.“

Dieser Film stammt aus der Zeit vor dem Hitler-Stalin-Pakt, dennoch ist in ihm das damals in Deutschland aktuelle Thema der Judenverfolgung nebensächlich. Nicht dass es sich bei der Titelgestalt erklärtermaßen um einen *jüdischen* Mitbürger handelt, der verfolgt und misshandelt wird, steht im Vordergrund, sondern die Unmenschlichkeit des Faschismus. Die jüdische Thematik wird überdeckt von der Gegenüberstellung der mutigen, aufrechten deutschen Kommunisten auf der einen Seite, die für Wahrheit und Gerechtigkeit und das Gute in ihrer Gesellschaft kämpfen, und den infamen Faschisten auf der anderen, die aus niederen Beweggründen einen helden-

haften Verteidiger ihres Vaterlandes, echten Humanisten und aufopferungsvollen Arzt systematisch in den Tod treiben. Obwohl dieser Film 1938 in Deutschland spielt, erinnert er nicht an die Judenverfolgung, sondern benutzt sie lediglich, um seinen Zuschauern einmal mehr die Richtigkeit des sozialistischen Weges vor Augen zu führen.

Als der Film 1938 in die sowjetischen Kinos kam, fand er große Aufmerksamkeit. Für die sowjetischen Zuschauer fügte er sich fraglos in das Genre der damals verbreiteten „Diversionsfilme“<sup>13</sup> – einer Art „Action“-Filme, die warnen sollten vor der inneren Gefahr für den jungen Sowjetstaat durch Sabotage, Verrat, Spionage und der äußeren Gefahr durch die faschistische Bedrohung. In dieser Szenerie kam der Antisemitismus aus sowjetischer Sicht als Gefahr nicht vor.

Ganz anders als der Film war das gleichnamige Drama akzentuiert, das Friedrich Wolf fünf Jahre früher im Schweizer und französischen Exil geschrieben hatte, bevor er mit seiner Familie in der Sowjetunion um Asyl bat. Die viel facettenreichere und menschlich tiefere Dramenhandlung von 1933 ist im sowjetischen Film ganz auf die antifaschistische Thematik eingeschmolzen. Erst wenn man dem Film das Theaterstück gegenüberstellt, in dem sich auch Friedrich Wolfs eigene, autobiographische Erfahrungen in Deutschland niederschlugen, wird deutlich, wie stark der Film statt der deutschen die sowjetische Gegenwart spiegelt und deren eigene Probleme reflektiert, während das Drama viel stärker dem deutschen Schauplatz Rechnung trägt.

Im Drama lebt der ganz seinem hippokratischen Eid verpflichtete, moralisch integere und politisch loyale assimilierte deutsche Jude Mamlock, der als Freiwilliger im Ersten Weltkrieg für Deutschland kämpfte, mit seiner Familie ein deutsch-bürgerlich-unpolitisches Leben humanistischer Überzeugungen. Erst als die Judenverfolgung im Verein mit der Kommunistenhetze für Hitlers Machtergreifung instrumentalisiert wird und sie auch Mamlock und seine Familie erfasst, wird der Arzt auch politisch zu einem bewussten, engagierten Mitglied seiner Gesellschaft. Aktiv nimmt er, wengleich mit etwas weltfremden Mitteln, den Kampf um die Wahrheit auf. Seine Person wird dabei zum politischen Katalysator der ihn umgebenden Personen in der Klinik. Einige seiner Mitarbeiter erweisen sich nun, im Konflikt zwischen Hurrafaschismus und schwieriger Loyalität gegenüber dem jüdischen Mitbürger als Feiglinge und Opportunisten, Neider und Macht-hungrige. Unter den nichtjüdischen Deutschen ist, neben der einfühlsamen, „arischen“ Ehefrau Mamlocks, am Ende nur die junge Ärztin Dr. Inge Ruoff dem Professor moralisch ebenbürtig. Sie wandelt sich im Laufe des Stückes

---

<sup>13</sup> Toeplitz 1979, S. 51: „1935 behandelten 8 von 10 sowjetischen Gegenwartsfilmen dieses Thema.“

von der naiven faschistischen Parteigängerin zu einer mutigen, aufrechten, warmherzigen Frau, die die Verlogenheit des faschistischen Systems durchschaut hat und nun sogar dem Kommunismus – zumindest in der Gestalt des Mamlock-Sohnes Rolf – gewisse Sympathien entgegenbringt. Auf diese ganze Nebenhandlung hat der Film von 1938 verzichtet und damit auch auf ein zentrales Motiv des Dramas, nämlich die von Friedrich Wolf 1933 bereits klar erkannte und in Szene gesetzte unberechenbare Gefahr für das Leben der jüdischen Bevölkerung in Deutschland.<sup>14</sup> Statt dessen bringt der Film den aktuellen Dimitrov-Prozess ins Spiel und signalisiert damit Mamlocks neue kommunistische Überzeugungen.

Einzig diesen Akzent betont auch die Film-Rezeption in der zeitgenössischen Presse.<sup>15</sup> Ich beziehe mich auf die früheste sowjetische Rezension, die, noch vor[!] der Erstaufführung, in der *Pravda* erschien. Sie hatte für spätere Rezensenten Vorbildfunktion und gab ihnen die offizielle Linie vor. N. Kružkov widmet *Professor Mamlock* in der *Pravda* einen verhältnismäßig umfangreichen Artikel, der den Film folgendermaßen beschreibt:

Der Film ist nach dem gleichnamigen Theaterstück von Friedrich Wolf gedreht und stellt selbst eine glühende, leidenschaftliche Anklage gegen den Faschismus dar. [...] In dem Film wird das tragische Schicksal von Prof. Mamlock auf dem Hintergrund des Kampfes des deutschen Volkes gegen die faschistischen Barbaren gezeigt, und das verleiht ihm eine besondere Ausdruckskraft. Das Schicksal von Prof. Mamlock ist das Schicksal aller deutschen antifaschistischen Intellektuellen [sic!], unabhängig davon, welches Blut in ihren Adern fließt.

