

# Visuelle Geschichtskultur

Herausgegeben von  
Stefan Troebst

In Verbindung mit  
Anders Åman, Steven A. Mansbach  
und László Kontler

Band 3

# Verflochtene Erinnerungen

Polen und seine Nachbarn  
im 19. und 20. Jahrhundert

Herausgegeben von

Martin Aust, Krzysztof Ruchniewicz  
und Stefan Troebst



AEo 6.784  
A-4786822



2009

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Allerdings brachte das Jahr 1990 eine Wende in den litauisch-polnischen Beziehungen, die von den wachsenden Kontakten zwischen Intellektuellen noch während der Sowjetzeit stark beeinflusst waren. Die Schlacht bei Žalgiris wurde jetzt zu dem, was sie in der Geschichte war: zu einem gemeinsamen Sieg des polnisch-litauisch-ruthenischen Heeres. Eine solche Deutung haben die Präsidenten der beiden Staaten Aleksander Kwaśniewski und Valdas Adamkus am 15. Juli 2000 am Ort der Schlacht bekräftigt und dabei eine gemeinsame NATO-Mitgliedschaft angemahnt.<sup>54</sup> Es stellt sich daher die Frage nach der Zukunft des litauischen Žalgiris-Bildes in einer Zeit, in der die entsprechenden deutschen und polnischen Traditionen eine nach der anderen absterben. Obwohl Žalgiris ein wichtiger Teil der litauischen Geschichtskultur geblieben ist – der 15. Juli gehört zu den offiziellen Erinnerungstagen Litauens –, verliert er zunehmend an Verflechtungspotential und somit vielleicht an Erinnerungskraft. Der Fall Tannenberg-Grunwald-Žalgiris demonstriert, wie aus der Verflechtung von Geschichtskulturen Erinnerungsketten historischer Mythen entstehen und wie diese dann allmählich wieder vergehen.

## Der polnische und der sowjetische Blick auf den Deutschen Orden im Historienfilm

### Gab es eine Rezeption von Sergei Eisensteins „Aleksandr Nevskij“ in Aleksander Fords „Krzyżacy“?

Lars Jockheck und Frithjof Benjamin Schenk

Der Historienfilm ist im 20. Jahrhundert – in Nachfolge und auf Grundlage des Historienromans wie auch der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts – zur populärsten und wirkungsmächtigsten Darbietungsform nationaler Mythen und mithin zu einem äußerst wichtigen Bestandteil gerade auch der polnischen Geschichtskulturen in sich wandelnden politischen, sozialen und kulturellen Kontexten geworden.<sup>1</sup> Der 1960 uraufgeführte Historienfilm „Krzyżacy“ („Die Kreuzritter“) in der Regie von Aleksander Ford ist in vielfacher Hinsicht ein herausragender Vertreter dieses Genres. In der Geschichte der polnischen Kinematographie hat er – was den personellen, ideellen und materiellen Aufwand, aber auch den Publikumserfolg angeht – nicht seinesgleichen.<sup>2</sup> Im Kontext der internationalen Filmgeschichte steht der erste polnische Monumentalfilm in thematischer Hinsicht in größter Nähe zum 1938 entstandenen sowjetischen Historienfilm „Aleksandr Nevskij“ in der Regie von Sergei Eisenstein<sup>3</sup>: Beide Filme behandeln den Kampf gegen die Expansion des Deutschen Ordens im Rahmen der je eigenen Nationalgeschichte, d. h. die Konfrontation des polnisch-litauischen Königreichs mit dem Ritterorden im 15. und jene des Fürstentums Novgorod mit den katholischen Feinden aus dem Westen im 13. Jahrhundert. In beiden Fällen kulminiert die Filmhandlung in Entscheidungsschlachten auf baltischem Terrain, wobei jeweils Ritterheere des Ordens gegen einheimische Kriegsaufgebote unterliegen. Als historische Referenzpunkte dienten den beiden namhaften Regisseuren die Schlacht bei Tannenberg von 1410 bzw. die Schlacht auf dem Eis des Peipus-Sees von 1242.

<sup>54</sup> Vgl. die Auszüge aus der Rede des litauischen Präsidenten unter: <http://adamkus.president.lt/one.phtml?id=1428> (18.05.2008).

- 1 Zur Bedeutung des Historienfilms in Polen: IORDANOVA, Dina: Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film. London-New York 2003, 47–91, bes. 49–52.
- 2 JOCKHECK, Lars: Ein Nationalmythos in „Eastman Color“. Die Schlacht bei Tannenberg 1410 im polnischen Monumentalfilm „Die Kreuzritter“ von Aleksander Ford. In: Mare Balticum. Begegnungen zu Heimat, Geschichte, Kultur an der Ostsee. Hg. v. Dietmar ALBRECHT und Martin THOEMMES. München 2005 (Colloquia Baltica 1), 133–168. Es handelt sich um eine geringfügig korrigierte und aktualisierte Fassung des gleichnamigen Beitrags in der Zeitschrift für Ostmitteleuropaforschung 51 (2002), 216–252.
- 3 Zum Film „Aleksandr Nevskij“ im Kontext der sowjetischen und russischen Geschichtskulturen: SCHENK, Frithjof Benjamin: Aleksandr Nevskij. Heiliger – Fürst – Nationalheld. Eine Erinnerungsfigur im russischen kulturellen Gedächtnis. Köln u. a. 2004 (Beiträge zur Geschichte Osteuropas 36), 288–373.

Im folgenden soll untersucht werden, was die Filme „Krzyżacy“ und „Aleksandr Nevskij“ miteinander verbindet. Besonderes Augenmerk gilt dabei der Frage nach den Ähnlichkeiten und Unterschieden der Entstehungsgeschichte der beiden Filme, der Darstellung der entsprechenden Wir-Gruppen und der Feindbilder<sup>4</sup> sowie schließlich dem Aspekt der Rezeption der beiden Historienfilme.

Die vor allem an der Analyse individueller Texte geschulte historische Zunft stand bislang massenmedialen, zumal filmischen Quellen mit einer Zurückhaltung gegenüber, die deren Wirkungskraft nicht angemessen war. Doch spätestens seit den 1990er Jahren fehlt es nicht an theoretisch-methodischen Überlegungen sowie Fallstudien zur Erforschung der Zusammenhänge von Film und Geschichte.<sup>5</sup> Diesen Konzepten folgend kann es hier nicht nur um den Vergleich der filmischen Umsetzungen gehen. Beide Filme müssen auch im Kontext ihrer je eigenen Entstehungsbedingungen und Wahrnehmungsformen betrachtet werden. Bei der Analyse von Produktionsgeschichte, filmischer Aussage und Rezeptionsgeschichte der „Krzyżacy“ läßt sich im Vergleich zu „Aleksandr Nevskij“ beispielhaft fragen, inwiefern Elemente der offiziellen Geschichtskultur Polens in der poststalinistischen Ära Gomułka noch mit Mustern aus der Sowjetunion zur Zeit Stalins verflochten waren.

Der Wiederaufstieg des Nationalkommunisten Władysław Gomułka zum Ersten Sekretär des Zentralkomitees der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei (*Polska Zjednoczona Partia Robotnicza*, PZPR) im sogenannten Polnischen Oktober 1956 nährte die schon seit Stalins Tod keimende Hoffnung, die Bindungen an den sowjetischen Hegemon könnten sich gerade auch in kulturpolitischer Hinsicht lockern. Tatsächlich ergaben sich nicht zuletzt im polnischen Filmwesen organisatorisch wie auch künstlerisch größere Freiheiten, die eine Abkehr von den stalinistischen Doktrinen des Sozialistischen Realismus erlaubten und die Entstehung der schon bald weltberühmten Polnischen Schule begünstigten.<sup>6</sup>

4 Hierzu allgemein: *Obraz vraga* [Das Bild des Feindes]. Hg. v. Lev GUDKOV. Moskva 2005. – Unsere Feinde. Konstruktionen des Anderen im Sozialismus. Hg. v. Silke SATJUKOW und Rainer GRIES. Leipzig 2004, bes. die Beiträge von AUST, Martin/SCHENK, Frithjof Benjamin: Die doppelte Historisierung des „Anderen“. Innerer und äußerer Feind in Darstellungen altrussischer Geschichte der Stalinzeit. In: Ebd., 321–347 und GANZENMÜLLER, Jörg: „Polnischer Pan“ und „deutscher Faschist“. Die nationale Komponente sowjetischer Feindbilder im Krieg. In: Ebd., 421–436 sowie ZWIERZCHOWSKI, Piotr: „Ich bin Spion und Diversant. Ihr glaubt mir wohl nicht?“ Feindbilddiskurse in der polnischen Filmpublizistik zur Zeit des Stalinismus. In: Ebd., 465–479.

5 Zum Forschungsstand u. a.: RIEDERER, Günter: Den Bilderschatz heben. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Geschichtswissenschaft und Film. In: *Medien – Politik – Geschichte*. Hg. v. Moshe ZUCKERMANN. Göttingen 2003 (Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 31), 15–39. – Zu methodischen Fragen jüngst: STERN, Frank: Durch Clios Brille: Kino als zeit- und kulturgeschichtliche Herausforderung. In: *Fragen an die Geschichtswissenschaften*. Hg. v. Gerhard BAUMGARTNER u. a. Innsbruck u. a. 2005 (Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 16,1), 59–87.

