

Susanne Schattenberg

Als die Geschichte laufen lernte – Spielfilme als historische Quelle? Das Beispiel sowjetischer Werke der dreißiger Jahre

1. Die „wichtigste aller Künste“
2. Das Wirkliche im Fiktiven und das Fiktive im Wirklichen
3. Der totalitäre Film?
4. Filmanalyse
5. Filmfundorte
6. Bibliographie

1. Die „wichtigste aller Künste“

Die Sowjetunion war noch jung, als Lenin das **Kino** zur „wichtigsten aller Künste“ erkör¹ und der XIII. Parteikongress der RKP(b) im Mai 1924 verfügte, dass der Film als bedeutendstes Mittel der Erziehung, Ausbildung und Agitation der Massen vor allen anderen Medien zu fördern sei.² Stalins Faible für den Film und die Existenz seines privaten Vorführsaal im Kreml, in dem er jeden Film sah, bevor er ihn freigab, sind weithin bekannt.³ Er maß dem Einfluss des Films auf die Bevölkerung eine solche Bedeutung bei, dass er sich selbst zum ersten Drehbuchredakteur und Chefsensor machte.⁴ 1935 gratulierte er dem sowjetischen Film zu seinem 15-jährigen Bestehen mit dem Bekenntnis: „In den Händen der Sowjetmacht stellt das Kino eine enorme und unschätzbare Kraft dar. Mit seinen einmaligen Möglichkeiten der Einflussnahme auf die Massen, hilft der Film der Arbeiterklasse und ihrer Partei die Arbeiter im Geiste des Sozialismus zu erziehen, die Massen zu organisieren und sie zu einem hohen kulturellen Niveau und politischer Kampfkraft zu führen.“⁵

¹ Lenin o kino. Sbornik dokumentov i materialov. Moskva 1963, 123-124, Gespräch mit A.V. Lunačarskij im Februar 1922.

² XIII s'ezd RKP(b) 23-31 maja 1924. Stenografičeskij otčet. Moskva 1924, 702-703.

³ Vgl. Bulgakowa, Oksana: Herr der Bilder – Stalin und der Film, Stalin im Film, in: Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst in der Stalinzeit. Bremen 1994, 65-69.

⁴ Vgl. auch Kenez, Peter: Soviet Cinema in the age of Stalin, in: Taylor, Richard/Spring, Derek (Hg.): Stalinism and the Soviet Cinema. London / New York 1993, S. 54-68, hier: 63.

⁵ Pravda, 11. Januar 1935.

Trotzdem haben sich Historiker und Historikerinnen mit dem Film lange Zeit schwer getan. Seitdem Marc Ferro in den siebziger Jahren schrieb: „Sollte der Film ein unerwünschtes Dokument für den Historiker sein? Er ist bald hundert Jahre alt, wird aber nicht zur Kenntnis genommen. Er gerät überhaupt nicht ins Blickfeld der Historiker“,⁶ hat sich zwar einiges in der Geschichtswissenschaft getan. Dennoch sind **Filmhistoriker** eine randständige Gruppe geblieben, während die bewegten Bilder noch lange keinen Eingang in den Kanon allgemein anerkannter Quellen gefunden haben. An dieser Situation sind aber nicht nur die orthodoxen Textexegeten schuld; Filmhistoriker stellen sich selbst in die „Kultur-nische“, indem sie ihre Quellen auch zum Gegenstand ihrer Arbeit erheben. Solange sich ihre Fragen auf filmspezifische Aspekte des Kulturbetriebs konzentrieren, bleiben ihre Studien neben der „harten“ Geschichte marginalisiert.

Dabei gibt es viele verschiedene Ansätze, „**Filmgeschichte**“ zu betreiben. (1) Zunächst wäre da die **Geschichte der Filmindustrie**, eine Geschichte, die die technische Entwicklung, die Produktionsbedingungen, die Studios sowie die beteiligten Personen, Drehbuchautoren, Regisseure und Schauspieler, untersucht. (2) Eng verbunden damit ist eine **Geschichte des Kunstwerks „Film“**, die sich mehr mit der ästhetischen Entwicklung und den Inszenierungen der Stoffe auseinandersetzt. (3) Weiter gibt es eine **historiographische Filmanalyse**, im Rahmen derer untersucht wird, wie Vergangenheit in Spiel- und / oder Dokumentarfilmen verarbeitet bzw. aufbereitet wird, was es für eine filmische Sicht der Historie gibt. Auf diesem Feld geht es also weniger um die Filmbranche oder den Kunstbetrieb als um das Medium „Film“ und die von ihm transportierten Geschichtsbilder. Gegenstand sind hier in erster Linie historische Filme im Sinne von „Historienfilmen“, also Filme, die historische Ereignisse oder Personen zum Gegenstand haben, die bereits zum Zeitpunkt der Filmentstehung Geschichte waren. (4) Einen besonderen Platz in dieser Geschichtsfilmanalyse nehmen Marc Ferros Studien ein, der (A) einzelne Werke als „Gegen-Geschichte“ untersucht. Er erkennt gerade im Medium Film die Möglichkeit für marginalisierte Gruppen – seien es Immigranten oder Feministinnen in westlichen Ländern oder Dissidenten in der Sowjetunion – der alleingültigen Meistererzählung eine vom Herrschaftsdiskurs abweichende Erzählung entgegenzustellen.⁷ (B) Außerdem untersucht er Filme auf „Fehlleistungen“ hin, also auf versteckte Botschaften v.a. auf der Bildebene, die der (von Ferro unterstellten) Hauptaussage des Films widersprechen oder plötzlich auf im Film eigentlich ausgesparte Sachverhalte verweisen.⁸ Er unterscheidet so zwischen „manifestem Inhalt“ und „latentem Gehalt“ eines Films, der

⁶ Ferro, Marc: Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft, in: Honegger, Claudia u.a. (Hg.): Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse. Frankfurt a. M. 1977, 247-271, hier: 247.

⁷ Ferro, Marc: Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?, in: Rother, Rainer (Hg.): Bilder schreiben Geschichte. der Historiker im Kino. Berlin 1991, 17-37, hier: 23-25.

⁸ Ferro, Der Film als Gegenanalyse, 255ff.

ihm eine „nicht-sichtbare Zone der Realität“ enthüllt.⁹ (5) Dem verwandt ist eine Filmgeschichte, die den Film als **Ausdruck der zeitgenössischen Gesellschaft** analysiert. Allerdings wird hier nicht an der problematischen Unterscheidung zwischen angeblich intendierten und ebensolchen nichtintendierten Botschaften festgehalten; es wird nicht zwischen „Ideologie“ hier und „Realität“ dort getrennt. Denn, wie unlängst Maja Turovskaja schrieb und im Prinzip jeder Film dieser Ära deutlich zeigt, ist die Vorstellung von einer monolithischen Kunst in der Sowjetunion der dreißiger Jahre weitestgehend obsolet; vielmehr gab es eine Vielzahl von koexistierenden Ausdrucksmöglichkeiten.¹⁰ Ziel dieser Filmanalyse ist es also, die ganze Komplexität der Zeichen in einem Film wieder lesbar zu machen und als Aussage über diese Gesellschaft, ihre Normen, Werte, Ziele, zu interpretieren. Ins Auge gefasst werden hier hauptsächlich Filme, die in ihrer Entstehungszeit spielen, die also aus heutiger Sicht „historisch“ sind, für die Zeitgenossen aber ihre Gegenwart thematisierten. Dieser letzte Ansatz soll hier im Mittelpunkt stehen, da er der einzige ist, in dessen Rahmen der Film weder als Kunstwerk noch als Medium, sondern als Text ernstgenommen wird. Es ist kein Zufall, dass dieser Ansatz seit Beginn der 1990er Jahre im Schlepptau der Neuen Kulturgeschichte praktiziert wird und dadurch dem Film vermehrt den Sprung in die Fußnoten auch solcher geschichtswissenschaftlicher Arbeiten ermöglicht hat, deren Gegenstand nicht der Film ist. Erst in diesem Rahmen werden Fragen gestellt, für deren Beantwortung die Mehrdimensionalität des Films – Text, Bild, Ton – nicht mehr als Beeinträchtigung oder Hindernis auf dem Weg zu einer verifizierbaren Aussage erscheint, sondern ein Pfund darstellt, mit dem er wuchern kann.