Tatsächlich hatte Wolf selbst die Akzentverschiebung vom sich anbahnenden Holocaust in Deutschland hin zur Gegenüberstellung von menschenfreundlichem Kommunismus versus menschenverachtendem Faschismus in seiner Moskauer Umarbeitung des Dramenstoffes zum Filmdrehbuch vorgeesehen und damit seinen Stoff bereits dem zeitgenössischen sowjetischen

<sup>14</sup> Wolf schrieb sein Drama 1933. 1934 nahm er am 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller teil und hielt ein Referat über die proletarische deutsche und die sowjetische Dramaturgie. Vgl. die Dokumente dazu, hg. von Schmitt und Schramm 1974. 1960 veröffentlichte der Aufbau-Verlag in Ostberlin unter Friedrich Wolfs Dramen auch *Professor Mamlock*. 1961 entstand unter der Regie von Konrad Wolf in der DDR eine Neuverfilmung dieses Stoffes. Anlässlich des 50. Todestages von Friedrich Wolf wurde am 5. Oktober 2003 das Drama *Professor Mamlock* in der Berliner Inszenierung von 1945 vom Hessischen Rundfunk übertragen. In dieser Inszenierung fehlt interessanterweise der Schluss des Stücks, in dem die junge Klinikärztin Dr. Inge Ruoff, als einzige von Mamlocks Mitarbeitern, sich trotz ihrer „arischen“ Abstammung und Zugehörigkeit zur Partei, mutig zu ihrem jüdischen Lehrer bekennt.

<sup>15</sup> *Pravda*, 28.7.1938, S. 6; *Izvestija*, 21.9.1938; *Komsomol'skaja Pravda*, 12.9.1938; *Sovetskoe iskusstvo*, Moskau 20.9.1938; *Iskusstvo i žizn'* 9 (1938); *Literaturnaja gazeta*, 10.9.1938; *Večernaja Moskva*, 4.8., 13.9., 16.9.1938 u.a.

Horizont adaptiert.<sup>16</sup> Für die angemessene Umsetzung der offiziellen Selbstbilder war allerdings auch administrativ gesorgt: Kein Drehbuch konnte zur Stalinzeit verfilmt werden, ohne dass es vor Beginn der Dreharbeiten von den Behörden gutgeheißen war; kein fertiger Film kam in die Kinos ohne den offiziellen Freigabestempel. Nach den oben skizzierten Begriffen der Identitätsbildung übernahm die sowjetische Zensur gewissermaßen die Rolle eines politischen Kurzzeitgedächtnisses, das ständig korrigierend eingriff, um im „real existierenden Sozialismus“ allen Brüchen zum Trotz immer wieder eine Optik von Homogenität und Einheit herzustellen, mit der sich politisch leben ließ! Haben wir nicht hier geradezu den Prototyp des Reid'schen Generals vor Augen, einen „Generalissimus“, der auf schönfärberische Erinnerung angewiesen, sich nur seiner (vermeintlichen) Heldentaten, nie aber seines Fehlverhaltens erinnerte?

Diese grandiose Reflexivität der Erinnerung wurde nicht nur im sowjetischen Machtbereich selbst (und dort auch nicht nur im Film) verbreitet, sie wurde mit Erfolg auch ins Ausland verkauft. (Man denke nur an den sowjetisch-amerikanischen „Land and Lease“-Pakt, der auf Grund derselben Fiktion der Sowjetunion beachtliche wirtschaftliche Vorteile und Amerika nachträglich viel Spott einbrachte.) Nicht unerwähnt sei überdies, dass *Professor Mamlock* 1937/38 in den Jahren der schlimmsten innersowjetischen stalinistischen „Säuberungen“ gedreht und vorgeführt wurde. Aus heutiger Sicht ist nur schwer vorstellbar, dass der sowjetische Zuschauer keine Parallelen zwischen dem deutschen Geschehen auf der Leinwand und gewissen handgreiflichen Ereignissen in seiner eigenen Nachbarschaft gesehen haben soll. Aber musste er denn nicht um der Wahrung seiner eigenen Identität willen, das Vorgegebene als wahr akzeptieren?<sup>17</sup>

Nicht auszuschließen ist, dass die Produktion von Antinazifilmen auch den internationalen Absatzmarkt im Auge hatte. Zu einer Zeit, in der sich die sowjetische Filmindustrie aus ökonomischen Gründen sehr um eine Verbesserung ihrer Position auf dem amerikanischen Filmmarkt bemühte, in der der deutsche Markt die sowjetischen Produktionen bereits boykottierte und der Hitler-Stalin-Pakt noch keine (vorübergehende) Entspannung im kulturellen Sektor gebracht hatte, „passte“ *Professor Mamlock* im September 1938 in mehrfacher Hinsicht in die politische Landschaft. In diesen Jahren produzierten sowjetische Filmemacher „die drei eindeutigsten und rückhaltlosesten Antinazifilme“, schreibt der Amerikaner Jay Leyda, der selbst bis 1937

<sup>16</sup> Filmdrehbuch: F. Vol'f: *Professor Mamlok*. Moskau: Kinopečat', 1938.

<sup>17</sup> Adam Hochschild's lesenswerte Interviews mit Stalinopfern sind eine Sammlung derartiger paradoxer Identifikationen mit dem System des Generalissimus. Hochschild 1994.

in sowjetischen Filmstudios in Moskau studiert und gearbeitet hatte.<sup>18</sup> Alle drei Filme haben ihren Schauplatz in Deutschland, obgleich ja das „Dritte Reich“ zu diesem Zeitpunkt längst begonnen hatte, seine Zerstörungswerke jenseits seiner Grenzen fortzusetzen und die internationale Politik seinen Zielen verfügbar zu machen.<sup>19</sup>

Die anderen beiden Filme von 1938 sind: *Bolotnye Soldaty* (*Moorsoldaten*, Mosfil'm, 1958m, EA 25.11.1938), nach dem Drehbuch von Ju. Oleša und A. Mačeret und unter der Regie des letzteren; und *Sem'ja Oppengejm* (*Familie Oppenheim*, Mosfil'm, 2823m, EA 5.1.1939), eine Adaptation des Romans von Lion Feuchtwanger *Die Geschwister Oppenheim* (1933). Das Drehbuch dazu schrieb Serafima Rošal', Regie führte Grigorij Rošal'.