6 Dies hing vor allem mit der Entstehung der weitgehend selbständig agierenden Filmautoren-Gruppen (*Zespoły Autorów Filmowych*, ZAF) zusammen. Zur Neuorganisation des polnischen Filmwesens Mitte der 1950er Jahre im Rückblick eines Beteiligten: ZAJIČEK, Edward: *Poza ekranem*. Kinematografia polska 1918–1991 [Hinter der Leinwand. Polnische Kinematographie 1918–1991]. Warszawa 1992, 141–147. – Zur polnischen Filmgeschichte der 1950er Jahre allgemein: COATES, Paul: *The Red and the White. The Cinema of People's Poland*. London-New York 2005. – HALTOF, Marek: *Polish National Cinema*. New York-Oxford 2002, 56–109. – ZWIERZCHOWSKI, Piotr: *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu* [Vergessene Helden. Über die Filmhelden des polnischen Sozialismus]. Warszawa 2000. – OZIMEK, Stanisław: *Od wojny w dzień powszedni* [Vom Krieg zum Alltag]. In: *Historia filmu polskiego*. Bd. 1–6. Hg. v. Jerzy TOEPLITZ. Warszawa 1966–1994, hier Bd. 4 (1957–1961), 129–198. – DERS.: *Spojrzenie na „szkołę polską“* [Blick auf die „polnische Schule“]. In: Ebd., 199–212. – TOEPLITZ, Jerzy: *Dwadzieścia pięć lat filmu Polski Ludowej* [25 Jahre Film Volkspolens]. Warszawa 1969, 65–120. – Aus russischer bzw. sowjetischer Sicht vgl. DUBOVSKI, Gżegoż: *Na tribune pol'skie kinematografisty* [Polnische Filmschaffende auf dem Podium]. In: *Iskusstvo kino* 9 (1960), 156f. – MARKULAN, Janina Kazimirovna: *Pol'skaja kinematografičeskaja škola (1955–1965)* [Die Polnische Schule der Kinematographie (1955–1965)]. Avtoref. Diss. Leningrad 1970 und KOŁODJAŻNAJA, Valentina Sergeevna: *Kino Pol'skoj Narodnoj Respubliki 1945–1970. Učebnoe posobie* [Das Kino der Volksrepublik Polen 1945–1970. Lehrbuch]. Moskva 1974.

Die freiere Atmosphäre in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre wußte auch die katholische Kirche Polens für ihre Zwecke zu nutzen. 1956 rief die Kirchenführung eine „Novene des Millenniums der Taufe Polens“ aus, um die Gläubigen während der folgenden neun Jahre mit Hilfe Hunderter Veranstaltungen auf die Tausendjahrfeier der Annahme des Christentums nach lateinischem Ritus durch Fürst Mieszko im Jahr 966 einzustimmen. Diese kirchliche Kampagne erinnerte somit an Polens frühe westliche Bindung und damit an den Mythos von Polen als Bollwerk des katholischen Glaubens, als Vormauer der Christenheit – auch gegen die russische Orthodoxie. Darüber entbrannte in Polen ein regelrechter geschichtspolitischer „Krieg um das Millennium“ zwischen der katholischen Kirche einerseits und dem kommunistischen Partei- und Staatsapparat andererseits, der nicht kampfflos seine Deutungshoheit über die nationale Geschichte abgeben wollte. Im März 1958 beschloß das Parlament der Volksrepublik Polen, der Sejm, einen „Zeitraum der Tausendjahrfeiern des polnischen Staates“ für die Jahre 1960 bis 1966. Den Auftakt dieser staatlichen Kampagne sollte eine große Feier des 550jährigen Jubiläums der in Polen als „bitwa pod Grunwaldem“ bekannten Schlacht bei Tannenberg von 1410 bilden.<sup>7</sup>

Damit versuchte das Regime in Konkurrenz zu den kirchlichen Feiern der Taufe Polens, einen mindestens ebenso mächtigen Mythos der polnischen Geschichte für sich zu instrumentalisieren. Mit dem Mythos vom deutschen „Drang nach Osten“ und seiner erfolgreichen Abwehr bei Grunwald/Tannenberg ließ sich ein Kontrapunkt zu den kirchlichen Feiern setzen, weil dabei an den Sieg einer polnisch-litauisch-weiß-russisch-tschechischen Streitmacht über ein westliches Ritterheer des katholischen,

grafia polska 1918–1991 [Hinter der Leinwand. Polnische Kinematographie 1918–1991]. Warszawa 1992, 141–147. – Zur polnischen Filmgeschichte der 1950er Jahre allgemein: COATES, Paul: *The Red and the White. The Cinema of People's Poland*. London-New York 2005. – HALTOF, Marek: *Polish National Cinema*. New York-Oxford 2002, 56–109. – ZWIERZCHOWSKI, Piotr: *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu* [Vergessene Helden. Über die Filmhelden des polnischen Sozialismus]. Warszawa 2000. – OZIMEK, Stanisław: *Od wojny w dzień powszedni* [Vom Krieg zum Alltag]. In: *Historia filmu polskiego*. Bd. 1–6. Hg. v. Jerzy TOEPLITZ. Warszawa 1966–1994, hier Bd. 4 (1957–1961), 129–198. – DERS.: *Spojrzenie na „szkołę polską“* [Blick auf die „polnische Schule“]. In: Ebd., 199–212. – TOEPLITZ, Jerzy: *Dwadzieścia pięć lat filmu Polski Ludowej* [25 Jahre Film Volkspolens]. Warszawa 1969, 65–120. – Aus russischer bzw. sowjetischer Sicht vgl. DUBOVSKI, Gżegoż: *Na tribune pol'skie kinematografisty* [Polnische Filmschaffende auf dem Podium]. In: *Iskusstvo kino* 9 (1960), 156f. – MARKULAN, Janina Kazimirovna: *Pol'skaja kinematografičeskaja škola (1955–1965)* [Die Polnische Schule der Kinematographie (1955–1965)]. Avtoref. Diss. Leningrad 1970 und KOŁODJAŻNAJA, Valentina Sergeevna: *Kino Pol'skoj Narodnoj Respubliki 1945–1970. Učebnoe posobie* [Das Kino der Volksrepublik Polen 1945–1970. Lehrbuch]. Moskva 1974.

7 Zum „Krieg um das Millennium“: PACZKOWSKI, Andrzej: *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989* [Ein halbes Jahrhundert Geschichte Polens 1939–1989]. Warszawa 1996, 339–346. – Ausführlich: NOSZCZAK, Bartłomiej: „Sacrum“ czy „profanum“? Spór o istotę obchodów Milenium polskiego (1949–1966) [„Sacrum“ oder „Profanum“? Der Streit um das Wesen der polnischen Millenniumsfeiern (1949–1966)]. Warszawa 2002.

allein dem Papst unterstehenden Deutschen Ordens erinnert werden sollte.<sup>8</sup> Mehrere Tage lang wurde das 550jährige Jubiläum der Schlacht im Juli 1960 gefeiert. Anwesend waren zum Schluß neben offiziell 200 000 Menschen nicht nur die Spitzen der polnischen Staats- und Parteiführung, sondern auch internationale Delegationen, unter anderem aus der Sowjetunion und der Tschechoslowakei. Zum Höhepunkt und Abschluß dieser Festtage gehörte die Vorpremiere des Films „Krzyżacy“ am Nachmittag des 17. Juli 1960, eines Sonntags, in Olsztyn, dem ehemaligen ostpreußischen Allenstein – unweit des mutmaßlichen historischen Ortes der Schlacht, wo wenige Stunden zuvor bereits ein großes Denkmal mit angeschlossenen Museum eröffnet worden war.<sup>9</sup>

Daß zu den Feierlichkeiten anläßlich des Jubiläums von 1960 Regierungsvertreter aus der Sowjetunion und der Tschechoslowakei nach Polen angereist waren, hatte nicht nur mit der politischen, militärischen und wirtschaftlichen Kooperation der drei sozialistischen Staaten im Rahmen des Rates für gegenseitige Wirtschaftshilfe und des Warschauer Paktes zu tun. Die drei Länder waren auch in geschichtspolitischer Hinsicht eng miteinander verbunden. Sowohl in der polnischen als auch in der russischen und tschechischen Erinnerungskultur war das Schlagwort vom deutschen „Drang nach Osten“ seit dem späten 19. Jahrhundert fest etabliert. Die These vom vermeintlich Jahrhunderte währenden, aggressiven Vormarsch der Deutschen nach Osten hatte 1849 erstmals der polnische Journalist Julian Klaczko formuliert. Sie war eine Reaktion auf die deutsche Kulturträgerthese, mit der das Parlament der Paulskirche 1848 versucht hatte, die Teilung der Provinz Posen zu rechtfertigen: Durch den mittelalterlichen deutschen „Zug nach Osten“ und die darauf folgenden zivilisatorischen Leistungen hätten die Deutschen sich ein bleibendes Anrecht auf die strittigen Territorien erworben. Die polnische Seite antwortete auf diese These mit dem Vorwurf