2. Das Wirkliche im Fiktiven und das Fiktive im Wirklichen

Doch für die Anerkennung der bewegten Bilder als Quelle musste zunächst geklärt werden, welche Art von Filmmaterial überhaupt für eine historische Analyse in Frage kommt bzw. auf welcher Grundlage überhaupt mit **Spielfilmen als Quelle** operiert werden kann. Für einige „Einführungen in die Geschichtswissenschaft“ kam noch Ende der achtziger Jahre nur dokumentarisches Material in Betracht. Spielfilme als Quelle zu betrachten, erschien so abwegig, dass sie nicht einmal Erwähnung fanden. Dem **Dokumentarfilm** wiederum wurde ein Sonderstatus als Quelle abgesprochen: Die sprachlichen Botschaften seien Texte und als solche wie jede andere Quelle in „Überrest“ oder „Tradition“ zu teilen; die Illustration sei als Dokument für den Entwicklungsstand der Technik auszuwerten.¹¹ Für

⁹ Ebenda, 260.

¹⁰ Turovskaya, Maya: The 1930s and 1940s: Cinema in Context, in: Taylor, Richard/Spring, Derek (Hg.): Stalinism and Soviet Cinema, London, New York 1993, 34-53, hier: 36.

¹¹ Borowsky, Peter, Vogel, Barbara, Wunder, Heide: Einführung in die Geschichtswissenschaft I. Grundprobleme, Arbeitsorganisation, Hilfsmittel, 4., verbesserte Auflage. Opladen 1980, 133-135, unverändert auch in der aktuellen 5. Auflage von 1989.

Filmhistoriker war es denn auch ein entscheidender Schritt, die Erkenntnis durchzusetzen, dass jedes scheinbar dokumentarische Bild auch Konstruktion und jeder Spielfilm auch Realität ist.¹² Jede Kameraeinstellung ist bereits Selektion und Kommentar und damit die von Historikern gepflegte Unterscheidung und säuberliche Trennung in „Überrest“ und „Tradition“ obsolet. Die Kamera ist eine erzählerische Instanz, die nur deshalb von wahrheitsgläubigen Historikern vergessen werden konnte, weil die Apparatur nie ins Blickfeld gerät und sich so nicht als manipulierende Instanz verrät. Komposition und Montage sind schließlich darauf ausgerichtet, eine „natürliche“ Bildfolge vorzugaukeln. Den besten Hinweis auf die Konstruktionsarbeit des Dokumentarfilms geben die Pioniere des Films selbst, die wie Lev Kulešov, Vsevolod Pudovkin oder Dziga Vertov ihr Metier selbstverständlich als Kunstform begriffen, bei der wie in einem Satz Wort für Wort hier Bild für Bild zu einer Aussage verknüpft werden. Das einzelne Bild ist nur die kleinste Einheit, die erst in der Sequenz ihre Bedeutung zugewiesen bekommt. Die ursprüngliche Realität wird durch eine Illusion der Realität ersetzt.¹³ Sehr aufschlussreich für das Verhältnis von „Realität“ und Fiktion einer solchen ist der Tatbestand, dass Joris Ivens die zentralen Szenen für seine Filme nachspielen ließ, um sie „überzeugender“ darstellen zu können.¹⁴ Diese Ambivalenz bzw. das Wirkliche im Fiktiven und das Fiktive im Wirklichen hat 2002 „Arte“ in einer Sendung pointiert zum Ausdruck gebracht, die zu versichern suchte, die Landung auf dem Mond habe zwar stattgefunden, die im Fernsehen übertragenen Bilder seien aber dennoch in Wahrheit im Studio Stanley Kubricks gefilmt worden, da man vergleichbar überwältigende Bilder vor Ort nicht hätte erzeugen können.¹⁵ Die Trennung von „**Wirklichkeit**“ und **Fiktion** ist also in der Praxis nicht aufrecht zu erhalten und zu simplifizierend. Das heißt keineswegs, dass Dokumentarfilme Erfindungen seien. Es bedeutet allerdings, dass die Arbeit mit Filmmaterial komplizierter wird und die Anteile an Konstruktion, Auswahl, Subjektivität und Interpretation als solche herausgearbeitet und kenntlich gemacht werden müssen. Insofern sind die Bilder, selbst wenn man sie von den Kommentaren trennte, nie „Überrest“ oder unbearbeitete „Wirklichkeit“, sondern beinhalten immer bereits Intentionen, Tendenzen, Zuschnitte. Das macht sie als „Quelle“ aber nicht weniger wertvoll. Im Gegenteil gibt ein Film zusätzlich Aufschluss darüber, wie von bestimmten Gruppen oder Personen zu einer bestimmten Zeit gesellschaftliche Erscheinungen betrachtet und in Umlauf gebracht wurden.

¹² Ferro, Marc: The Fiction Film and Historical Analysis, in: Smith, Paul (Hg.): The Historian and Film, Cambridge 1978, 80-94; Hughes, William: The Evaluation of Film as Evidence. In: ebd., 49-79; Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre, in: Hohenberger, Sven (Hg.): Bilder des Wirklichen. Berlin 1998, 286-303; Rother, Rainer: Die Form der Abbildung und die Struktur der Erzählung, in: Filmwärts 17 (1990), 34-38.

¹³ Vgl. Behring, Heiner: Fiktion und Wirklichkeit: Die Realität des Filmes, in: Geschichtswerkstatt 17 (1989), 6-11, hier: 10.

¹⁴ Vgl. ebenda 8.

¹⁵ „Kubrick, Nixon und der Mann im Mond!“, ARTE 16. Oktober 2002.

So wie für den Dokumentarfilm gilt, dass er nicht zeigt, „wie es eigentlich gewesen“, so ist der Spielfilm kein reines Kunstprodukt. Hier kommt die **Neue Kulturgeschichte** ins Spiel. Es wird vorausgesetzt, dass ein Filmteam – vom Drehbuchautor über den Regisseur bis hin zum Kameramann – nicht im luftleeren Raum agiert, sondern an den Kontext seiner Zeit gebunden ist.¹⁶ Anders ausgedrückt kreieren die Künstler in ihrem Film keine Phantasiewelt, sondern verleihen dem Ausdruck, was sie täglich umgibt: ihrem Gesellschaftssystem, wirtschaftlichen Verhältnissen, geistigen Strömungen, Krisen und Katastrophen. Kurz, sie agieren in einem Kraftfeld, das ungeachtet aller ihrer individuellen Ansichten, Absichten und Absonderlichkeiten unweigerlich den Film prägt und strukturiert. Die Kultur und Alltagswelt ist Co-Autorin des Films; sie schreibt sich mit ihren Lebensweisen und Überzeugungen, Normen und Werte, Leitideen und Ideale in den Film ein. Die Kultur stellt eine Sprache dar, ein Zeichensystem, das von allen Mitgliedern einer Gruppe bzw. Gesellschaft den allgemeinen Regeln entsprechend verwendet wird.¹⁷ Dieser Zeichen, der Wörter, Bilder und Dinge, bedienen sich auch die Filmemacher. Damit sind Spielfilme eine besondere Form von Realitätsverarbeitung, eine Form der Aneignung, Neustrukturierung, Umgruppierung, Idealisierung, Heroisierung, Verzauberung usw. Der Film liefert also kein Abbild oder Spiegelbild einer Gesellschaft, sondern funktioniert nach der Art eines Kaleidoskops, in dem die Zeichen durcheinandergewirbelt werden, um sie dann zu einem neuen Bild zu fixieren.