Der künstlerisch schwächere Film *Moorsoldaten*<sup>20</sup> wiederholt die aus Professor Mamlock bekannte Thematik, reduziert sie jedoch auf eine Gegenüberstellung zwischen heldenhaften Kämpfern für die Idee des Kommunismus und elenden Hitlerschergen. Der Film spielt in einem Konzentrationslager. Es geht ihm, wie auch der sowjetische *Katalog* von 1961 bestätigt, um den „Kampf der deutschen Kommunisten gegen das faschistische Regime in Deutschland. [...] Die SA wirft alle rechtschaffenen Patrioten ins Konzentrationslager“.<sup>21</sup> Als „Moorsoldaten“ inhaftiert sind: ein antifaschistischer Student namens Franz, weil er das faschistische Deutschland einen „Mörderstaat“ genannt hat, ein sozialdemokratischer Arbeiter, der sich nicht geschämt hatte, einem deutschen Kommunisten die Hand zu reichen und, der Vollständigkeit halber, ein greiser jüdischer Apotheker. Die Filmhandlung kreist um den kommunistischen Untergrundkämpfer Paul, dem es nach seiner Flucht aus dem Lager gelingt, die Arbeiter zum Streik zu bewegen und der bei allem Kampfesgeist seine Menschlichkeit nicht verloren hat. So hebt die (wieder Wochen vor der Erstaufführung des Films veröffentlichte) *Pravda*-Rezension von 1938 als erstes hervor, wie „der mutige und furchtlose Kommunist Paul“ einem zurückgebliebenen jungen deutschen Arbeiter namens Walter zu Hilfe kommt, der den national-faschistischen Demagogen vertraut hatte und dann von ihnen grausam verspottet, misshandelt und ins Konzentrationslager gebracht wurde.

<sup>18</sup> Leyda 1960, S. 346.

<sup>19</sup> Über die Etappen der Hitlerschen Politik: Hildebrand 1995, S. 52.

<sup>20</sup> Diese Kritik übt die *Pravda* gleich in ihrer Vorabrezension. Vgl. *Pravda*, No. 291, 21.10.1938, S. 6, Rezension von S. Tregub: „*Moorsoldaten* führt uns nicht über den Rahmen des bereits Bekannten hinaus.“ Wahrscheinlich war bis zu diesem Zeitpunkt das mutige Verhalten der „Moorsoldaten“ im Emsland, vielleicht auch der Lagerbericht *Die Moorsoldaten* von Wolfgang Langhoff von 1935 bis nach Russland gedrungen.

<sup>21</sup> Sovetskije chudožestvennye filmy 1961, S. 150

Der Film *Moorsoldaten* beweist, wie gut man in der Sowjetunion über die Ereignisse in Deutschland Bescheid wusste. Der Lagerbericht *Die Moorsoldaten* von Wolfgang Langhoff, der 1935 in Zürich erschien, dürfte hier ebenso bekannt gewesen sein wie der 1933 auf Deutsch in Moskau gedruckte Erlebnisbericht *Im Mörderlager Dachau* von Hans Beimler.<sup>22</sup> Spuren von beiden Schriften sind in Mačerets Film unverkennbar. Der Film beweist aber auch, wie in der künstlerischen Darstellung die deutschen Ereignisse unmittelbar mit den aktuellen politischen Interessen der Sowjetunion von 1938 verbunden und in deren Perspektive eingeordnet wurden. Mag der heutige Zuschauer mit dem Dargestellten zugleich auch an die Willkürakte erinnert werden, denen zur selben Zeit sowjetische Gefangene in sowjetischen Lagern ausgesetzt waren, wie wir aus ihren Lagerschilderungen wissen, so ist das eine thematische „Überlagerung“, die der Film natürlich nicht beabsichtigt hat.<sup>23</sup> Er sollte die Grausamkeit und Unmenschlichkeit des faschistischen deutschen Staates vor Augen führen. Das tut er ähnlich wie in *Professor Mamlock*, nicht ohne gleichzeitig die Stärke und Verlässlichkeit des deutschen Kommunisten zu verherrlichen. Dieses Filmmotiv sollte offenbar selbst 1938 noch die Hoffnung nähren, Hitlers Kriegspläne würden letztlich an der Solidarisierung der deutschen mit den sowjetischen Kommunisten scheitern.<sup>24</sup> Diesen Trugschluss gestaltet auch *Eskadril'e no. 5 (Geschwader Nr. 5, 1939)* von Abram Room, wo es der sowjetischen Luftwaffe mit Hilfe deutscher Kommunisten gelingt, den Feind gleich nach Ausbruch des Krieges zu besiegen – was, angesichts der inzwischen durch stalinistische Säuberungen dezimierten eigenen Streitkräfte, sicherlich ein überaus dringlicher Wunschtraum war. Derartige Hoffnungen wurden sicher auch durch die große Zahl westlicher, vor allem deutscher Kommunisten gefördert, die inzwischen ihre Zuflucht in der Sowjetunion gefunden hatten und dort arbeiteten.

<sup>22</sup> Langhoffs Lagerbericht (Langhoff 1935) erreichte bereits im Jahr seines Erscheinens 30 Auflagen. Hans Beimlers Erlebnisbericht erschien 1933 in deutscher und englischer Sprache in Moskau (Beimler 1933a, Beimler 1933b). Hans Beimler war KPD-Mitglied und hielt sich nach seiner Flucht aus dem Konzentrationslager Dachau 1933 in Moskau auf.

<sup>23</sup> Eine ähnliche Überlagerung gab es später beim Thema totalitäre Herrschaft. Pudovkins Film *Die Mörder machen sich auf den Weg* in Anlehnung an Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* von 1941/42 schien den Zensoren selbst nach Hitlers Überfall auf die Sowjetunion (offenbar wegen der inneren Parallelen zwischen der thematisierten nationalsozialistischen und der nicht explizit thematisierten stalinistischen Herrschaft) zu brisant. Er kam in der Sowjetunion nie ins Kino und galt lange Zeit als verschollen.

<sup>24</sup> Vgl. auch Schlegel 2003, S. 42.