eines andauernden, aggressiven deutschen „Drangs nach Osten“.<sup>10</sup> In den folgenden Jahrzehnten fand das Schlagwort auch Eingang in die vergangenheitspolitischen Debatten des Russischen Reichs. Unter anderem spielte es in der sogenannten Baltischen Frage, d. h. im Rahmen der Auseinandersetzung mit den Privilegien und der Frage der Loyalität der deutschsprachigen Oberschicht in den Ostseeprovinzen des Zarenreichs, eine zentrale Rolle.<sup>11</sup> Im Zuge der Nationalisierung des offiziellen sowjetischen Geschichtsdiskurses Mitte der 1930er Jahre kehrte die These vom deutschen „Drang nach Osten“, die im offiziellen historischen Diskurs der UdSSR der 1920er Jahre keinen Platz hatte, in die staatlichen sowjetischen Lehrbücher für den Geschichtsunterricht zurück.<sup>12</sup> Mit ihrer Hilfe ließ sich ein zeitlicher Bogen von der aktuellen Bedrohung der Sowjetunion durch NS-Deutschland bis zurück zu den Heldentaten Aleksandr Nevskijs im 13. Jahrhundert schlagen. Nach 1945 kam der These vom deutschen „Drang nach Osten“ schließlich die Funktion eines zentralen geschichtspolitischen Bindegliedes zwischen den offiziellen sozialistischen Geschichtskulturen Ost- und Ostmitteleuropas zu. Unter der Überschrift des „gemeinsamen Kampfes der slawischen und baltischen Völker“ gegen die wiederholten Angriffe der Deutschen ließen sich weit auseinander liegende Ereignisse wie die Schlacht auf dem Eis von 1242, die Schlacht bei Grunwald/Tannenberg von 1410 oder der gemeinsame Kampf gegen NS-Deutschland im Zweiten Weltkrieg gleichsam auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Die zentrale, an die sozialistische Erinnerungsgemeinschaft gerichtete Botschaft lautete, daß die Waffenbrüderschaft der ostmittel- und osteuropäischen Völker in der Gegenwart weit in die Geschichte zurückreichende Wurzeln habe und daß Aleksandr Nevskij und der polnische König Władysław Jagiełło in diesem Sinne bereits Brüder im Geiste gewesen seien.

Der polnische Historienfilm „Krzyżacy“, für den mindestens ebenso viel Geld aufgewendet worden war wie für die Errichtung des Denkmals und die zentralen Feiern zum 550. Jahrestag der Schlacht,<sup>13</sup> erwies sich in diesem Zusammenhang als ein pro-

8 Zum Mythos von Tannenberg/Grunwald als deutsch-polnischer Erinnerungsort vgl. SCHENK, Frithjof Benjamin: Tannenberg/Grunwald. In: Deutsche Erinnerungsorte. Bd. 1–3. Hg. v. Etienne FRANÇOIS und Hagen SCHULZE. München 2001, hier Bd. 1, 438–454 sowie den Beitrag von Rimvydas PETRAUSKAS und Darius STALIŪNAS in diesem Band.

9 Zu den Feierlichkeiten und ihrer Vorbereitung: NOSZCZAK, Bartłomiej: Gomulka pod Grunwaldem [Gomulka bei Grunwald]. In: Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej 3/10 (2003), 27–31. – TRABA, Robert: Grunwald. Konstruktion und Dekonstruktion eines nationalen Mythos. Überlegungen auf der Grundlage einer semantischen Analyse polnischer Feierlichkeiten anläßlich der Jahrestage der Schlacht bei Grunwald/Tannenberg im 20. Jahrhundert. In: Mare Balticum (wie Anm. 2), 110–132, hier 117–120 [zuerst polnisch unter dem Titel: Konstrukcja i proces dekonstrukcji narodowego mitu. Rozważania na podstawie analizy semantycznej polskich obchodów rocznic grunwaldzkich w XX wieku. In: Komunikaty Mazursko-Warmińskie 226 (1999), 515–531]. – EKDAHL, Sven: Die Schlacht bei Tannenberg 1410. Quellenkritische Untersuchungen. Bd. 1: Einführung und Quellenlage. Berlin 1982, 29–31. – Möglicherweise wurde der Film bei dieser Gelegenheit gleich mehrfach aufgeführt. OPOCZYŃSKA, Helena: Filmografia [Filmographie]. In: Historia filmu polskiego (wie Anm. 6), 423–466, hier 436, nennt als Termin der Vorpremiere den 22. Juli 1960, den Nationalfeiertag der Volksrepublik Polen. Auch der Jahrestag der Schlacht am 15. Juli 1960 wird öfter als Datum der Erstaufführung erwähnt.

10 LABUDA, Gerard: Historiograficzna analiza tzw. niemieckiego „naporu na wschód“ [Historiografische Analyse des sogenannten deutschen „Drangs nach Osten“]. In: DERS.: Polsko-niemieckie rozmowy o przeszłości. Zbiór rozpraw i artykułów. Poznań 1996, 35–69, bes. 65–67. – TKACZYŃSKI, Jan Wiktor: Der „Drang nach Osten“. Mythos und Realität eines Schlagwortes. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 45 (1997), 5–20. – MEYER, Henry Cord: Drang nach Osten. Fortunes of a Slogan-concept in German Slavic Relations, 1849–1990. Bern u. a. 1996. – LEMBERG, Hans: Der „Drang nach Osten“ – Mythos und Realität. In: Deutsche und Polen. 100 Schlüsselbegriffe. Hg. v. Ewa KOBYLŃSKA, Andreas LAWATY und Rüdiger STEPHAN. München 1992 [1992], 22–28. – WIPPERMANN, Wolfgang: Der „deutsche Drang nach Osten“. Ideologie und Wirklichkeit eines politischen Schlagwortes. Darmstadt 1981.

11 RENNER, Andreas: Russischer Nationalismus und Öffentlichkeit im Zarenreich 1855–1875. Köln 2000 (Beiträge zur Geschichte Osteuropas 31), 363–366.

12 NOLTE, Hans-Heinrich: „Drang nach Osten“: sowjetische Geschichtsschreibung der deutschen Ostexpansion. Köln-Frankfurt/Main 1976.

13 Es handelte sich um den höchsten Etat in der polnischen Filmgeschichte bis 1989: LITTLE, Bruce R. S.: Poland. In: Handbook of Soviet and East European Films and Filmmakers. Hg. v. Thomas J. SLATER. New York u. a. 1992, 69–128, hier 84. – WIELOWIEYSKI, Andrzej: Między westemem a historią [Zwi-

bates Mittel, die geschichtspolitische Botschaft der Jubiläumsfeier des Jahres 1960 im ganzen Land zu popularisieren. Das kommunistische Regime hatte sich in Polen nur mit Hilfe der sowjetischen Besatzungsmacht und gegen den hartnäckigen Widerstand konservativer Kräfte etablieren können. Um seine Macht zu begründen und zu behaupten, bediente sich die Regierung daher nur zu gerne einer nationalistischen Propaganda, die auch Teile der vormaligen nationalkonservativen Rechten akzeptierten und unterstützten. Ein zentrales Element dieser Propaganda war die These, nur das feste Bündnis mit der Sowjetunion bewahre Polen vor einem von Westdeutschland geplanten Revanche- und Eroberungskrieg. Dieser Propagandathese konnte die Erinnerung an die Schlacht bei Grunwald/Tannenberg von 1410, in der polnische, litauische, weißrussische und tschechische Einheiten Seite an Seite gekämpft hatten, historische Tiefe verleihen.<sup>14</sup> Ihre nachhaltige Wirkung verdankte sie nicht zuletzt dem Umstand, daß bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts im Geschichtsbild polnischer Nationalisten die damalige negative Polenpolitik des Königreichs Preußens sowie später des preußisch-deutschen Kaiserreichs mit dem Expansionsstreben des mittelalterlichen Deutschen Ordens gleichgesetzt worden war.<sup>15</sup>

Auch in der Sowjetunion waren bereits Mitte der 1930er Jahre Elemente des großrussischen Nationalismus aus dem 19. Jahrhundert in der spezifischen Form des Sowjetpatriotismus wiedererweckt worden. Dazu gehörte auch eine Rehabilitierung des Heldenmythos um Aleksandr Nevskij, dessen Sieg in der legendären Schlacht auf dem Eis dazu diente, ihn als Vorkämpfer für die Freiheit und Unabhängigkeit der russischen Heimat und gleichzeitig als einen Vorfahren des sowjetischen Führers Josef Stalin zu stilisieren.<sup>16</sup> Hintergrund dieser (Re-)Integration Aleksandrs in die re-nationalisierte sowjetische Geschichtskultur war die aktuelle Bedrohung des Landes durch das nationalsozialistische Deutschland, der ein auch historisch begründetes Feindbild vom deutschen Aggressor entgegengesetzt werden sollte.<sup>17</sup> Auf die aktuelle Drohung Adolf Hitlers in „Mein Kampf“, daß sich das „neue Reich wieder auf der Straße der einstigen Ordensritter in Marsch setzen [werde], um [auf Kosten Rußlands] mit dem

schen Western und Geschichte]. In: *Więź* 3/10 (30) (1960), 148–156, hier 148, schreibt von dreißig Millionen Złoty Produktionskosten, was nach offiziellem Kurs von 1960 etwa fünf Millionen Deutsche Mark entsprochen hätte – dem Drei- bis Vierfachen des damals üblichen Budgets polnischer Spielfilmproduktionen. – ZAJICEK (wie Anm. 6), 152f.