3. Der totalitäre Film?

Der Filmhistoriker K.R.M. Short äußert über die Funktion eines Films: „(...) the historian must be prepared however, to adopt the hypothesis that feature-length movies, despite being almost exclusively fictitious in nature, have the ability to reflect historical realities in a useful, if not unique, manner.“¹⁸ Diesen Anspruch erhebt er nicht nur für demokratisch verfasste Länder, sondern auch für NS-Deutschland und die Sowjetunion: „Soviet Russia and Nazi-Germany produced consensus films which were indicative of what the totalitarian regime wanted its population to believe, reinforcing acceptable latent convictions about other nationalities while supporting the basic ideals and policies of the governing elite.“¹⁹ Das heißt nicht, dass in den dreißiger Jahren in totalitären Staaten die gleichen Produktionsbedingungen wie in den USA herrschten, obwohl Short auf der Zensur ähnliche Restriktionen und Selbstauflagen in Hollywood und Groß Britannien in dieser Zeit verweist. Doch es wäre falsch zu behaupten, dass die Kunst in der

¹⁶ Siehe dazu Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt a. M. 2000, 20f.

¹⁷ Vgl. Lotman, Jurij: Russlands Adel. Eine Kulturgeschichte von Peter I bis Nikolaus I. Köln, Weimar, Wien 1997, 2f.

¹⁸ Short, K.R.M.: Introduction. In: Ders. (Hg.): Feature Films as History. Knoxville 1981, 16-36, hier: 31.

¹⁹ Ebenda, 32.

Sowjetunion, auch wenn sie nicht „frei“ war, eine erzwungene gewesen sei. Peter Kenez formuliert es so: „The régime and the artists combined their talents to produce works that were needed for the maintenance of the system.“²⁰ So wie es Evgeny Dobrenko für den sowjetischen Schriftsteller behauptet, kann wohl auch für den sowjetischen Regisseur der dreißiger Jahre und folgenden Jahrzehnte gesagt werden, dass es wenig hilfreich ist, seine Geschichte zwischen den Polen Freiheit und Unfreiheit zu schreiben.²¹ Der Schlüssel zur sowjetischen Filmgeschichte liegt auch hier eher in der Transformation des Regisseurs in seinen eigenen Zensor. Der sowjetische Filmschaffende war weniger Opfer als Agent des politischen Systems. Sowjetische Filme sind also aussagekräftig für das, was sagbar war, für die Themen, die diese Zeit prägten, für die Art, in der sie dargestellt wurden, für die Botschaften, die Regisseur vermitteln wollten.

Auch die sowjetischen Zuschauerinnen und Zuschauer, die zwar anders als im Westen nicht die Wahl zwischen unterschiedlichen Informationsquellen hatten, gingen nicht unter Zwang ins Kino. Die Filme funktionierten für sie als Informationsquellen, als Verständigung über gemeinsame **Normen und Werte, Feindbilder und Idealvorstellungen**. Der Film gilt als Werkzeug „to shape public opinion and use its potential force either to secure or to retain political, social or economic power“.²² Soweit zumindest die Theorie. Herauszufinden, auf welche Resonanz und damit Akzeptanz diese Filme mitsamt ihren **Interpretationsangeboten** tatsächlich stießen, ist der wesentlich schwierigere Teil der Arbeit des Historikers, die auf einer meist spärlichen Datenbasis beruht.²³ Filmkritiken sind gerade in der Sowjetunion kein verlässlicher Maßstab, da die meisten Werke aus der Warte strenger **Ideologiedogmatiker** besprochen wurden. Verlässlicher sind Kassenerfolge und Beliebtheitswerte. Das heißt nicht, dass jemand, der sich für Grigorij Aleksandrovs Film „Volga, Volga“ (Mosfil'm 1938) begeisterte, auch ein überzeugter Bolschewik war oder den Geschmack Stalins teilte, dessen erklärter Lieblingsfilm dieses Musical war.²⁴ Aber es bedeutet, dass mit diesem Film eine gemeinsame Sprache gefunden und Identifikationsangebote gemacht wurden, die für die Zuschauer/innen akzeptabel waren. Hier fand eine Verständigung darüber statt, was erstrebenswert, was amüsant, was Glück war. Dabei war nicht entscheidend, ob ein Film glaubhaft und realitätsnah war. Weder im Osten noch im Westen gehen Menschen ins Kino, um ihr eigenes Elend vorgeführt zu bekom-

²⁰ Kenez, *Soviet Cinema*, 58.

²¹ Dobrenko, Evgeny: *The Making of the State Writer. Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture*, translated by Jesse M. Savage. Stanford, California 2001, XVIII.

²² Short, *Introduction*, 16.

²³ Vgl. Turovskaja, *The 1930s and 1940s*, 41ff.

²⁴ Vgl. Bulgakova, Oksana: *Herr der Bilder – Stalin und der Film, Stalin im Film*, in: *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit*. Bremen 1994, 65-69, hier: 66.

men.²⁵ Das Kino heißt nicht von ungefähr „Traumfabrik“, denn die Besucher/innen erwarten, dass man sie in andere Welten entführt.²⁶ Im sowjetischen Film der Stalinzeit und dann wieder nach Chrusčev konnten sich die Zuschauer darauf verlassen, dass es immer ein Happy-End gab.²⁷ Die dialektische Struktur des Sozialismus sah immer den Sieg des Guten vor; der positive Held bzw. die positive Heldin überwand Hürden, meisterten brenzlige Situationen, setzte sich durch, fand zu einem neuen Bewusstsein, machte Karriere, wurde erfolgreich, fand zum/zur Liebsten und wurde am Ende gefeiert.²⁸ Dies waren Geschichten, die auch für diejenigen eingängig waren, die sich nicht mit den Bolschewiki identifizierten. Besonders eingängig waren sie dann, wenn sie in Form eines Lieds in einem Musical daherkamen, deren Melodie die Kinobesucher pfeifend mit nach Hause nahmen.²⁹ Darüber hinaus waren diese Glücksversprechen keineswegs typisch sowjetisch, sondern Bestandteil eines universellen Menschheitstraums, der sich in den USA in der Formel vom Tellerwäscher zum Millionär genauso wiederfinden lässt. Gerade das Musical war überall auf der Welt eine Genre, in dem typischer Weise die Frau aus einfachen, bescheidenen Verhältnissen ihr großes Glück macht.³⁰ Die Idee „From Darkness to Light“ war keine sowjetische,³¹ sondern gewann in der sozialistischen Form nur ihre besondere Prägung. Und so war das **Identifikationsangebot** nicht unbedingt ein bolschewistisches, aber seine Akzeptanz bedeutete immer ein Stückchen mehr der Glaubensgrundsätze der Partei zu

²⁵ Vgl. Taylor, Richard: „But Eastward, Look, the Land is Brighter“: Towards a Topography of Utopia in the Stalinist Musical, in: Holmes, D. / Holt, A. (Hg.): 100 Years of European Cinema. Entertainment or Ideology? Manchester 2000, 11-26, hier: 11.