*Familie Oppenheim* kam Anfang Januar 1939 in die russischen Kinos und hatte einen ähnlich großen Erfolg wie *Professor Mamlock* vier Monate zuvor. Die Entstehungsgeschichten und Themen beider Filme weisen einige Parallelen auf. Auch für *Familie Oppenheim* stammt die Roman-Vorlage aus der Feder eines deutschen Emigranten, was dem Film den Anschein der Authentizität verlieh. Lion Feuchtwanger schrieb diesen zweiten Teil seines dreiteiligen Romanzyklus 1933, im Jahr seiner Ausbürgerung aus Deutschland. Der Film spielt wie *Professor Mamlock* zum Zeitpunkt von Hitlers Machtübernahme. Wieder sind es Einzelschicksale, deren Verlauf ein Licht auf das nationalsozialistische politische System werfen soll. Im Mittelpunkt des Films steht die großbürgerliche jüdische Familie Oppenheim in Berlin. Der Nationalsozialist Vogelsang, ein fanatischer Anhänger der Rassen-Ideologie wird als Lehrer für Literatur an ein Berliner Gymnasium bestellt, um einen früheren, bei den Gymnasiasten beliebten Lehrer zu ersetzen, der von betrunkenen Führeranhängern ermordet worden ist. Vogelsangs erstes Opfer ist der jugendliche Gymnasiast Berthold Oppenheim, der schließlich infolge der Verhöhnungen und Hetzjagden seinem Leben durch Selbstmord ein Ende setzt. Bertholds Vater, Gustav Oppenheim, Leiter eines großen Möbelwerks wird genötigt, sein Unternehmen für einen Spottpreis zu verkaufen und ins Ausland zu fliehen. Ein anderes Mitglied der Familie, Professor Edgar Oppenheim, ein großer Chirurg und Gelehrter, erleidet ein ähnliches Schicksal wie Professor Mamlock. Er wird von den Faschisten aus seiner Klinik vertrieben, kurz darauf noch einmal zurückgeholt, um einen hohen Parteifunktionär auf dessen Wunsch hin zu operieren, und dann ins Gefängnis geworfen. Bis zu diesem Augenblick könnte der heutige Zuschauer meinen, nicht nur einen antifaschistischen, sondern auch einen gegen die Judenvernichtung gerichteten Film vor sich zu haben, doch im Gefängnis erfährt Edgar eine Läuterung. Er begegnet (wie der sowjetische *Katalog* von 1961 formuliert) „den wahren Vertretern des deutschen Volkes – Kommunisten“ – auch das ist uns bereits vertraut. Einer dieser Kommunisten „wird für ihn zum Vorbild und Garanten, dass das deutsche Volk aufgrund seiner Kultur die Kraft haben werde, eines Tages das faschistische Joch abzuwerfen und durch das Dunkel der rassistischen Ideologie das Banner der jahrhundertalten Kultur des deutschen Volkes zu tragen“. (Wortlaut des *Katalogs* 1961.)

Vieles in diesem Film ist unplausibel, manche Personen sind in ihrem Handeln unzureichend motiviert. Nicht ganz ohne Grund galt Grigorij Rošal' als Regisseur des Plakativen. Schon seit 1926 hatte er sich mit drastisch gefärbten Filmen einen Namen gemacht. Zugleich war ihm die antirassistische Thematik lange schon vertraut und offenbar ein Anliegen gewesen. Bereits 1928 hatte er, damals sogar in deutsch-russischer Koproduktion und an deutschen Schauplätzen, den Stummfilm *Salamandra (Falschmünzer)*

gedreht, in dem höchst anschaulich eine durch rassistische Vorurteile bedingte Ignoranz, Missgunst und Dummheit in der deutschen Gesellschaft vorgeführt werden.<sup>25</sup> Zehn Jahre später in *Familie Oppenheim* prangert Rošal' zwar wieder neuerlich den deutschen Rassismus an, ohne aber die Intention der rassistisch motivierten Diskriminierung der Juden durch den Nationalsozialismus beim Namen zu nennen.

Obwohl die anfangs genannten Schwächen des neuen Films schon früh kritisiert wurden, fand er in der Sowjetunion großen Zulauf. Die *Pravda* erachtete ihn offenbar für sehr wichtig, denn sie widmete ihm nicht nur wie schon den anderen beiden Filmen eine Vorabrezension – die am 20. November 1938, sechs Wochen vor der offiziellen Erstaufführung erschien –, sondern sie platzierte ihre auffallend umfangreiche Besprechung nicht wie sonst auf Seite sechs unter die spärlichen Nachrichten über Kultur und Sport, sondern auf Seite vier unter die politischen Themen!

Ich will diese Besprechung als ein „Zeugnis“ für den damaligen offiziellen Rezeptionshorizont untersuchen. Der plakativeren Darstellung der deutschen Verhältnisse im Film entspricht die drastischere Sprache in B. Uzakovs *Pravda*-Artikel. Offen prangert er die politisch-ideologischen Ungeheuerlichkeiten der deutschen Verhältnisse an und benutzt dazu die filmische Darstellung als Beweismaterial:

Die faschistischen Banden der Pogromhelden foltern und quälen unschuldige Menschen, als seien im 20. Jahrhundert die finsternen Sitten des 10. Jahrhunderts wiedererwacht. Sie sperren Männer, Frauen und Kinder in Konzentrationslager, entziehen ihnen die Mittel zum Leben, unterwerfen sie körperlichen und seelischen Foltern. Angesichts dieser Fakten haben die sowjetischen antifaschistischen Filme eine große politisch-erzieherische Bedeutung, weil sie die ‚Rassen‘-Barbarei des ‚Dritten Reiches‘ entlarven. [...] Mit authentischer künstlerischer Überzeugungskraft und großem Nachdruck werden in dem Film die faschistischen Barbaren dargestellt, die Beherrscher und Herren des heutigen Deutschland, Land des blutigen Terrors, der wüsten Barbarei, des stumpfsinnigen Obskurantismus. [...] Der Zuschauer sieht klar und deutlich, wie die Hitlerscheren Deutschland, die Heimat von Goethe und Heine, Marx und Thälmann, vergewaltigen.

---

<sup>25</sup> Der Stummfilm *Salamandra (Falschmünzer)*, Produzenten: Mežrabpom, Moskau mit Prometheus, Berlin), den Rošal' 1928 noch in München, Berlin und Leipzig drehen konnte, zeigt einen unbestechlichen deutschen Wissenschaftler, Professor Zange, der trotz der Behinderung durch Adlige, nationalsozialistische Corpsstudenten und den Klerus, trotz Entzug seiner akademischen Lehrerlaubnis in Deutschland und Zerstörung seines Labors, seine naturwissenschaftliche Forschung zur Vererbungslehre unbeirrt fortsetzt. Ihre Ergebnisse sollen die nationalsozialistische Rassenideologie widerlegen. Ein Ruf in die Sowjetunion, wo Professor Zange von Volkskommissar Lunačarskij persönlich und in Ehren empfangen wird, rettet ihm schließlich das Leben. Kein Wunder, dass dieser Film schon 1928 in deutschen Kinos nicht laufen durfte.