14 Zu dieser Legitimations-Strategie ausführlich: ZAREMBA, Marcin: *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce* [Kommunismus, Legitimation, Nationalismus. Die nationalistische Legitimation der kommunistischen Macht in Polen]. Warszawa 2001, bes. 307–314. – Zur Adaption der Figur Aleksandr Nevskij an die antiwestliche Propaganda des Kalten Krieges in der UdSSR vgl. SCHENK, Aleksandr Nevskij (wie Anm. 3), 419–425.

15 WRZESIŃSKI, Wojciech: *Trwałość i zmienność. Ze studiów nad stereotypem Niemca w Polsce w okresie porzoborowym* [Dauerhaftigkeit und Veränderung. Studien zum Stereotyp des Deutschen in Polen nach den Teilungen]. In: *Dzieje najnowsze* 18/3–4 (1986), 21–54, hier 28–30.

16 SCHENK, Frithjof Benjamin: „Ein so guter Fürst darf nicht sterben!“ Die Rehabilitierung und Verehrung Aleksandr Nevskijs in der UdSSR in den Jahren 1937/38. In: *Personality Cults in Stalinism – Personenkulte im Stalinismus*. Hg. v. Klaus HELLER und Jan PLAMPER. Göttingen 2004, 391–413.

17 SCHENK, Aleksandr Nevskij (wie Anm. 3), 266–287.

deutschen Schwert dem deutschen Pflug die Scholle, der Nation das tägliche Brot zu geben“,<sup>18</sup> antwortete die sowjetische Propaganda mit einer umfangreichen Erinnerungsoffensive an den historischen Sieg Aleksandrs gegen eben diesen Ritterverband im 13. Jahrhundert. In diesem Zusammenhang wurde Sergei Eisenstein von Mosfil'm am 18. Mai 1937 auch das Angebot unterbreitet, einen Historienfilm über den großen Feldherrn Aleksandr Nevskij zu drehen.<sup>19</sup>

Die Entstehungsbedingungen von „Aleksandr Nevskij“ aus dem Jahr 1938 und der „Krzyżacy“ aus dem Jahr 1960 waren grundverschieden: Während der sowjetische Historienfilm in erster Linie auf eine Verflechtung der Geschichtspromaganda des Deutschen Reichs und der UdSSR in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre hindeutet, hatte der Grunwald-Mythos in der Volksrepublik Polen der 1960er Jahre – als Antwort auf die geplanten Millenniums-Feiern der katholischen Kirche und als Beschwörung der jahrhundertealten Verbundenheit der Völker Ostmittel- und Osteuropas – auch eine innenpolitische und eine ostpolitische Dimension. Dessenungeachtet war die nationalistische Legitimations-Promaganda der polnischen Kommunisten in der Nachkriegszeit zweifelsohne vom Sowjetpatriotismus der 1930er und 1940er Jahre inspiriert. Die auf Stalins Geheiß im Jahr 1937 liquidierte Führung der alten Kommunistischen Partei Polens hatte Nationalismus zur Rechtfertigung von Politik noch als reaktionär abgelehnt. Die neuen Kader jedoch, mit deren Hilfe die sowjetische Führung 1943 die ersten institutionellen Grundlagen für eine eventuelle Sowjetisierung Polens schuf, lernten die mobilisierende Kraft des Nationalismus durchaus schätzen. Das galt besonders für den Grunwald-Mythos. Die erste Vereidigung von Soldaten der als Keimzelle einer künftigen polnischen Volksarmee angelegten Tadeusz-Kościuszko-Division fand am 15. Juli 1943 statt, dem Jahrestag der Schlacht bei Grunwald/Tannenberg. Bei dieser Gelegenheit behauptete eine Propaganda-Broschüre: „Grunwald weist den Weg zum Sieg“, nämlich durch „ein Bündnis der slawischen Nationen im Kampf gegen die Deutschen“.<sup>20</sup> Auch eine Auszeichnung, die 1943 für Soldaten der Division und kommunistische Untergrundkämpfer in Polen geschaffen wurde, hieß Grunwald-Kreuz (*Krzyż Grunwaldu*).<sup>21</sup> Als Offizier in der Kościuszko-Division und Leiter ihrer Propaganda-Einheit Filmischer Vortrupp

18 HITLER, Adolf: *Mein Kampf*. Bd. 1–2. München 1937 [1923], hier Bd. 1: Eine Abrechnung, 145.

19 Zur Geschichte der Entstehung des Films „Aleksandr Nevskij“: SCHENK, Aleksandr Nevskij (wie Anm. 3), 291–317.

20 Broschüre der Bildungs-Abteilung (*Wydział Oświatowy*) der Division, zit. nach RADZIWIŁŁOWICZ, Dariusz: *Problem tradycji grunwaldzkiej w publicystyce lewicowej w latach drugiej wojny światowej* [Das Problem der Grunwald-Tradition in der linken Publizistik in den Jahren des Zweiten Weltkriegs]. In: *Tradycja grunwaldzka. Teil I–V*. Hg. v. Jerzy MATERNICKI. Warszawa 1989–1990 (Prace Sekcji Historii Politycznej Polski Odrodzonej 21), hier Teil III, 192–207, bes. 194f.

21 MAZUR, Aleksander: *Order Krzyża Grunwaldu 1943–1985* [Der Orden des Grunwald-Kreuzes 1943–1985]. Warszawa 1988, bes. 34–44.

(*Czółówka Filmowa*) diente im übrigen Aleksander Ford, der spätere Regisseur des Films „*Krzyżacy*“.<sup>22</sup>

Auch im Vergleich der Biographien von Eisenstein<sup>23</sup> und Ford zeigen sich auffällige Parallelen. Beide Regisseure hatten als ausgewiesene Vertreter einer filmischen Avantgarde in den 1920er Jahren ihre Karriere begonnen. Als sie sich entschlossen, die Historienfilme „*Aleksandr Nevskij*“ bzw. „*Krzyżacy*“ zu inszenieren, waren beide zuvor mit zeitgenössischen Filmen angeeckt: Anfang 1937 war Eisensteins Film „*Beżin Lug*“ („*Die Beżin-Wiese*“), benannt nach einer Erzählung von Iwan S. Turgenew, der anhand einer Märtyrergeschichte von der Kollektivierung der Landwirtschaft erzählte, noch vor der Fertigstellung wegen „*Formalismus*“ und „*Mystizismus*“ verboten worden.<sup>24</sup> Anfang 1958 war Fords Film „*Ósmy dzień tygodnia*“ („*Der achte Wochentag*“), mit dem der Regisseur formal wie inhaltlich an die Werke der Polnischen Schule hatte anschließen wollen, das gleiche Schicksal widerfahren. Die teils drastische Erzählung von Widrigkeiten im Alltag eines jungen Warschauer Paares hatte bei Parteichef Gomułka selbst Anstoß erregt und war auf dessen Intervention hin verboten worden.<sup>25</sup> Die prestigeträchtigen und politisch ausdrücklich gewollten

Auftragsfilme „*Aleksandr Nevskij*“ bzw. „*Krzyżacy*“ boten beiden Regisseuren eine Chance, sich zu rehabilitieren. Das Wort Rehabilitation hatte jedoch im Jahr 1960 für einen Regisseur in der Volksrepublik Polen eine andere Bedeutung als für einen Filmschaffenden der UdSSR der 1930er Jahre. Im Falle Eisensteins hing vom Gelingen des Films „*Aleksandr Nevskij*“ nicht nur ab, ob er weiter im sowjetischen Filmbetrieb würde arbeiten können. In der Hochzeit der Säuberungen, in der „*Aleksandr Nevskij*“ entstand, war die Frage politischer Loyalität nicht zuletzt eine Frage des schlichten Überlebens. Neben den Angriffen auf ihr künstlerisches Werk stießen Sergei Eisenstein und Aleksander Ford aber auch auf grundsätzliche Vorbehalte wegen ihrer jüdischen Herkunft, die sie dem mehr oder weniger offen geäußerten antisemitischen Verdacht mangelnder nationaler Zuverlässigkeit aussetzte. Auch hier mochte die Inszenierung ausgesprochen nationalistischer Historienfilme als Erleichterung einer stets prekären Lage erscheinen.<sup>26</sup>