²⁶ Vgl. auch Hipfl, Brigitte: Inszenierungen des Begehrens: Zur Rolle der Phantasien im Umgang mit den Medien, in: Hepp, Andreas et al. (Hg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen ²1999, 145-157; Schlüpmann, Heide: Trugbilder weiblicher Autonomie im nationalsozialistischen Film. In: Siegele-Wenschkewitz, Gerda (Hg.): Frauen und Faschismus in Europa, Pfaffenweiler 1988, 211-227.

²⁷ Zum sowjetischen Film der dreißiger Jahre siehe Leyda, Jay: Kino. A History of the Russian and Soviet Cinema. London 1960 (Reprint New York 1973, Princeton, N.J., 1983). Jay Leyda arbeitete von 1934 bis 1937 am Staatlichen Filminstitut GIK in Moskau; Turovskaja, The 1930s and 1940s; Kenez, Peter: Soviet Cinema in the Age of Stalin, in: Taylor, Richard / Spring, Derek (Hg.): Stalinism and the Soviet Cinema. New York 1993, 54-68; Taylor, Richard: Red Stars, Positives Heroes, and Personality Cults, in: ebenda, 69-89.

²⁸ Das Standardwerk zum Sozialistischen Realismus ist nach wie vor: Clark, Caterina: The Soviet Novel. History as Ritual. Princeton, N.J., ³2000 [erstmalig 1981]. Siehe auch: Kenez, Peter: Cinema and Soviet Society, 1917-1953. Cambridge 1992, Kapitel 8: Socialist Realism, 157-185.

²⁹ Vgl. Günther, Hans: Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchetypus in der sowjetischen Kultur. In: Wiener Slawistischer Almanach 44 (1997), 337-355.

³⁰ Vgl. Anderson, Trudy: Why Stalinist Musicals?, in: Discourse 17 (1995), 38-48; Taylor, „But Eastward Look“.

³¹ Halfin, Igal: From Darkness to Light. Class, Consciousness, and Salvation in Revolutionary Russia. Pittsburgh 2000.

übernehmen. Die Filme hatten die Funktion, eine Art Konsens zwischen Bevölkerung und Führung herzustellen. Daher war nicht ihre vordringlichste Aufgabe, Ideologie zu transportieren.³² Sie sollten in erster Linie unterhalten³³ und auf diesem Wege Einvernehmen darüber herstellen, was als schön und was als hässlich, was als gut und was als schlecht, was als wichtig und was als unwichtig, was als vordringlich und was als nachgeordnet zu gelten hatte.³⁴ Boris Zacharovič Šumjackij (1886-1938), Herr über das sowjetische Filmgeschäft zwischen 1930 und 1937,³⁵ hielt an dieser Frage fest: „By the entertainment value of a film we mean the considerable emotional effect it exerts and the simple artistry that rapidly and easily communicates its ideological content and its plot to the mass audience.“³⁶ So lässt sich auch erklären, warum Filme, die aus oberflächlicher heutiger westlicher Betrachtung als hochideologisch eingefärbt wirken, die wahren Kassenschlager waren. Dazu gehören z.B. „Čapaev“ (Lenfil'm 1934, Regie: Georgijij und Sergej Vasil'ev) und „Ščors“ (Kievskaja kinostrudija 1939, Regie: Aleksandr Dovženko), die beide Bürgerkriegshelden in den Mittelpunkt stellen.³⁷ Letzterer lief 1939 „Volga, Volga“ den ersten Rang als Kassenschlager ab, denn die Fans sahen darin nicht eine Rechtfertigung des Bürgerkriegs oder eine Hommage an die Rote Armee, sondern einen Abenteuerfilm, der Spannung und Action versprach. Hier war das Pendant zum Western der „Eastern“ angelegt, wie Maja Turovskaja sagt, ein Genre, das weiterzuentwickeln in der Sowjetunion allerdings versäumt wurde.³⁸ Was lernen wir daraus? Man vergibt das Potential der Filme, wenn man sie nur durch die Ideologiebrille anschaut. Fruchtbarer ist es, im Sinne Gadammers seinen eigenen Horizont mit dem historischen der zeitgenössischen Zuschauer zu verschmelzen und zu (re)konstruieren, auf welcher Grundlage sie welche Erwartungen und Bedürfnisse an den Film herantrugen.

4. Filmanalyse

Wir gehen also davon aus, dass der sowjetische Spielfilm ein Mittel der **Interaktion** ist. Im Rahmen einer Filmgeschichte, wie sie hier verstanden wird und die als Ziel hat, Aussagen über die Befindlichkeit und Kultur einer Gesellschaft zu machen, sollten drei Aspekte untersucht werden: (1) die **verwendeten Zeichen**: Redewendungen, Bildkompositionen, Requisiten und Musik, (2) **ideologische Botschaften** oder idealtypische Darstellungen, zu denen die einzelnen Bilder ver-

³² Vgl. Taylor, Richard: Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s. In: Taylor, Richard/Christie, Ian (Hg.): Inside the Film Factory. New approaches to Russian and Soviet Cinema, London 1991, 193-216.

³³ Turovskaja, The 1930s and 1940s, 44.

³⁴ Vgl. auch Neidhardt, Friedhelm: „Kultur und Gesellschaft“. Einige Anmerkungen zum Sonderheft. In: ders. u.a. (Hg.): Kultur und Gesellschaft: Opladen 1986, 10-18, hier: 11,

³⁵ Zur Person Šumjackijs siehe Taylor, Ideology as Mass Entertainment.

³⁶ Zitat nach Turovskaja, The 1930s and 1940s, 45.

³⁷ Zu Čapaev siehe auch: Kenez, Cinema and Soviet State, 172ff.

³⁸ Turovskaja, The 1930s and 1940s, 47.