Auch hier bleibt das Entscheidende ungesagt: „Terror“ und „Rassen-Barbarei“, aber gegen wen? Wer sind die Opfer? Welche Lehre zieht der Film? Die Vagheit gipfelt schließlich in der kritischen Feststellung des Rezensenten: „Schwächer sind in dem Film die Vertreter der humanistischen Gesinnung in der bürgerlichen Intelligenz geraten – die Mitglieder der Familie Oppenheim.“

Bei soviel Ignoranz mutet es bizarr an, wenn der Verfasser dieser Besprechung auch noch wortreich die Verlässlichkeit Feuchtwangers als Berichterstatter über Deutschland zu untermauern sucht, wobei er zwar die Wandlungen in den Ansichten dieses Schriftstellers anerkennt, sie aber zum Beweis für dessen politische Wachsamkeit stilisiert. Dem heutigen Leser erscheint das als Bauernfängerei, hatte sich doch Lion Feuchtwanger gerade 1937 mit seinem „Reisebericht für meine Freunde“ unter dem Titel *Moskau 1937* bloßgestellt. Feuchtwangers ebenso naive wie euphorische Beschreibung der sowjetischen gesellschaftlichen Verhältnisse: des weisen Parteiführers Stalin, des guten jüdischen Lebens in der Sowjetunion und gar der berechtigten Trotzlistenprozesse, hatte er verfasst, nachdem er bei seinem zehnwöchigen Aufenthalt in der Sowjetunion als offizieller Gast hofiert und herumgeführt worden war. Eine Vorzugsbehandlung, die – wie spitze Zungen später behaupteten – der zweitrangige Schriftsteller von Deutschland nicht gewohnt war.<sup>26</sup>

Auch wenn diese Filme von 1938 offenbar ganz der offiziellen politischen Linie entsprachen, sind sie in ihrer Darstellung eigenständig genug, um für sich selbst zu sprechen. Im Sinne meiner obigen Bestimmung von Erinnerung wäre nach ihren Motiven für die offensichtliche Verleugnung zu fragen. In allen drei Fällen sind die Verfolgten jüdischer Herkunft zumeist deutsche Bürger der gehobenen Gesellschaftsschichten, die durch Tüchtigkeit und Fleiß gesellschaftliche Anerkennung erlangt haben; es sind Intellektuelle, Träger deutscher Kultur und Wissenschaft, Individuen mit hohen menschlichen Qualitäten. Sie repräsentieren also gerade das Gegenteil von dem, wozu die Ideologie des Nationalsozialismus sie gestempelt hätte. Mit ihrer Akzentverschiebung von der NS-Rassenpolitik zur Willkür und Barbarei des Faschismus rücken die Filme das dargestellte Geschehen in den Horizont des sowjetischen Zuschauers. Die Mitteilung an ihn lautet: *Nicht auszuschließen, dass sich die faschistische Willkür und Barbarei eines Tages auch gegen uns richtet!* Darin wiederholt sich eine Drohung, die der sowjetische Zuschauer bereits aus der politischen Propaganda kennt, nur präsentiert sie

<sup>26</sup> Allerdings verschwand sein „Reisebericht“ selbst in Russland, wo er in einer Auflage von 200 000 Exemplaren gedruckt worden war, „schon nach einem Jahr sang- und klanglos aus den Buchhandlungen und Bibliotheken“, schreibt Joseph Pischel in seinem Nachwort zur Neuauflage von Feuchtwanger 1993, S.113.

sich ihm jetzt sinnlich wahrnehmbar und nacherlebbar in Form „künstlerischer Erinnerung“. Dabei schreibt der Film jüngst Vergangenes nach Maßgabe eigener aktueller Intentionen um, gerade so wie das die personale Erinnerung tut, wenn das Vergangene dem Hier und Jetzt der Person subsummierbar gemacht werden soll, um ihrer Identifikation zu dienen.

Ob die Analogie von Filmintention und Erinnerungsleistung stimmt, wird sich erweisen, wenn wir die Filme nach Kriegsbeginn, nach dem Überfall des deutschen Militärs auf die Sowjetunion und nach der Wannseekonferenz betrachten. In der Zwischenzeit, zwischen dem 29. August 1939 und dem 22. Juni 1941, galt ein „Nichtangriffspakt“ auch im Kino. Das Verbot, antinationalsozialistische Filme zu zeigen, umfasste auch Sergej Ėjzenštejns Historienfilm *Aleksandr Nevskij* (ebenfalls von 1938), wo bekanntlich das Trauma des deutschen Überfalls von 1941 im mittelalterlichen Gewand vorweggenommen wird: In den barbarischen Kreuzrittern, die in Russland einfallen, töten und brandschatzen und sogar Kinder ins Feuer werfen, spiegelt Ėjzenštejn die Vorahnung wenig später erlebter Gräuel. Im Unterschied zu den bisherigen Filmen von 1938 spielt dieser Film auf russischem Boden.

Während des Krieges bekam der sowjetische Zuschauer zunächst vor allem „boevye kinosborniki“, agitatorische Kriegsalmannache, zu sehen. Sie bestanden aus Serien mehrerer Kurzfilme und waren darauf zugeschnitten, patriotische Gefühle zu wecken und so die Kampfmoral des Volkes bei der Vaterlandsverteidigung zu heben und seinen Hass auf den Feind zu schüren. Dann folgten auch längere Kriegs-Spielfilme, die auf diesen Almanachen sowie auf dem früheren Genre antifaschistischer Filme aufbauten.