Beide Regisseure bestanden allerdings darauf, ihre Werke seien trotz ihres historischen Gegenstands politisch aktuell und ästhetisch modern gestaltet – schließlich hatten sie als Filmkünstler einen Ruf zu verlieren.<sup>27</sup> Kurz vor der Premiere der „*Krzyżacy*“ erklärte Aleksander Ford in einem Interview, er habe kein „*pompöses historisches Zeugnis*“ inszenieren wollen, sondern „*Vorgänge, die unter anderen historischen Bedingungen und in einer anderen Szenerie ihre Fortsetzung finden*“. Die Zuschauer würden durchaus einen aktuellen und modernen Film zu sehen bekommen.<sup>28</sup> Ganz ähnlich hatte Sergei Eisenstein 1939 in einem Artikel über seine Arbeit an „*Aleksandr Nevskij*“ geschrieben: „*Wenn man die Chroniken des 13. Jahrhunderts und die heutigen Zeitungen miteinander vergleicht, so glaubt man Zeugnisse ein und derselben Zeit vor sich zu haben; denn der blutige Terror der eroberungssüchtigen Ordensritter des 13. Jahrhunderts unterscheidet sich so gut wie gar nicht von dem Terror, der heute in Europa herrscht. Daher wirkt der Film, der ja von einer ganz bestimmten historischen Episode, von ganz bestimmten historischen Ereignissen handelt, nach Aussagen der Zuschauer genau wie ein höchst aktueller Film aus unserer Zeit [...]*“.<sup>29</sup> Aus beiden Äußerungen spricht ein gewisses Unbehagen an der prinzipiellen Rückwärtsgewandt-

22 JANICKI, Stanisław: Aleksander Ford. Warszawa 1967 (Biblioteka „X Muza“), 48. Diese weitgehend unkritische Monographie ist nach wie vor die ausführlichste veröffentlichte Biographie des Regisseurs. Nach seiner Emigration infolge der nationalkommunistischen Kampagne gegen jüdischstämmige Intellektuelle im Frühjahr 1968 war Ford in Polen noch über seinen Freitod im Jahr 1980 hinaus eine Unperson. Zu den Hintergründen vgl. ZAJIČEK (wie Anm. 6), 197–206. Bis in die 1990er Jahre war das Urteil über Ford geprägt vom Ressentiment früherer Schüler und Kollegen: LEWANDOWSKI, Jan F.: Obrachunki fordowskie [Fordsche Abrechnungen]. In: *Film* 6, 05.02.1984, 10f. – KUTZ, Kazimierz: Alfabet filmowy i nie tylko. Klapsy i ścinki [Film-Alphabet und mehr. Klappen und Schnipsel]. In: *Rzeczpospolita*, 06.02.1999, 13–15. Neuerdings hat sich das Urteil über Ford jedoch spürbar gemildert, und seine Leistungen werden wieder stärker anerkannt. Dazu hat vor allem der oben genannte Publizist Stanisław JANICKI beigetragen, der 1998 an der Adam-Mickiewicz-Universität in Posen eine Dissertation zu „*Aleksander Ford. Życie i twórczość*“ („*Aleksander Ford. Leben und Werk*“) vorlegte und 2004 den vom staatlichen polnischen Fernsehen ausgestrahlten Dokumentarfilm „*Kochany i znienawidzony – czyli dramat życia i śmierci twórcy „Krzyżaków*““ („*Geliebt und gehaßt – oder das Drama von Leben und Tod des Schöpfers der „Krzyżacy*“) präsentierte. – DERS.: Aleksander Ford – artysta, car, pan pułkownik [Aleksander Ford – Künstler, Zar, Herr Oberst]. In: *Kino* 2 (Februar 2004), 62–65.

23 Im Unterschied zu Ford mangelt es nicht an Monographien über das Leben und Werk Eisensteins. Als maßgeblich in deutscher Sprache darf gelten: BULGAKOWA, Oksana: *Sergej Eisenstein. Eine Biographie*. Berlin 1997. – Außerdem: BORDWELL, David: *The Cinema of Eisenstein*. New York u. a. 2005 [1993] und FERNANDEZ, Dominique: *Eisenstein*. Paris 2003 [1975].

24 MAKSIMENKOV, Leonid: *Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaja kul'turnaja revolucija 1936–1938* [Chaos statt Musik. Die stalinistische Kulturrevolution 1936–1938]. Moskva 1997, 241–253. – NEMBACH, Eberhard: *Stalins Filmpolitik. Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie 1929 bis 1938*. St. Augustin 2001 (Filmstudien 17), 105–110.

25 JOCKHECK, Lars: *Möglichkeiten und Grenzen filmischer Zusammenarbeit zwischen den Systemen: Artur Brauner, Aleksander Ford und die deutsch-polnische Spielfilm-Produktion „Der 8. Wochentag“ von 1957*. In: *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost. Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*. Hg. v. Lars KARL. Berlin 2007, 203–222, hier 216. – DERS.: *Trudne początki powojennej współpracy w fabule: Artur Brauner, Aleksander Ford i „Ósmy dzień tygodnia*“ [Schwierige Anfänge der Nachkriegs-Zusammenarbeit beim Spielfilm: Artur Brauner, Aleksander Ford und „Der

achte Wochentag“]. In: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur. Studia i szkice*. Hg. v. Andrzej GWOŹDŹ. Kraków 2004, 357–367, bes. 361.

26 Zu Eisensteins Motivation, den Auftrag für „*Aleksandr Nevskij*“ zu übernehmen: SCHENK, Aleksandr Nevskij (wie Anm. 3), 291–294. – Zu Fords Motivation, die „*Krzyżacy*“ zu verfilmen: JOCKHECK, Ein Nationalmythos (wie Anm. 2), 157f.

27 Ungeachtet dessen bezeichnete Eisenstein „*Aleksandr Nevskij*“ – der so viele Zuschauer anzog, wie sonst kein Werk des Regisseurs – als seinen bislang schlechtesten Film. Vgl. TAYLOR, Richard: *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*. London-New York 1998 [1979], 97f. – Eisenstein beklagte, daß die „*Stiltreue unserer früheren Arbeiten [...]* der politischen Aktualität des Themas Platz gemacht“ hätte: ĘJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič: *Aleksandr Nevskij*. In: DERS.: *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*. Moskva 1964–1971, hier Bd. 1, 165–174, Zitat: 174.

28 NASTULANKA, Krystyna: *Widz jest panem ... Rozmowa z Aleksandrem Fordem* [Der Zuschauer ist König ... Gespräch mit Aleksander Ford]. In: *Polityka*, 09.07.1960, 2.

29 EISENSTEIN, Sergei: *Patriotismus heißt mein Thema*. In: DERS.: *Über mich und meine Filme*. Hg. v. Lilli KAUFMANN. Berlin 1975, 155–159, Zitat: 157.

heit des Genres Historienfilm.<sup>30</sup> Beide Filmschaffenden betonten, es sei ihnen in ihren Werken neben der Darstellung von historischen Ereignissen um die Thematisierung von gleichsam überzeitlichen Phänomenen wie des Kampfes des Guten gegen das Böse gegangen.

Ohnehin konnten weder Eisenstein noch Ford ohne professionelle Historiker arbeiten, die ihnen zur Seite gestellt wurden. Zwar hatten die Drehbücher im wesentlichen Schriftsteller verfaßt – Petr Andreewič Pavlenko im Fall von „Aleksandr Nevskij“, Jerzy Stefan Stawiński im Fall der „Krzyżacy“ –, aber in beiden Fällen waren in zweiter Linie Historiker beauftragt worden, die vorgesehene Filmhandlung mit ihren wissenschaftlichen Erkenntnissen zu vergleichen. Damit sollten sie den Filmen Authentizität und Glaubwürdigkeit im Sinne der jeweiligen historischen Generallinie verleihen. Während im Fall von „Aleksandr Nevskij“ Pavlenko als Drehbuchautor und Eisenstein als Regisseur die Kritik der Historiker jedoch weitgehend ignorierten,<sup>31</sup> traten die historischen Berater des Films „Krzyżacy“ stark in den Vordergrund. Bereits während der Dreharbeiten hatte unter der Beteiligung von Fachleuten, Journalisten und interessiertem Publikum eine öffentliche Debatte mit dem Ziel stattgefunden, die Ausstattung des Films so authentisch und realistisch wie möglich zu gestalten.<sup>32</sup>

Es ging dabei nicht nur darum, öffentliches Interesse für den Film zu wecken. Da sich das Drehbuch der „Krzyżacy“ auf die Vorlage des in den Jahren 1897 bis 1900 entstandenen, gleichnamigen Romans von Henryk Sienkiewicz stützte, galt es darüber hinaus den naheliegenden Vorwurf zu entkräften, das Projekt laufe auf die anachronistische Reproduktion einer Historienkolportage des 19. Jahrhunderts hinaus. Tatsächlich hatten Sienkiewicz die gelungene Verbindung trivialer Liebesgeschichten mit patriotischen Botschaften, eine deutliche Schwarz-Weiß-Zeichnung seiner Charaktere und ein farbiger Erzählstil zum bis heute populärsten Romancier in polnischer Sprache gemacht. Andererseits war er vom positivistisch-historistischen Geist des 19. Jahrhunderts nicht unberührt geblieben und hatte sich für seinen Ritterroman durchaus auch der historischen Literatur seiner Zeit bedient.<sup>33</sup>

Sienkiewiczs Roman diente im übrigen nicht nur dem Historienfilm von Aleksander Ford bzw. dem entsprechenden Drehbuch von Jerzy Stawiński als Vorlage. Auch

der linientreue sowjetische Schriftsteller Petr Pavlenko, der 1937 das Szenarium für den späteren Film „Aleksandr Nevskij“ schrieb, war mit dem polnischen National-epos offenbar vertraut und ließ sich von diesem bei seiner Arbeit inspirieren.<sup>34</sup> Allerdings war das Werk des polnischen Nationaldichters nur einer von vielen literarischen Texten, die der sowjetische Drehbuchautor bei seiner Arbeit zu Rate zog.<sup>35</sup>