knüpft wurden (3) die **Akzeptanz des Zuschauers**. Anders als in Reden, Zeitung-artikeln oder auch Romanen haben wir es nicht mit mehr oder minder abstrakten Botschaften zu tun, sondern erhalten komplette Ansichten von Arbeitern und Ingenieuren, Volksfeinden und Parteimitgliedern, Stoßarbeiterinnen und „ehemaligen“ Damen. Zu bestaunen sind komplette Wohnungen und Erdhütten, Baustellen und Fabriken, Wohnungsinterieurs und Hotelsuiten, Großstadtlichter und Wolgalandschaften, usw. Vor uns breitet sich ein in Szene gesetzter Text aus; jede Figur, jede Requisite, jedes Panorama verweist als Zeichen einerseits auf außer-filmische Kontexte und ist andererseits zu Aussagen und Interpretationen verknüpft, für deren Akzeptanz der Film wirbt. Das beste Beispiel für diese Vielschichtigkeit von Filmen ist vielleicht der bereits erwähnte Musicalfilm „Volga, Volga“ von 1938.³⁹ Von Stalin als Lieblingsfilm geadelt und an Roosevelt zu dessen Verwirrung ins Weiße Haus geschickt,⁴⁰ zeigt er einerseits den idealtypischen sozrealistischen Plot von der positiven Heldin, die sich von der Briefträgerin in dem Provinzstädtchen Melkovodsk an der Wolga zur Preisträgerin des Meistersingerwettbewerbs in Moskau mausert. Ihr Laienchor (Proletariat), der über ein wunderbares Lied, aber nicht über Notenkenntnisse verfügt, vereinigt sich auf dem Weg nach Moskau mit dem klassischen Orchester (Intelligenz) ihres Liebsten, das zwar Hüter der Schriftkunst ist, dem aber die Inspiration fehlt. Das Lied, das ihr unterwegs abhanden kommt, findet sich auf wunderbare Weise in Moskau in aller Munde wieder und beweist: Nicht die Autorschaft der einzelnen, sondern das vereinte Singen im Kollektiv ist wichtig. Die „Satzkonstruktionen“ sind derart relativ leicht zu entziffern, aber viele einzelne Zeichen sprechen für sich genommen eine andere Sprache. Wasserleitungen gibt es nicht, Telefonleitungen funktionieren nicht, die lokale Musikinstrumentenproduktion stößt nichts als Ausschussware aus, der zuständige Verwalter hat nur einen Gedanken: wie er schnellst möglich nach Moskau kommen könne, seine Sekretärin schreit die Bittsteller an und lässt keinen vor, die Stadtbewohner schnarchen in einer Kutsche, nutzen jede Gelegenheit zur Einkehr in die Kneipe und kümmern sich sonst nur um ihre Musikinstrumente, im Restaurant gibt es nichts zu essen, die Postbotin weigert sich, Telegramme aufzunehmen, statt einer Brücke verkehrt eine Fähre, die für ihre Havarien berüchtigt ist, und der einzige Dampfer am Kai ist ein schrottreifes Geschenk der Amerikaner. Jede Figur, jeder Gegenstand, jedes Requisit weist hier auf Verhältnisse, deren Bloßstellung, wie Maja Turovskaja treffend schreibt, ebenso gut auch zu einem Verbot des Films hätte führen können.⁴¹ D.h. auch

³⁹ Filminterpretationen zu „Volga, Volga“ siehe auch Turovskaja, Maja: *The Strange Case of the Making of Volga, Volga*. In: Horton, Andrew (Hg.): *Inside Soviet Film Satire. Laughter with a Lash*, Cambridge 1993, 75-82; dies.: „Volga-Volga“ i ee vremja, in: *Iskusstvo kino* (1998) 3, 59-64; Clark, Katerina: „Čtoby tak pet', dvadcat' let učit'sja nužno...“: Slučaj „Volgi-Volgi“, in: Balina, Marina et al. (Hg.): *Sovetskoe bogatstvo. Stat'i o kul'ture, literature i kino. K šestidesjatiletiju Chansa Gjuntera*. St.-Petersburg 2002, 371-390.

⁴⁰ Vgl. Bulgakova, Herr der Bilder, 66.

⁴¹ Turovskaja, *The Strange Case*, 75, 79.

wenn die Struktur des Films immer zum Positiven führt, ist doch jedes Zeichen für sich polyvalent und kann verschiedenste Inhalte bergen. Dabei ist es nicht erstaunlich, dass auch negative Phänomene auftreten, weil die Gedankenfigur des Sozialismus impliziert, dass ein Problem bewältigt, ein Fehler beseitigt, eine Katastrophe überwunden wird. Und so zeigt uns der Film verwahrloste, herumstreunende, stehlende Kinder („Putevka v žizn“¹, Mežrabpomfil'm Moskau 1931, Regie: Nikolaj Ėkk), schlecht ausgebildete, überforderte junge sowjetische Techniker („Dela i ljudi“², Sojuzkino Moskau 1932, Regie: Aleksandr Mačeret), Hooligans und Trinker („Bol'saja žizn“³, Teil 1, Kievskaja kinostudija 1939, Regie: L. Lukov), Rohstoffknappheit und Baumaterial stehlende Ingenieure („Tri tovarišča“⁴, Lenfil'm 1935, Regie: S. Timošenko), nasse und kalte Hütten und Erdhöhlen, in denen Menschen vegetieren („Šachtery“⁵, Lenfil'm 1937, Regie: S. Jutkevič, und „Komsomol'sk“⁶, Lenfil'm 1938, Regie: S. Gerasimov). Auch das Spektrum der Verbrecher, Saboteure, Spione und Volksfeinde wird uns wie in einem Panoptikum verbildlicht: kahlköpfige, dicke, hinkende „Schädlinge“ („Čest'“⁷, Mosfil'm 1938, Regie: E. Červjakov), dürre, bebrillte, ziegenbärtige Trotzisten („Velikij graždanin“⁸, Teil 1 und 2, Lenfil'm 1937 und 1939, Regie: Fridrich Ėrmler), als Kellner oder Clown getarnte hinterhältige Auslandsagenten („Ošibka inženera Kočina“⁹, Mosfil'm 1939, Regie: A. Mačeret, „Vysokaja nagrada“¹⁰, Sojuzdetfil'm 1939, Regie: E. Šnejder). Es sind dies nicht unintendierte Bilder, wie Ferro meint, sondern eine Kombination aus sozialistischer Plotentwicklung und der Polysemie der Bilder. Dabei sind die Zeichen, die auch negativ gelesen werden können, nur eine Gruppe, neben ihnen finden sich genauso die positiven Figuren und Symbole: das „M“ der Moskauer Metro und die langen, eleganten Rolltreppen, Fallschirmspringer und Schnellboote, das Hotel „Moskau“ am Roten Platz und das neue Hafengebäude am Moskau-Wolga-Kanal, blitzblanke Werkhallen und ebensolche Maschinen, gewitzte Stoßarbeiterinnen und gewissenhafte Ingenieure, geräumige, lichtdurchflutete Appartements und zum Flanieren einladende Parks, hübsche blonde Heldinnen an der Seite von gutgebauten, ebenso blonden Helden. Jenseits der politischen Botschaften werden so Ideale einer Zeit illustriert: die Begeisterung fürs Fliegen und Fallschirmspringen, Jugend- und Technikkult, der Drang zu studieren und sich fortzubilden, sein Glück in der Hauptstadt zu machen.

Der Film offenbart uns also eine **durchinterpretierte Bildwelt**, eine **Formen- und Symbolsprache**, die nicht nur heitere Bilder ausdrückt, sondern das ganze Farbspektrum benutzt; er ist darüber hinaus nicht nur Medium, sondern auch Produktionsstätte von Sinn und Bedeutung: von Schönheitsidealen und Heldenfiguren, Bedrohungsszenarien und Feindbildern, Heimatliebe und Fortschrittsglauben.

Für die Zitierung von diesen Bildern, Filmausschnitten oder Handlungen gibt es keine formalen allgemeinverbindlichen Regeln. In historischen Arbeiten ist weder

eine Meter- noch eine Minutenangabe üblich.⁴² Genannt werden Titel, Studio und Jahr sowie der Regisseur. Der Film sollte immer durch andere Quellen ergänzt werden und im Kontext anderer Texte gesehen werden. Ohne ein detailliertes Wissen über die jeweilige Zeit, ohne einen entsprechenden Fragehorizont werden dem Historiker ohnehin die Fragen fehlen, die er an die Bilder richten kann. Eins wird der historische Spielfilm aber immer leisten: Er wird dem Historiker seinen (naiven) Wunsch erfüllen, einmal mit den Augen des Zeitgenossen zu sehen, freilich ohne je zu erfahren, was dieser im Film erkannte.