Mit dem Genre ändert sich der Filmschauplatz. Die faschistische Barbarei im Film (wie in der Realität) findet nicht mehr im fernen Deutschland statt, sondern wird auf sowjetischem Boden, am eigenen Volk exekutiert.<sup>27</sup> Zugleich gehört nun der erfolgreiche Widerstand mutiger Stadt- und Dorfbewohner zum verbindlichen Setting. Damit verschiebt sich die Akzentuie-

<sup>27</sup> Vsevolod Pudovkin lokalisiert seinen Film *Ubijcy vychodjat na dorogu* (*Die Mörder machen sich auf den Weg*, 1941/42) noch in Deutschland. Die durch den Faschismus verbreitete Atmosphäre von Angst und Misstrauen macht hier das Alltagsleben zur Hölle. Ivan Pyr'ev, *Sekretar' rajkoma* (*Der Sekretär des Rayonkomitees*, EA 30.11.1942) zeigt den ungleichen Kampf zwischen der in die sowjetische Rayonshauptstadt eindringenden deutschen Armee und den dortigen Partisanen; doch gelingt es den Partisanen, ihre Gegner zu vernichten. Ebenso in Friedrich Ermlers, *Ona zaščiščaet rodinu* (*Sie verteidigt die Heimat*, EA 20.5.1943): Deutsche Besatzer überfallen ein Dorf, die junge Traktoristin verliert Mann und Kind; sie wird zur tatkräftigen und erfolgreichen Partisanenkämpferin. In Mark Donskojs *Raduga* (*Regenbogen*, EA 24.1.1944) wird ein ukrainisches Dorf von Deutschen besetzt, die Partisanen formieren sich und befreien den Ort.

rung erneut: Im Zentrum dieser Filme steht nicht mehr der Feind mit seiner unüberwindlichen Grausamkeit, sondern der eigene (Volks)Held. Die Reflexion auf das Selbst, auf die eigene Gemeinschaft oder die „verallgemeinerte Darstellung der Kraft eines ganzen Volkes“<sup>28</sup> eröffnet die Chance, eigene Handlungsmöglichkeiten neu zu überdenken und seine Befreiung selbst in die Hand zu nehmen. Nicht der Rückblick, die Verarbeitung der unmenschlichen Vergangenheit und Gegenwart steht hier im Vordergrund, sondern der Blick nach vorn, die Aussicht auf Mobilisierung aller Widerstandskräfte.

Der einzige dieser Kriegsfilme, der den Genozid an den Juden thematisiert, ist *Nepokorënnye*, (*Die Unbeugsamen/Widerspenstigen*, Kiever Kinostudio 1945, 2590m), EA 15.10.1945, Drehbuch und Regie von Mark Donskoj, nach der gleichnamigen Erzählung von Boris Gorbатов. 1946 erhielt der Film beim Filmfestival in Venedig die Goldmedaille.

Taras, ein alter Arbeiter, wird in einer von Deutschen besetzten ukrainischen Kleinstadt, Zeuge des Massenmordes an der jüdischen Bevölkerung des Ortes. Auch sein jüdischer Arzt kommt dabei ums Leben. Taras versteckt dessen Enkelkind vor den deutschen Okkupanten; die Sorge für das kleine Mädchen hindert ihn, das besetzte Gebiet zu verlassen. Das Kind wird entdeckt und verschleppt; er selbst muss unter den Okkupanten Zwangsarbeit leisten. In dieser Zeit macht er einen politischen Bewusstwerdungsprozess durch und ermutigt auch seine erwachsenen Kinder zum Widerstand. Schließlich wird die Stadt von der Roten Armee befreit.

Der in Kiev nach der Befreiung der Stadt 1943 gedrehte Film bricht mit mehreren Tabus: Zum einen ist sein Held ein einfacher unpolitischer Arbeiter, der weder der Partei noch der Roten Armee angehört und im Grunde nur an einem ungestörten Leben interessiert ist. Er (und der Zuschauer mit ihm) wird zum Augenzeugen der Geschehnisse im besetzten Gebiet. Zum anderen ist dies der erste und einzige freigegebene sowjetische Film, der den Genozid an den Juden überhaupt ins Bild setzt.

Ist das die Erinnerung, die dem schrecklichen Geschehen in der Realität angemessen und ihm ein Denkmal zu errichten in der Lage ist? Während die Grausamkeit der deutschen Okkupanten in diesem Film über weite Strecken weniger drastisch gezeichnet wird als üblich, sticht das Massaker an der jüdischen Bevölkerung der Stadt krass hervor und rückt damit in den Vordergrund. Die zeitgenössische Kritik sieht das allerdings anders: Schon in Gorbатовs Vorlage – heißt es – gelte die Aufmerksamkeit nicht so sehr den „Bildern von Exzessen der nazistischen Menschenfresser“; sie wolle der Erzähler nur streifen: „Seine Aufmerksamkeit gilt vor allem dem sowjetischen Menschen, der eine Zeit lang in die Klauen der Faschisten geriet. Je

---

<sup>28</sup> Äußerung der Hauptdarstellerin in *Regenbogen*, abgedruckt in: Der Krieg gegen die Sowjetunion 1991, S. 23.

stärker in diesem einfachen Menschen [gemeint ist Taras] Stolz, Unabhängigkeitsdrang, Unbeugsamkeit aufkeimen, je größer seine Treue zur Sache des Volkes wird, desto erhabener gerät das Pathos des Buches, desto heller und weiter werden die Horizonte“, schreibt ein Rezensent 1945 in der *Pravda Ukrainy*.<sup>29</sup> Und dann: „Den Film die Unbeugsamen werden viele sowjetische Menschen sehen. Mit der Wirksamkeit seiner Kunst wird er noch einmal von der lebensbejahenden Kraft des sowjetischen Patriotismus erzählen und von der moralischen Schönheit des Volkes, das vor niemandem sein Haupt senkt.“ Geschichtsmoralismus, sowjetisch, 1945! Doch welcher Status wird dem Film zugeschrieben? Ist das wirklich realitätsnahe Erinnerung oder nicht eher ein erinnerndes Sich-der-eigenen-Identität-Rückversichern nach erschütternden Erlebnissen der Erniedrigung und Beleidigung?

Der letzte Film, den ich betrachten möchte, spielt wie der vorige 1943, wurde aber aus der zeitlichen Distanz von vierzig Jahren gedreht: *Idi i smotri* (*Geh und sieh/Komm und siehe*, Belarus' fil'm/Mosfil'm, 1985, 146 min), EA Juli 1985, Regie: Elem Klimov, nach der Novelle *Chatyn* von Ales Adamovič.