Im Kontext der polnischen Debatte über den historischen Quellenwert des Nationalepos „Krzyżacy“ von Sienkiewicz äußerte der Lodzer Mediävist Stefan Maria Kuczyński, der spätere führende historische Berater der Filmproduktion „Krzyżacy“, schon 1955 in einem Aufsatz die Meinung, der Roman habe ein im allgemeinen zuverlässiges Bild des Lebens in Polen an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert gezeichnet. Sogar das Feindbild der Ordensritter schien Kuczyński im Licht der Forschung nicht nur „nicht übertrieben“, es besitze „im Gegenteil noch allzu delikate Farben“.<sup>36</sup> Gegen Versuche marxistischer Kollegen, das Bild des Deutschen Ordens zu entmystifizieren und entdämonisieren,<sup>37</sup> hielt der wichtigste historische Berater im Filmstab damit ganz bewußt am überkommenen, nationalistisch geprägten Geschichtsbild fest. Konsequenterweise behauptete er nach Abschluß der Produktion, der Film „Krzyżacy“ habe „den Charakter eines wissenschaftlichen Kompendiums, eines aktuellen Handbuchs der vaterländischen Geschichte“.<sup>38</sup> Nur am Rande sei vermerkt, daß Professor Kuczyński Anfang der 1960er Jahre begann, selbst Historienromane zu verfassen.<sup>39</sup>

30 Zu den fast zwangsläufigen reaktionären Tendenzen in Historienfilmen vgl. MAZIERSKA, Ewa: In the Land of Noble Knights and Mute Princesses: Polish Heritage Cinema. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 21 (2001), 167–182, bes. 180.

31 SCHENK, Aleksandr Nevskij (wie Anm. 3), 306–309.

32 STACHÓWNA, Grażyna: „Krzyżacy“ – filmowa klechda domowa [„Krzyżacy“ – ein filmisches Haus- und Volksmärchen]. In: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*. Hg. v. Małgorzata HENDRYKOWSKA. Poznań 2000, 97–107, hier 100. Stachówna bewertet die Diskussion über Ausstattungs-Details lediglich als eine Stellvertreterdebatte, da eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den hinter dem Film stehenden Geschichtsbildern Ende der 1950er Jahre nicht möglich gewesen sei. Dagegen spricht, daß eine öffentliche Auseinandersetzung mit diesen Geschichtsbildern nach der Premiere des Films durchaus stattgefunden hat. – JOCKHECK, Ein Nationalmythos (wie Anm. 2), 159–162.

33 BUJNICKI, Tadeusz: Wstęp [Einführung]. In: SIENKIEWICZ, Henryk: *Krzyżacy*. Bd. I–II. Wrocław u. a. 1990 (Biblioteka Narodowa 270), III–CVIII, hier XXVIII–XXIX.

34 Parallelen zwischen den „Krzyżacy“ von Sienkiewicz und dem Plot des Drehbuches, das ursprünglich den Titel „Rus“ trug, waren bereits dem Literatur- und Filmexperten Viktor Borisovič Šklovskij bei der Begutachtung des Szenariums für die „Hauptverwaltung Film“ (GUK) aufgefallen. – *Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i iskusstva* [Rußländisches Staatsarchiv der Literatur und der Künste] (RGALI), f. 1923, op. 1, ed.chr. 460, l. 15.

35 Zu den Vorlagen: SCHENK, Aleksandr Nevskij (wie Anm. 3), 298.

36 KUCZYŃSKI, Stefan M.: Korektury historyczne do „Krzyżaków“ Henryka Sienkiewicza [Historische Korrekturen an Henryk Sienkiewicz „Krzyżacy“]. In: *Przegląd Zachodni* 11 (1955), 501–526, Zitat: 524–526.

37 Polnische Historiker versuchten seit Beginn der 1950er Jahre, das Bild des Deutschen Ordens mittels der Doktrinen des historischen Materialismus einer Revision zu unterziehen. LUDAT, Herbert: Die deutsch-polnische Vergangenheit in marxistischer Sicht. In: *Zeitschrift für Ostforschung* 1 (1952), 87–101, bes. 95–97. Ähnliche Ansätze waren schon im Fall der Kritik russischer Historiker am Drehbuch zu Aleksandr Nevskij fruchtlos geblieben. SCHENK, Aleksandr Nevskij (wie Anm. 3), 311.

38 HOROSZCZAK, Adam: Bitwa pod Grunwaldem odczytana współcześnie, mówi prof. dr Stefan M. Kuczyński, konsultant naukowy filmu „Krzyżacy“ [Die Schlacht bei Grunwald in aktueller Lesweise, es spricht Prof. Dr. Stefan M. Kuczyński, wissenschaftlicher Berater des Films „Krzyżacy“]. In: *Film* 15/37 (1960), 3.

39 Allerdings veröffentlichte Kuczyński seine Romane von 1962 bis zu seiner Emeritierung 1974 unter dem Pseudonym Włodzimierz Bart – wohl aus Rücksicht auf seine Kollegen. – KOSMAN, Marcelli: Uwagi nad warszatem historycznym autora *Krzyżaków* [Anmerkungen zur historischen Methode des Autors der *Krzyżacy*]. In: *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*. Hg. v. Zbigniew PRZYBYŁA. Częstochowa 1996, 191–198, hier 192.

Von der Vorlage des in epischer Breite erzählten Romans „Krzyżacy“ konnte Fords Film „Krzyżacy“ auch im Hinblick auf Struktur und Charaktere nicht wesentlich abweichen – dafür war dieses Buch in Polen auch in der Nachkriegszeit viel zu populär. Im Vergleich zu „Aleksandr Nevskij“ sind die „Krzyżacy“ deshalb erheblich weniger straff inszeniert. Doch trotz einer Vielzahl von Charakteren beschränkt sich der Film – in der Tradition der Ritterromane und der polnischen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts – ganz auf verschiedene adelige Mentalitäten. Im Unterschied zu „Aleksandr Nevskij“ fehlen positive oder negative Heldengestalten aus anderen gesellschaftlichen Schichten, etwa aus der Bauern- und Handwerkerschaft, fast vollständig. Da Fords Adaption des Romans von Sienkiewicz einem traditionellen Geschichtsbild des 19. Jahrhunderts verhaftet blieb,<sup>40</sup> ist den „Krzyżacy“ kaum anzusehen, daß der Film im Auftrag eines Staates entstanden ist, dessen Ideologie zufolge der Geschichtsverlauf von Klassegegensätzen bestimmt wurde. Durch diese Traditionsverbundenheit mit der polnischen Geschichtskultur des 19. Jahrhunderts ergaben sich natürlich klare Differenzen bei der Zeichnung der nationalen Kampfgemeinschaften in den „Krzyżacy“ und in „Aleksandr Nevskij“: Eine positive Darstellung der (adeligen) Oberschicht und die Thematisierung von deren Beteiligung an der Abwehr des äußeren Feindes waren im offiziellen sowjetischen Geschichtsdiskurs der 1930er Jahre nahezu undenkbar. Händlern und Bojaren der Stadtrepublik Novgorod fiel in „Aleksandr Nevskij“ allein die Rolle des inneren Feindes zu, der versuchte, die nationale Erhebung durch Verrat zu untergraben. Diese Besonderheit des sowjetischen Geschichtsbildes der 1930er Jahre bemerkten auch polnische Filmwissenschaftler der 1960er Jahre, die sich intensiv mit der Frage von Helden und Antihelden befaßten. Für sie war der Fürst Aleksandr im Film Eisensteins „kein individueller Held, sondern [...] der Organisator des Sieges des [einfachen] Volkes“,<sup>41</sup> auch gegen den Widerstand von Volksfeinden in Gestalt der Händler und Bojaren.

In einem Punkt scheinen sich jedoch deutliche Übereinstimmungen der in den Geschichtsfilmern präsentierten Wir-Gruppen zu zeigen: Sowohl im Film Sergei Eisensteins als auch im Werk Aleksander Fords fehlen im Tableau der nationalen Kampfgemeinschaft positive Identifikationsfiguren aus dem Kreis der – orthodoxen bzw. katholischen – Geistlichkeit. Während bei Eisenstein jedoch zumindest die Motivierung der feindlichen Ordensritter durch deren Klerus klar hervortritt, spielt bei Ford die Geistlichkeit auf beiden Seiten keine wesentliche Rolle. Diese gleichsam aklerikale – und damit anachronistische – Zeichnung der russischen bzw. polnischen Lebenswelt des Mittelalters bildet eine kleine Schnittmenge der ansonsten recht un-

40 Diesen Umstand bemängelte auch ein Teil der polnischen Kritik, vor allem: TOEPLITZ, Krzysztof Teodor: „Krzyżacy“ 1960. In: Dialog 5/12 (56) (1960), 118–130.