5. Filmfundorte

Die populärsten Kinofilme der Sowjetunion lassen sich heute in kommerziellen Videotheken in Russland oder zum Teil auch in entsprechenden russischen Läden in Deutschland kaufen. Schwieriger wird es bereits, wenn die Filme deutsch synchronisiert oder mit Untertiteln versehen sein sollen. Der beste Weg ist hier, diese Filme selbst aus dem Fernsehen aufzunehmen. Um sich das mühsame Suchen nach den wenigen sowjetischen Produktionen im Fernsehprogramm zu ersparen, gibt es einen Info-Service an der Universität Bremen:

Publikationsreferat
 Forschungsstelle Osteuropa
 Klagenfurter Str. 3
 28359 Bremen
 Email: publikationsreferat@osteuropa.uni-bremen.de
 Internet: www.forschungsstelle.uni-bremen.de

Einige Osteuropa Institute oder Slawistik-Einrichtungen haben begonnen, in sehr unterschiedlichem Maßstab Filmsammlungen anzulegen, die bisher nur in wenigen Fällen übers Internet recherchierbar oder überhaupt katalogisiert sind. Dazu gehört die oben genannte

Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen
 mit ca. 1150 Filmen
www.forschungsstelle.uni-bremen.de/archiv/archiv.html
 Anfragen an keghel@uni-bremen.de

Institut für Osteuropäische Geschichte und Landeskunde
 Eberhard-Karls-Universität Tübingen
 Wilhelmstraße 36
 72074 Tübingen

⁴² Vgl. Short, Introduction, 27.

Lehrstuhl für Osteuropäische Geschichte
 und das
 Lotman-Institut für russische und sowjetische Kultur
 Ruhr-Universität Bochum
 Universitätsstr. 150
 44780 Bochum

Osteuropa Institut
 Freie Universität Berlin
 Garystraße 55
 14195 Berlin

Bessere Recherchemöglichkeiten bieten die an Hochschulen regulär eingerichteten Mediatheken:

Mediothek
 Medienzentrum für Sprache, Literatur und Kultur
 Humboldt-Universität zu Berlin
 August-Boeckh-Haus
 Dorotheenstraße 65
 Berlin
 Katalog über: www.sprachenzentrum.hu-berlin.de/med/

Hochschule für Film und Fernsehen (HFF)
 Hochschulbibliothek / Mediathek
 Marlene-Dietrich-Allee 11
 14482 Potsdam
 Tel. 0331/6202-401, Fax: 6202-400
 16.000 Videos und 2.600 Filme
 Katalog über: www.hff-potsdam.de

Einen wunderbaren Service bietet das Institut für Slawistik an der Universität Innsbruck, das Filmkopien verkauft und verschickt. Der annotierte Katalog ist unter dem Titel „Lichtspiele“ (s.u. Filmographien) als Buch erschienen

Institut für Slawistik
 Universität Innsbruck
 Innrain 52
 A-6020 Innsbruck
www.uibk.ac.at
 Anfragen zur Videosammlung: eva.binder@uibk.ac.at

Nützlich ist auch das im Internet verfügbare „Netzwerk Mediatheken in Deutschland“, mit Links zu sämtlichen am Projekt beteiligten Mediatheken in ganz Deutschland:
www.netzwerk-mediatheken.de

Diesem Netzwerk sind auch die deutschen Filmmuseen mit ihren Sammlungen angeschlossen, die zwar keine große Auswahl an russisch-sowjetischen Filmen besitzen, aber über den einen oder anderen Titel verfügen:

Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek am Potsdamer Platz (Sony Center)
 Potsdamer Straße 2
 10785 Berlin
 Tel. 030/300903-0, Fax: 300903-13
 Internet: www.filmmuseum-berlin.de

Filmmuseum Potsdam
 Marstall am Lustgarten
 14467 Potsdam
 Tel.: 0331/27181-0, Fax: 27181-26
 Internet: www.filmmuseum-potsdam.de
 Email: info@filmmuseum-potsdam.de

Deutsches Filmmuseum
 Schaumainkai 41 (Museumufer)
 60596 Frankfurt am Main
 Internet: www.deutsches-filmmuseum.de

Die Filmbestände des Frankfurter Museums lassen sich über den Frankfurter Museumsbibliothekenkatalog recherchieren:

www.museumsbibliotheken.frankfurt.de/wwwopac/

Das Bundesarchiv besitzt eine Auswahl an sowjetischen Filmen, die nach Terminvereinbarung vor Ort an Schneidetischen angeschaut werden können

Bundesarchiv – Abteilung VII: Filmarchiv
 Fehrbelliner Platz 3
 10707 Berlin
 (Postadresse: PF 31 06 67, 10636 Berlin)
 Email: filmarchiv@barch.bund.de
 Internet: www.bundesarchiv.de

Schwieriger ist die Filmrecherche in russischen Archiven. Der zentrale Ort dafür ist

Gosudarstvennyj fond kinofil'mov Rossijskoj federacii (Gosfil'mofond)
 142050 Moskovskaja oblast'
 Domodedovskij rajon
 pos. Belye Stolby
 Tel. 007/095/546 05 16, Fax: 546 05 16

Für das Sichten von Filmen muss hier allerdings bis zu 100,- Dollar am Tag gezahlt werden.

Dokumentarfilme finden sich in
 Rossijskij gosudarstvennyj archiv kinofotodokumentov (RGAKFD)
 143400, Moskovskaja oblast'
 Krasnogorsk
 ul. Rečnaja, 1
 Tel. 007/095/562 14 64, Fax: 563 42 05

Auch hier muss für die Benutzung des Materials gezahlt werden.
 Eine weitere Möglichkeit, in Moskau seltenes Filmmaterial zu sichten, bieten die dort ansässigen beiden Filminstitute:

Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii imeni Gerasimova S.A.
 (VGIK)
 ul. Vilgel'ma Pika, 3 (Metrostation Botaničeskij sad)
 Moskau

Für die Vorführung von hier gelagerten Filmen nimmt die Direktion Fantasiepreise. Aber die Mitarbeiter der institutseigenen Videothek sind bereit, preisgünstig Videos zu kopieren.

Naučno issledovatel'skij institut kinoiskusstva (NIIK)
 Degtjarnyj pereulok, 8, Metrostation Puškinskaja)
 Moskau

Es besitzt keinen eigenen Filmbestand, sondern bezieht diese aus dem Gosfil'mofond. Unter Umständen ist es möglich, sich hier Filme zeigen zu lassen.

Eine weitere Filminstitution ist das Moskauer Kinozentrum, das sowohl das Kinomuseum als auch einen Videofonds beherbergt, bei dem nach freundlichem Bitten die Möglichkeit besteht, in einer Videokabine alte Werke anzuschauen.

Kinocentr: Videofond, Muzej kino
 Družnikovskij pereulok, 15 (Metrostation Krasnopresnenskaja)
 Moskau

6. Bibliographie

Filmographien

Lichtspiele. Annotiertes Verzeichnis der Sammlung russischer und sowjetischer Filme des Instituts für Slawistik der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. Innsbruck 1998.

Glagoleva, N.A. et al. (Hg.), Sovetskie chudožestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog, in 5 Bänden. Moskva 1961-1979, Bd. 1: Stummfilme (1918-1935), Bd. 2: Tonfilme (1930-1957), Bd. 3: Ergänzungen, Bd. 4: 1958-1963, Bd. 5: 1964-1965

Zeitschriften

Historical Journal of Film, Radio, and Television

Kinovedčeskie zapiski

KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

Handbücher

Engel, Christine (Hg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Stuttgart, Weimar 1999.

Faulstich, Werner (Hg.): Fischer-Filmgeschichte. 100 Jahre Film 1895-1995, 5 Bde. Frankfurt 1992ff.

Rother, Rainer (Hg.): Sachlexikon Film. Reinbek 1997.