Schauplatz ist das von Hitlers Truppen überzogene Weißrussland. Der zwölfjährige Fljora gräbt in kindlicher Kriegsspielbegeisterung aus einem Feld verscharrter Leichen ein Gewehr aus und schießt sich, gegen den Willen seiner verzweifelten Mutter, den Partisanen an. Doch schon die Anfänge seines „Feldzugs“ sind für ihn ebenso ernüchternd wie überfordernd. Nach einem Fliegerangriff und einer Nacht im Freien, abgeschnitten von den Kameraden, beschließt er nach Hause zurückzukehren. Doch inzwischen hat ihn die furchtbare Realität eingeholt: Sein Dorf ist leer, und allmählich dämmert dem Kind, was geschehen ist. Fljora will den grausamen Mord an seinen Angehörigen rächen, entschließt sich – diesmal bewusst – für den Partisanenkampf. Da bahnt sich eine gespenstische Wiederholung an. In einem anderen Dorf wird Fljora fast selbst zum Opfer und, was noch grausiger scheint, zum Augenzeugen eben der Ereignisse, die zu sehen, ihm im eigenen Dorf zuvor erspart geblieben waren. Aus dem spielenden Kind ist ein kindlicher Greis geworden. Die Brutalität der im Film in allen Einzelheiten dargestellten Ereignisse spiegelt sich in der Entwicklung, die das Gesicht dieses Jungen durchmacht. Am Ende des Films ist er auch geistig gereift. Das kindliche Opfer, das alles durchlebt und doch zum Überleben verurteilt ist, ahnt, dass nicht physische Gewalt die Antwort auf physische Gewalt sein kann. In einer traumhaften Schlusszene schwimmt das Porträt

<sup>29</sup> Ivan Krutij, *Pravda Ukrainy*, 1945 (o.D.), abgedruckt in: *Der Krieg gegen die Sowjetunion* 1991, S. 25.

Hitlers, das zuvor der Entwürdigung und Verhöhnung der Dorfbewohner gedient hatte, in einer morastigen Pfütze (siehe Abb. 1). Der Junge, der bis zu diesem Zeitpunkt zu keinem Schuss auf Lebende fähig war, zieht sein Gewehr und schießt – auf das Porträt. Es tauchen neue Bilder von Hitler auf, die älter sind als dieses, Hitler auf Paraden, Hitler vor der jubelnden Menge in Berlin, der Junge schießt und schießt, und der Lebensfilm des Mörders seines Volkes läuft weiter rückwärts bis zu der Aufnahme, die Hitler als Kleinkind auf dem Schoß seiner Mutter zeigt. Hier lässt der Junge das Gewehr sinken. Damit schließt sich gedanklich Fljoras Erfahrungskreis: vom Schmerz über den grausigen Verlust seiner kleinen Schwestern bei dem ersten Dorfmassaker, über die fanatisch gehässigen Parolen des SS-Mannes, der selbst nach dem tierischen Akt an der Dorfbevölkerung und in Gefangenschaft noch schreit, es müsse der Keim des Bolschewismus schon bei den Kleinsten ausgerottet werden, bis hin zur Sublimierung von Fljoras eigenen Rachegefühlen.

Elem Klimov war sich der Reflexivität seines Erinnerungswerkes bewusst. „Mir war klar“, sagte der Regisseur 1985 in einem Interview zu diesem Film, „welche Erinnerungen die Novelle an die Vergangenheit wecken würde und wie sehr sie in den heutigen Tag eingreift. Das wichtigste aber war die überzeugende Darstellung individueller Verhaltensweisen unter extremen Bedingungen. [...] Das Furchtbare muss als etwas Furchtbares dargestellt werden, und das Schöne als etwas Schönes. Ich glaube aber auch, wenn wir das wirklich tun, hält es der Zuschauer nicht durch, wendet sich ab.“<sup>30</sup>

Klimovs Film ist überaus eindrücklich und stimmt nachdenklich – sofern der Zuschauer sich auf ihn einlässt. Die Kinolaufzeiten waren in Deutschland wie in der Sowjetunion kurz. Vielleicht ist Grausamkeit für breite Zuschauermassen nur dann ein attraktiver Filmgegenstand für einen Kinoabend, wenn sie garantiert keine Schuldgefühle weckt, wenn sie also, anders als Erinnerung, gerade möglichst wenig mit dem eigenen Selbst zu tun hat! Doch Zuschauer, die diesen Film tatsächlich gesehen haben, haben ihn zumeist außerordentlich positiv aufgenommen und als ein wichtiges Dokument für die Bewahrung der Kriegsvorgänge im Gedächtnis bezeichnet. Im Anschluss an die Ausstrahlung von *Geh und sieh* im deutschen Fernsehen 1990 wurde eine gemeinsame Diskussion bundesdeutscher, ostdeutscher und sowjetischer Primaner gesendet, die in beeindruckender gegenseitiger Empathie ihre Filmeindrücke und ihr Wissen um diese Vergangenheit austauschten.

---

<sup>30</sup> Ebd., S. 127.



Abb. 1: Schlusszene aus Elem Klimovs Film *Idi i smotri* von 1985. Aus dem Bundesarchiv/Film-archiv Berlin.

In der Tat erreicht dieser Film gedanklich wie filmisch einen Höhepunkt des Erinnerns, was freilich nicht unabhängig vom historischen Zeitpunkt seiner Entstehung ist. Das bedarf der Erläuterung. Gebündelt im Blick des jungen Weißrussen werden die Ereignisse von 1943 als aktives Erinnern für den Zuschauer sinnlich wahrnehmbar und nacherlebbar gemacht. Dabei verhindert der vom Regisseur gewählte Blick aus der Perspektive des Kindes, dass das im Film erinnerte unmenschliche Geschehen vordergründig ideologisch aufgeladen und politisch vereinnahmt wird. So bleibt *Geh und sieh* eine Aufforderung zu mehr Menschlichkeit an alle, ungeachtet ihrer nationalen oder politischen Zugehörigkeit. Die Schlusszene weist über den historischen Rahmen Weißrussland 1943 hinaus. Der Film überschreitet die engen Grenzen nationalen Erinnerns. Sein Memento ist die Vergegenwärtigung von 1985. Er zeigt, wie durch den fortschreitenden internationalen Erfahrungsaustausch am Thema nationalsozialistische Vernichtungspolitik sich bewusste und unbewusste Gedächtnisinhalte inzwischen allmählich so annähern konnten, dass sie sich wechselseitig ergänzen und bereichern. In diesem Sinne ist Klimovs Film kein „sowjetischer Film“ mehr, er ist Teil einer breiteren kollektiven Erinnerungsleistung auf einer bestimmten historischen Stufe der Verarbeitung des Geschehenen. Der Film nutzt die Reflexivität des Erinnerns im Sinne der ethischen Implikation gemeinsamer Ver-

antwortung für die Zukunft. Ihm geht es nicht mehr um Ausgrenzung durch Schuldzuweisungen, sondern um die gemeinsame Suche nach Lösungen allgemeiner menschlicher Probleme, die uns alle angehen, auch heute.