41 TOEPLITZ, Jerzy: Der individuelle Held in den Filmen Eisensteins. In: Sergei Eisenstein. Künstler der Revolution. Hg. v. Heinz BAUMERT u. a. Berlin 1960 (Beiträge zur Filmwissenschaft 1), 50–58, Zitat: 56. – Zum symbolischen Charakter der Figur Aleksandr vgl. auch MACHWITZ, Zygmunt: W kręgu historycznych filmów Siergieja Eisensteina [Im Kreis der historischen Filme Sergei Eisensteins]. In: Eisenstein – artysta, myśliciel. Hg. v. Tadeusz SZCZEPAŃSKI und Wojciech WIERZEWSKI. Warszawa 1982, 109–119, hier 112.

terschiedlichen Bilder der eigenen Vorfahren, die dem deutschen „Drang nach Osten“ einstmals heroisch die Stirn boten. Hintergrund des Ausschlusses der Geistlichkeit aus dem offiziellen Geschichtsdiskurs war im polnischen Fall die antikirchliche Stoßrichtung des staatlichen Grunwald-Mythos und im sowjetischen Fall die antireligiöse Propaganda nach dem Oktoberumsturz im Jahre 1917.

Ungeachtet der beschriebenen Unterschiede zwischen den Bildern der jeweiligen Wir-Gruppe herrscht in beiden Filmen ein klares Freund-Feind-Schema ohne wesentliche Nuancen vor. Die Erzählstruktur ist die der Romanze, des Sieges von Gut über Böse. Die Zeitstruktur folgt den Mustern der Allegorie, die in der Geschichte nach Ähnlichkeiten zur Gegenwart sucht. Während im Fall der „Krzyżacy“ beide Strukturen durch die literarische Vorlage bereits gegeben waren, hatte im Fall von „Aleksandr Nevskij“ schließlich nur der sich offenbar mit Aleksandr identifizierende Stalin durch sein Machtwort Eisenstein davon abhalten können, den Film als Tragödie mit dem Tod des Fürsten enden zu lassen. In anderen Punkten hielt Eisenstein auch gegen Kritik entschlossen an seiner Inszenierung fest, so bei der Dämonisierung der Ordensritter als Kindermörder.<sup>42</sup> Hier spielte ohne Zweifel die Wahrnehmung des nationalsozialistischen Regimes eine wesentliche Rolle, die auch bei Fords Adaption des Romans von Sienkiewicz dazu führte, das Bild des Deutschen Ordens noch dunkler als der Nationaldichter zu zeichnen. Während Sergei Eisenstein unter dem Eindruck nationalsozialistischer Greuelthaten in Deutschland wie auch im spanischen Bürgerkrieg stand, als er das düstere Bild vom unbarmherzigen mittelalterlichen Ritterverband entwarf, flossen in die Zeichnung des Feindbildes bei Aleksander Ford die Erfahrungen mit dem Terror der deutschen Besatzungsherrschaft in Polen während des Zweiten Weltkrieges ein.<sup>43</sup> Im Unterschied zur eher theatralischen Inszenierung Eisensteins vermittelt allerdings die teils hyperrealistische Darstellung der Grausamkeiten bei Ford – in Eastmancolor und mit Nahaufnahmen im Breitwandformat – den deutlich größeren Schrecken.

Bei der Darstellung des Gegners scheint sich Ford wiederholt an dem Vorbild Eisensteins orientiert zu haben. So weckt etwa die Inszenierung der Einnahme und Zerstörung der polnischen Adelsburg zu Beginn des Films „Krzyżacy“ deutliche Assoziationen mit der Präsentation der Herrschaft des Deutschen Ordens in Pskov im zweiten Kapitel von „Aleksandr Nevskij“. In beiden Fällen werden die Ritter als unbarmherzige und brutale Krieger gezeigt, die wehrlose Frauen und Kinder töten und deren Wohnstätten in Schutt und Asche legen. In beiden Filmen wird den Rittern mit ihren weißen Umhängen und dem streng anmutenden schwarzen Kreuz eine bunte, naturverbundene nationale (russische bzw. polnische) Kampfgemeinschaft entgegengestellt, die letztlich tapfer und todesmutig den Sieg über die kühl und rational wir-

42 SCHENK, Aleksandr Nevskij (wie Anm. 3), 305, 310–313. Die Bezeichnungen von Erzähl- und Zeitstrukturen folgen hier der Terminologie, die Hayden White für historiographische Werke des 19. Jahrhunderts entwickelt hat: WHITE, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Frankfurt/Main 1991, bes. 15–62.

43 Beispiele: JOCKHECK, Ein Nationalmythos (wie Anm. 2), 148.

kenden Deutschen davonträgt. Selbst Landschaft und Klima sind entsprechend konnotiert: Die Landstriche im Besitz des Ordens sind karg und winterlich, während das Land der Russen bzw. Polen in sommerlicher Fülle blüht und grünt. Auch zahlreiche Kampfszenen in Fords Kreuzritter-Film wirken wie Zitate aus Eisensteins Nevskij-Epos. So läßt der polnische Regisseur in einer Episode gegen Ende der Schlacht einen sterbenden Ritter des Ordens mit seiner schweren Rüstung im Sumpf versinken – eine klare Anspielung auf die ertrinkenden Ordensritter in den berühmten Schluß-Szenen der Schlacht auf dem Eis in „Aleksandr Nevskij“.

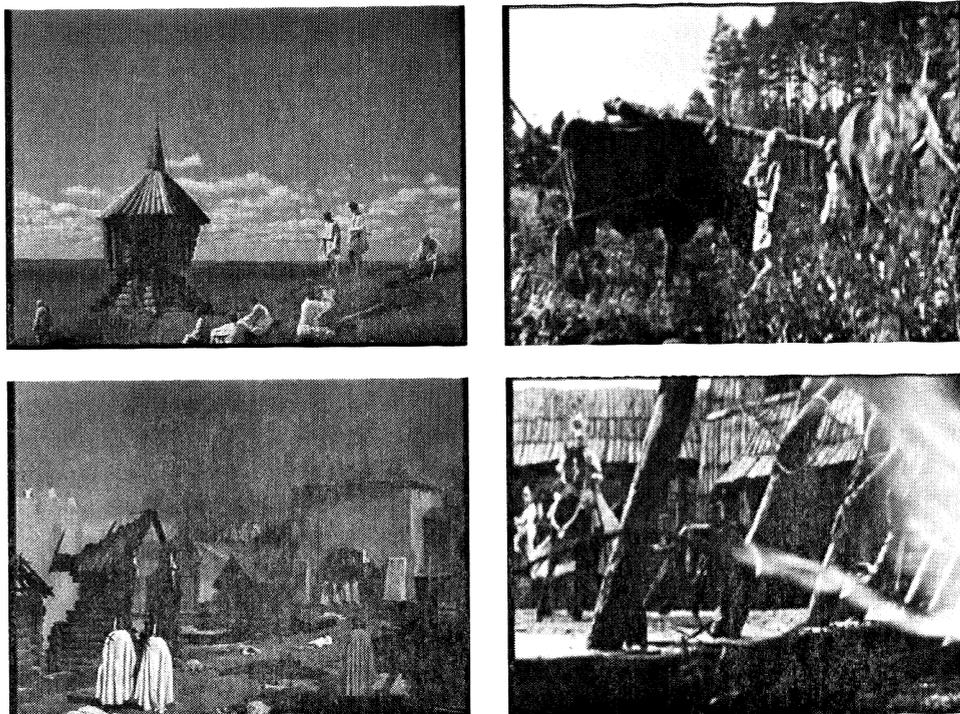


Abb. 1–4 In die friedliche Welt der Slawen (oben) brechen die Deutschordensritter gewaltsam ein (unten). Parallelen in der Darstellung von Wir-Gruppen und Feindbildern in den Historienfilmen „Aleksandr Nevskij“ (links) und „Krzyżacy“ (rechts).

Andererseits ist jedoch festzustellen, daß das von Ford gezeichnete Feindbild des Deutschen Ordens um einiges differenzierter ausfällt als die zum Teil schlicht karikaturhafte Darstellung der Gegner bei Eisenstein. Während in dem sowjetischen Historienfilm der 1930er Jahre die Feinde nur als erbarmungslose und fanatische Eroberer gezeigt werden, die mit ihren bizarren Helmen wiederum auch komisch wirken, fällt deren Inszenierung bei Ford vielschichtiger aus. Dies hat vermutlich zum einen damit zu tun, daß die Ereignisse des 13. Jahrhunderts in der nordwestlichen Rus, die in Eisensteins Film thematisiert werden, historisch anders gelagert waren als jene in Polen

im 15. Jahrhundert. Während Aleksandr Nevskij als Fürst von Novgorod im Jahre 1242 schlicht einen Angriff von Feinden zurückschlug, mit denen keine politischen oder dynastischen Verbindungen bestanden, stellten sich die Beziehungen zwischen dem Deutschen Orden und der polnischen Krone im 15. Jahrhundert komplizierter dar. Zum anderen entstanden die beiden Filme jedoch auch in unterschiedlichen historischen Kontexten. Während sich die Sowjetunion Mitte der 1930er Jahre den offen formulierten Kriegsdrohungen des nationalsozialistischen Deutschland gegenüber sah, hatte die Propaganda der Volksrepublik Polen in ihrem Deutschlandbild die schrecklichen Erfahrungen des Krieges und gleichzeitig die Existenz eines geteilten Nachbarlandes zu integrieren, dessen östlicher Teil offiziell den Status eines Bruderstaates erlangen sollte.