Slater, J. Thomas (Hg.): Handbook of Soviet and East European Films and Filmmakers. New York (usw.) 1992.

Theorie und Methode

Faulstich, Ingeborg/Faulstich Werner: Modelle der Filmanalyse. München 1977.

Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.): Filmanalyse interdisziplinär, ²1991.

Faulstich, Werner: Die Filminterpretation. Göttingen ²1995.

Faulstich, Werner: Einführung in die Filmanalyse. Tübingen ³1980.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart, Weimar ²1996.

Hofmann, Wilhelm (Hg.): Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse. Baden-Baden 1996.

Korte, Helmut (Hg.): Filmanalyse interdisziplinär. Göttingen 1991.

- Kracauer, Siegfried: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. Frankfurt 1979.
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Film und der Medien. Reinbek ³1995 (Engl. Original: How to read a film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media. New York 1977.)
- Tudor, Andrew: Film-Theorien. Frankfurt 1977.
- Hill, John (Hg.): The Oxford Guide to Film Studies. Oxford 1998.
- Vasudevan, Ravi S.: Film Studies, the New Cultural History and the Experience of Modernity. New Delhi 1995.

Geschichte und Film

- Allen, Robert C.: Film history. Theory and practice. New York 1985.
- Aurich, Rolf: Film in der deutschen Geschichtswissenschaft. Ein kommentierter Literaturüberblick. In: Geschichtswerkstatt 17 (1989) (Themenheft Film-Geschichte-Wirklichkeit), 54-63.
- Behring, Heiner: Fiktion und Wirklichkeit: Die Realität des Film. In: Geschichtswerkstatt 17 (1989) (Themenheft Film-Geschichte-Wirklichkeit), 6-11.
- Burgoyne, Robert: Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History. Minneapolis 1997.
- Carnes, Mark C. (Hg.): Past imperfect. History according to the movies. New York 1995.
- Ferro, Marc: Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino. Berlin 1991.
- Ferro, Marc: Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft. In: Honegger, Claudia/M. Bloch/ F. Braudel/L. Febvre u.a. (Hg.): Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse. Frankfurt 1977, 247-271.
- Film und Geschichte. Teil 1: Der Film als Quelle für den Historiker. Eine Bibliographie. In: Film Theory. Bibliographic, Information and Newsletter, Nr. 13, Dezember 1986, 27-44.
- Hey, Bernd: Geschichte im Spielfilm. Grundsätzliches und ein Beispiel: Der Western. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 1988, 17-33.
- Reimers, Karl Friedrich/Friedrich, Hans (Hg.): Zeitgeschichte in Film und Fernsehen. Analyse – Dokumentation – Didaktik. München 1982.
- Rosenstone, Robert A.: Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History. Cambridge, Mass., London 1995.
- Rother, Rainer (Hg.): Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino. Berlin 1991.

- Schmid, Georg: Die Figuren des Kaleidoskops. Über Geschichte(n) im Film. Salzburg 1983.
- Short, K.R.M. (Hg.): Feature Films as History. London 1981.
- Sorlin, Pierre: The Film in History. Restaging the Past. Oxford 1980.
- Sorlin, Pierre: Das Kino – eine Herausforderung für den Historiker. In: Küttler, Wolfgang (Hg.): Geschichtsdiskurs, Bd. 4: Krisenbewusstsein, Katastrophenerfahrungen und Innovation 1880-1945. Frankfurt a.M. 1999, 276-303.
- Stettner, Peter: Film – das ist Geschichte, 24mal in der Sekunde. Überlegungen zum Film als historischer Quelle und Darstellung von Geschichte. In: Geschichtswerkstatt 17 (1989) (Themenheft Film-Geschichte-Wirklichkeit), 13-20.
- Wilharm, Ingrid (Hg.): Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle. Pfaffenweiler 1995.
- Wilharm, Irmgard: Geschichte im Film. In: Schneider, Gerhard (Hg.): Geschichte lesen und lehren. Festschrift für Wolfgang Marienfeld zum 60. Geburtstag, Hannover 1986, 283-295.
- Youngblood, Denise: "History" on Film: the Historical Melodrama in Early Soviet Cinema. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, 11 (1991), 173-184.

Sowjetischer Film

- Anderson, T.: Why Stalinist Musicals? In: Discourse 17 (1995), 38-48.
- Attwood, L.: "Rodina-Mat'" and the Soviet cinema. In: Liljeström, M./Mäntysaari, E./Rosenholm, A. (Hg.): Gender restructuring in Russian studies. Conference papers - Helsinki, August 1992. Tampere 1993, 15-28.
- Aumont, Jacques: Montage Eisenstein. London 1987.
- Babitsky, Paul/Rimberg, John: The Soviet film industry. New York 1955.
- Balina, Marina et al. (Hg.): Sovetskoe bogatstvo. Stat'i o kul'ture, literature i kino. K šestidesjatiletiju Chansa Gjuntera. St.-Petersburg 2002.
- Binder, Eva / Engel, Christine (Hg.): Einsenteins erben. der Sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka, 1953-1991. Innsbruck 2002.
- Bochow, Jörg: Vom Gottmenschen zum neuen Menschen: Subjekt und Religiosität im russischen Film der 20er Jahre. Trier 1997.
- Bordwell, David: The Cinema of Eisenstein. London 1993.
- Boym, Svetlana: Paradoxes in Unified Culture: From Stalin's Fairytales to Molotov's Laquer Box. In: Lahusen, Thomas / Dobrenko, Evgeny (Hg.): Socialist Realism Without Shores. Durham, London 1997, 120-134.

- Brooks, Jeffrey: Russian Cinema and Public Discourse, 1900-1930. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 11 (1991), 141-148.
- Bulgakowa, Oksana: Herr der Bilder – Stalin und der Film, Stalin im Film, in: *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst in der Stalinzeit*. Bremen 1994, 65-69.
- Bulgakowa, Oksana (Hg.): Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Marbuse im Lande der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe „Moskau–Berlin“. Berlin 1995.
- Bulgakowa, Oksana: Bruch und Methode. Eisensteins Traum von einer absoluten Kunst, in: *Sergej Eisenstein: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, Köln 1988, 262-324.
- Clark, Katerina: „Čtoby tak pet', dvadcat' let učit'sja nužno...“: Slučaj „Volgi-Volgi“, in: Balina, Marina et al. (Hg.): *Sovetskoe bogatstvo. Stat'i o kul'ture, literature i kino. K šestidesjatiletiju Chansa Gjuntera*. St.-Petersburg 2002, 371-390.
- Egorova, Tatjana: *Soviet Film Music. An Historical Survey*. Amsterdam 1997.
- Eisenstein und Deutschland. Texte, Dokumente, Briefe. Hrsg. von der Akademie der Künste. Berlin 1998.
- Eisenstein, Sergej (Hg.): *Selected Works*, 3 Bde., hrsg. von Richard Taylor. London 1996.
- Eisenstein, Sergej: *Das dynamische Quadrat*. Leipzig 1991.
- Enzensberger, Maria: We were born to turn a fairytale into reality. Grigorij Aleksandrovs Svetlyj put', in: Taylor, Richard / Spring, Derek (Hg.): *Stalinism and Soviet Cinema*. London, New York 1993, 97-108.
- Geldern, James v./Stites, Richard (Hg.): *Mass Culture in Soviet Russia. Tales, Poems, Songs, Movies, Plays, and Folklore 1917-1953*. Bloomington 1995.
- Geldern, James van: The Centre and the Periphery: Cultural and Social Geography in the Mass Culture of the 1930s, in: White, Stephen (Hg.): *New Directions in Soviet History*. Cambridge 1992, 62-80.
- Golovskoj, V.I: *Behind the Soviet Screen. The Motion Picture Industry in the USSR 1972-1982*. Ann Arbor 1986.
- Günther, Hans: Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchetypus in der sowjetischen Kultur, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 44 (1997), 337-355.
- Günther, Hans: Wise Father Stalin and his family in Soviet cinema, in: Lahusen, Thomas/Dobrenko, Evgeny (Hg.): *Socialist Realism Without Shores*, Durham 1997, 178-190.
- Historical Journal of Film, Radio and Television* 11 (1991) Nr. 2: Themenheft: Russian and Soviet cinema: Continuity and change.
- Horton, Andrew (Hg.): *Inside the Soviet Film Satire. Laughter with a Slash*. Cambridge 1993.