### Literatur- und Quellenverzeichnis

- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. München 1992
- Beimler, Hans: Im Mörderlager Dachau. Moskau 1933 [= Beimler 1933a]
- Beimler, Hans: In the Hands of the Nazi Murderers. Moscow 1933 [= Beimler 1933b]
- Chiari, Bernhard u.a. (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2003
- Feuchtwanger, Lion: Moskau 1937. Berlin 1993
- Halbwachs, Maurice: Les cadres sociaux de la mémoire (1925); dt: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt 1985
- Halbwachs, Maurice: La mémoire collective (1950); dt: Das kollektive Gedächtnis. Stuttgart 1967
- Hildebrand, Klaus: Das Dritte Reich. München 1995
- Hirszowicz, Lukasz: The Holocaust in the Soviet Mirror. In: Lucjan Dobroszycki et al. (Hg.): The Holocaust in the Soviet Union. London 1993
- Hochschild, Adam: Stalins Schatten. Göttingen 1994
- Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen. Hrsg. v. den Freunden der deutschen Kinemathek. Berlin 1991
- Langhoff, Wolfgang: Die Moorsoldaten. 13 Monate Konzentrationslager. Unpolitischer Tatsachenbericht. Zürich 1935
- Leyda, Jay: Kino. A History of the Russian and Soviet Film. London 1960, 1980
- Locke, John: Über Identität und Verschiedenheit. In: Versuch über den menschlichen Verstand (1694). Hamburg 1981, Kap. XXVII, S. 410-438
- Niedhammer, Lutz: Kollektive Identität. Reinbek 2000
- Reid, Thomas: Essays on the Intellectual Powers of Man. (1785) University Park, PA 2002. Kapitel „Of Memory“, S. 253-294. Auszüge auch in: John Perry (Hg.): Personal Identity. Berkeley 1975, S. 107-118
- Schlegel, Hans-Joachim: Bilder des Deutschen im sowjetischen und postsowjetischen Kino. In: Claudia Dillmann (Hg.): GoEast. Frankfurt (im Druck)
- Schmitt, J. u. G. Schramm: Sozialistische Realismuskonzeptionen. Frankfurt a. M. 1974
- Sovetskije chudožestvennye filmy. Annotirovannyj katalog, Bd. 2. Moskau 1961
- Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films, Bd. 3. Berlin 1979
- Vetter, Matthias: Antisemiten und Bolschewiki. Zum Verhältnis von Sowjetsystem und Judenfeindschaft 1917-1939. Berlin 1995
- Vol'f, F.: Professor Mamlok. Moskau 1938
- Wischermann, Clemens: Vom kollektiven Gedächtnis zur Individualisierung der Erinnerung. Stuttgart 2002
- Wolf, Friedrich: Dramen. Berlin 1961
- Zahlmann, Stefan: Die besten Jahre? DDR-Erinnerungskultur in den Spielfilmen der DEFA. In: Clemens Wischermann: Vom kollektiven Gedächtnis zur Individualisierung der Erinnerung. Stuttgart 2002, S. 65-88

## Filme

- Professor Mamlok (Professor Mamlock). SU 1938. Drehbuch: Friedrich Wolf. Regie: Adolf Minkin, Herbert Rappoport. EA 5.9.1938). Rez.: Pravda, 28.7.1938; Izvestija, 21.9.1938; Komsomol'skaja Pravda, 12.9.1938; Sovetskoe iskusstvo, Moskau 20.9.1938; Iskusstvo i žizn' 9 (1938); Literaturnaja gazeta, 10.9.1938; Večernaja Moskva, 4.8., 13.9., 16.9.1938
- Bolotnye Soldaty (Moorsoldaten). SU 1938. Drehbuch: Ju. Oleša und A. Mačeret. Regie: A. Mačeret. EA 25.11.1938. Rez.: Pravda, 21.10.1938
- Sem'ja Oppengejm (Familie Oppenheim). SU 1938. Drehbuch: Serafima Rošal' nach Lion Feuchtwanger: Die Geschwister Oppenheim (1933). Regie: Grigorij Rošal'. EA 5.1.1939. Rez.: Pravda, 20.11.38
- Nepokorënyje, (Die Unbeugsamen/Widerspenstigen). SU 1945. Drehbuch nach der gleichnamigen Erzählung von Boris Gorbатов. Drehbuch und Regie: Mark Donskoj. EA 15.10.1945. Rez.: Pravda Ukrainy, 10.1945
- Idi i smotri (Geh und sieh/Komm und siehe). SU 1985. Drehbuch nach Ales Adamovič: Chatyn. Regie: Elem Klimov. EA Juli 1985
- Eskadriľ'e no. 5 (Geschwader Nr. 5). SU 1939. Regie: Abram Room
- Salamandra (Falschmünzer). SU/Dt. 1928. Drehbuch: Anatolij Lunačarskij. Regie: Grigorij Rošal'. Von deutscher Zensur verboten
- Ubijcy vychodjat na dorogu (Die Mörder machen sich auf den Weg). SU 1941/42. Drehbuch nach Berthold Brecht: Furcht und Elend des Dritten Reiches. Regie: Vsevolod Pudovkin. Von sowjetischer Zensur verboten
- Sekretar' rajkoma (Der Sekretär des Rayonkomitees). SU 1942. Regie: Ivan Pyr'ev, EA 30.11.1942
- Ona zaščiščaet rodinu (Sie verteidigt die Heimat). SU 1943. Regie: Friedrich Ermler. EA 20.5.1943. EA 20.5.1943
- Raduga (Regenbogen). SU 1944. Regie: Mark Donskoj. EA 24.1.1944
- Aleksandr Nevskij. SU 1938. Regie: Sergej Ėjzenštejn. EA 1.12.1938