- Iskusstvo millionov. Sovetskoe kino 1917-1957. Moskva 1958.
- Iz istorii kino. Materialy i dokumenty, 4 Bde., Moskva 1958-1961.
- Izbrannye scenarii sovetskogo kino v 6 tomach. Moskva 1951ff.
- John, Michael: Sovetskie operetta i kinomjuzikl 1930ch godov – legkij žanr ili zamaskirovanaja ideologija?, in: Eimermacher, Karl et al. (Hg.): Kul'tura i vlast' v uslovijach kommunikacionnoj revoljucii XX veka. Forum nemeckich i rossijskich issledovatele. Moskva 2002, 253-269.
- Kenez, Peter: Black and White. The War on Film, in: Stites, Richard (Hg.): Culture and Entertainment in Wartime Russia, Bloomington 1995, 157-175.
- Kenez, Peter: The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929. Cambridge 1985.
- Kenez, Peter: The Cultural Revolution in Cinema, in: Slavic Review 47 (1988), 418-435.
- Kenez, Peter: Cinema and Soviet Society, 1917-1953. Cambridge 1992.
- Kenez, Peter: Soviet Cinema in the Age of Stalin, in: Taylor, Richard / Spring, Derek (Hg.): Stalinism and the Soviet Cinema, New York 1993, 54-68.
- Kepley, V.: In the service of the state: The cinema of A. Dovženko. Madison 1986.
- Kleberg, Lars/Lövgren, Hakan (Hg.): Eisenstein Revisited. A Collection of Essays. Stockholm 1987.
- Lary, N.M.: Dosteytsky and Soviet film: Visions of Demonic Realism. Ithaca 1986.
- Lawton, Anna (Hg.): The Red Screen: Art, Politics, and Society in Soviet Cinema. New York 1991.
- Lenin o kino. Sbornik dokumentov i materialov. Moskva 1963.
- Levaco, Ronald: Censorship, Ideology, and Style in Soviet Cinema, in: Studies in Comparative Communism 17 (1984) 3/4, 173-183.
- Leyda, Jay/Voynow, Zina: Eisenstein at Work. London 1987.
- Leyda, Jay: Kino. A History of the Russian and Soviet Cinema. London 1960 (Reprint New York 1973, Princeton, N.J., 1983).
- Loiperdinger, Martin (Hg.): Führerbilder: Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film. München 1995.
- Maksimov, L.V.: Sumbur vmesto muzyki: Stalinskaja kul'turnaja revoljucija 1936-1938. Moskva 1997.
- Marshall, H.: Masters of the Soviet Cinema. Crippled Creative Biographies. London 1983.
- Mayne, Judith: Kino and the Woman Question. Feminism and Soviet Silent Film. Columbus 1989.

- Monas, S.: Censorship, Film and Soviet Society. Some reflections of a Russian-watcher, in: *Studies of Comparative Communism* 17 (1984-5), 163-172.
- Očerki istorii sovetskogo kino v trech tomach. Moskva 1956.
- Petric, Vlada: *Constructivism in Film. The Man with the Movie Camera. A Cinematic Analysis*. Cambridge 1993.
- Roberts, Graham: *Forward, Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*. London 1999.
- Sartorti, Rosalinde: „Weben ist das Glück fürs ganze Land“. Zur Inszenierung eines Frauenideals, in: Plaggenborg, Stefan (Hg.): *Stalinismus. Neue Forschungen und Konzepte*. Berlin 1998, 267-292.
- Stites, Richard: *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*. Cambridge 1992.
- Sudendorf, Werner: *Sergej M. Eisenstein. Materialien zu Leben und Werk*. München 1975.
- Taylor, Richard: *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*. Cambridge 1979.
- Taylor, Richard: *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*. London 1979.
- Taylor, Richard/Short, K.R.M.: Soviet Cinema and the International Menace, 1928-1939, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 6 (1986) 2, 131-159.
- Taylor, Richard/Christie, Ian (Hg.): *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*. Cambridge 1988.
- Taylor, Richard/Christie, Ian (Hg.): *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. London 1991.
- Taylor, Richard/Spring, Derek (Hg.): *Stalinism and Soviet Cinema*. London 1993.
- Taylor, Richard: Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s, in: ders. / Christie, Ian (Hg.): *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, London, New York ²1994, 193-216.
- Taylor, Richard: The illusion of Happiness and the Happiness of Illusion: Grigorij Aleksandrov's *The Circus*, in: *Slavic and East European Review* 74 (1996), 601-620.
- Taylor, Richard: Singing on the Steppes for Stalin: Ivan Pyr'ev and the *Kolkhoz Muscial* in Soviet cinema, in: *Slavic Review* 58 (1999), 143-159.
- Taylor, Richard: "But Eastward, Look, the Land is Brighter": Towards a Topography of Utopia in the Stalinist Musical, in: Holmes, Diana (Hg.): *100 Years of European Cinema: Entertainment or Ideology?.*, Manchester 2000, 11-26.
- Turovskaja, M.: I.A. Pyr'ev i ego muzykal'nye komedii: K probleme zhanra, in: *Kinovedčeskie zapiski* 1988, Nr. 1, 111-146.

- Turovskaja, M. u.a. (Hg.): Kino totalitarnej èpochi (1933-1945). Moskva 1989.
- Turovskaja, Maja: The 1930's and the 1940's: Cinema in Context, in: Taylor, Richard / Spring, Derek (Hg.): Stalinism and the Soviet Cinema, London, New York 1993, 34-53.
- Turovskaja, Maja: Das Kino der totalitären Epoche, in: Bulgakova, Oksana (Hg.): Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Marbuse im Lande der Bolschewiki. Berlin 1995, 235-243.
- Turovskaja, M.: Volga-Volga i ego vremia, in: Iskusstvo kino 1998, Nr. 3, 59-64.
- Uhlenbruch, Bernd: The Annexation of History: Eisenstein and the Ivan Grozny Cult of the 1940s, in: Günther, Hans (Hg.): The Culture of the Stalin Period, London 1990, 266-287.
- Youngblood, Denise: The Fate of Soviet Popular Cinema during the Stalin Revolution, in: RR 50 (1991), 148-162.
- Youngblood, Denise J.: Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935. Austin 1991.
- Youngblood, Denise: Entertainment or Enlightenment? Popular Cinema in Soviet society, 1921-1931, in: White, Stephen (Hg.): New Directions in Soviet History. Cambridge 1992, 41-61.
- Youngblood, Denise: Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s. Cambridge 1992.

Stand: Dezember 2003

Letzte Änderung: 5. Oktober 2004

email-Adresse der Autorin: Schattenberg-Breuninger@t-online.de

Digitales Handbuch zur Geschichte und Kultur Russlands und Osteuropas