Vergleicht man die Handlungsabläufe beider Filme, so ergeben sich vor allem in einem Teil bemerkenswerte Übereinstimmungen, und zwar in der Inszenierung der Schlachten, die zugleich den Höhe- und Schlußpunkt der Filme bilden. In „Aleksandr Nevskij“ nimmt die Schilderung der Schlacht mitsamt ihrer Vorbereitung und der anschließenden Siegesfeier drei Fünftel der Laufzeit des Films in Anspruch (44.–103. Minute).<sup>44</sup> In den wesentlich breiter erzählten „Krzyżacy“ umfassen die entsprechenden Teile des Films zwar nur ein Siebtel der Laufzeit (142.–164. Minute), doch ist ihr Gewicht deutlich größer als in der literarischen Vorlage von Sienkiewicz, in der diese Abschnitte nur etwa ein Vierzehntel des Romanumfangs ausmachen.<sup>45</sup> Beide Male erscheint die Schlacht als ein chaotisches Hin- und Herwogen von Angriffen und Gegenangriffen, bei dem nur die beiden obersten Heerführer auf polnischer bzw. russischer Seite ruhig bleiben und den Überblick behalten. Hauptanliegen der Inszenierung ist es also in beiden Fällen, die überlegene Führungskraft der siegreichen Feldherren, des Fürsten von Novgorod, Aleksandr Nevskij, sowie des Königs von Polen, Władysław Jagiełło, herauszustellen. Auch hier ist von einer Eisenstein-Rezeption bei Ford auszugehen. Das Ergebnis faßte der historische Berater der Produktion „Krzyżacy“, Stefan Kuczyński, in die Worte: „Jagiełło besitzt im Film die Autorität, die ihm Sienkiewicz genommen hatte.“<sup>46</sup>

Doch ging es hier nicht nur um historische Gerechtigkeit, sondern auch um einen Bezug zur Gegenwart. Obschon die Rolle Władysław Gomułkas in der Volksrepublik Polen Ende der 1950er Jahre ganz gewiß nicht mit derjenigen Stalins in der Sowjetunion Ende der 1930er Jahre gleichzusetzen ist, so war doch in beiden Fällen eine Stärkung der Autorität der führenden Persönlichkeit im Partei- und Staatsapparat beabsichtigt. Gomułka selbst hatte in seiner Festansprache auf dem Höhepunkt der

44 Zum Handlungsablauf des Films „Aleksandr Nevskij“: SCHENK, Aleksandr Nevskij (wie Anm. 3), 318–321. Sequenzprotokoll des Films: Ebd., 537–540.

45 Zum Handlungsablauf des Films „Krzyżacy“: JOCKHECK, Ein Nationalmythos (wie Anm. 2), 143–155.

46 HOROSZCZAK (wie Anm. 38). – Nicht nur bei Sienkiewicz, sondern auch in anderen, zeitgleich entstandenen literarischen Darstellungen der Schlacht erschien König Jagiełło als Zauderer. – MICIŃSKA, Magdalena: Między Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX w. [Zwischen Geist-König und Bürger. Das Bild des Nationalhelden im polnischen Schrifttum der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert]. Wrocław 1995, 177–180.

Grunwald-Feiern am 17. Juli 1960 – dem Tag der Vorpremiere des Films „Krzyżacy“ – Bundeskanzler Konrad Adenauer mit dem in der Schlacht unterlegenen Hochmeister des Deutschen Ordens, Ulrich von Jungingen, verglichen. Im Umkehrschluß sollte also der Erste Sekretär des Zentralkomitees der PZPR vom Kinopublikum mit dem siegreichen König Władysław Jagiełło identifiziert werden.<sup>47</sup>

Nachdem einige wesentliche Intentionen beider Filme aufgezeigt worden sind, bleibt abschließend noch ein Blick auf deren Rezeptionsgeschichte zu werfen. Beide Filme waren vom Tag ihrer Kinopremiere an – dem 1. Dezember 1938 bzw. dem 1. September 1960 – herausragende Publikumserfolge. Die „Krzyżacy“ gelten sogar bis heute als der meistgesehene polnische Film. Auch die Begeisterung für die Filme in einer allerdings gelenkten und zensierten Presse war zunächst einheitlich. Zudem erhielten die Regisseure und ihre Mitarbeiter wichtige Auszeichnungen. Die Filmemacher hatten offenbar die Erwartungen ihrer Auftraggeber in hohem Maße erfüllt.<sup>48</sup>

Doch nach einiger Zeit äußerte sich auch mehr oder weniger vorsichtige Kritik. Sie blieb jedoch in beiden Fällen auf intellektuelle Foren, vor allem die Zeitschriftenpresse, beschränkt. Im Fall von „Aleksandr Nevskij“ waren es die nationalistischen Tendenzen, vor allem aber die Formensprache, die Anachronismen und der Pathos des Films, die im Jahr 1939 vereinzelt Anstoß erregten. Diese abweichenden Stimmen wurden allerdings von offizieller Seite rasch unterdrückt.<sup>49</sup>

Anders war es Anfang der 1960er Jahre in Polen. Ein expliziter Rückbezug auf Sergei Eisenstein und „Aleksandr Nevskij“ fand sich zunächst nur an einer Stelle, unter den ersten begeisterten Reaktionen auf den Film „Krzyżacy“. Hier klang noch der alte Formalismus-Vorwurf nach, denn der Kritiker stellte die „Krzyżacy“ sogar über ein Meisterwerk wie „Aleksandr Nevskij“, weil Aleksander Ford erstmals ein Historienfilm gelungen sei, „der nicht nur eine Parallele zu unserer Gegenwart zieht, sondern auch den historischen Fakten treu bleibt“.<sup>50</sup> Während große Teile der polnischen Presse die „Krzyżacy“ weiterhin feierten, fanden sich aber auch mehr und mehr skeptische Stimmen. Besonders die einfachen Freund-Feind-Bilder und der platte Heroismus stießen auf Kritik. Im Vergleich zu vielen Filmen, die seit Mitte der 1950er Jahre in Polen, aber auch in der Sowjetunion überkommene Helden- und Nationalmythen in Frage gestellt hatten, wirkten die „Krzyżacy“ wie ein Rückfall in alte Muster der nationalistischen Mythenproduktion. Andrzej Wajda brachte diese Kritik auf den Punkt und nahm dabei implizit Eisenstein gegen Ford in Schutz, als

er in einem Interview äußerte: „Leider wird unsere ganze Arbeit durch einen Film wie ‚Krzyżacy‘ zunichte gemacht. [...] Ich verstehe die Notwendigkeit eines solchen Films wie ‚Krzyżacy‘ in dem Augenblick, in dem ein Krieg ausbricht, aber eine derartige Situation besteht zum Glück nicht.“<sup>51</sup> Ähnlich fiel die Kritik von Fords Biograph Stanisław Janicki aus, der 1967 die „aktuellen politischen Spitzen“ in den „Krzyżacy“ mit der ebenso deutlichen und zeitgebundenen Tendenz von Eisensteins „Aleksandr Nevskij“ verglich.<sup>52</sup>

Auch unter Filmwissenschaftlern der UdSSR, wo der Film „Krzyżacy“ ebenfalls in den Verleih kam, blieb die Reaktion auf das Geschichtsepos weitgehend verhalten. In sowjetischen Arbeiten über die Geschichte des polnischen Films aus den 1960er Jahren, wird der Film von Aleksander Ford entweder überhaupt nicht oder nur am Rande erwähnt.<sup>53</sup> So widmet z. B. Janina Markulan in ihrem Überblickswerk „Der Film Polens“ aus dem Jahr 1967 dem erfolgreichen polnischen Historienfilm nur einen Halbsatz. Dabei erwähnt sie, daß der „triumphale Aufmarsch der heroisch-romantischen ‚Kreuzritter‘“ vom polnischen Publikum mit großer Begeisterung aufgenommen worden sei und daß dieser Film – neben anderen – versuche, die durch die Polnische Schule diskreditierten Bilder von positiven Helden zu rehabilitieren.<sup>54</sup> Die sowjet-russische Literaturwissenschaftlerin Galina Beljakova führte als Erklärung für den gewaltigen Erfolg des Geschichtsfilms von Aleksander Ford in der Volksrepublik Polen zum einen die Popularität der literarischen Vorlage von Sienkiewicz und zum anderen die „politische Aktualität des Films zum Zeitpunkt seiner Entstehung“ an.<sup>55</sup> Ob bzw. in welchem Ausmaß der Film von Ford auf das Werk Eisensteins aufbaut, wird im sowjetischen Diskurs jedoch an keiner Stelle explizit thematisiert. Zu groß war offenbar der Respekt vor der Ikone der sowjetischen Filmgeschichte Sergei Eisenstein, als daß man diesen mit dem relativ klassisch inszenierten Kostümfilm von Aleksander Ford in Verbindung hätte bringen wollen. Ein weiterer, bis auf eine Ausnahme nicht ausgesprochener Grund für die eher zurückhaltende Aufnahme des Films „Krzyżacy“ in der sowjetischen Filmwissenschaft und -publizistik mag auch in dem Umstand zu suchen sein, daß in diesem Film der Sieg bei Grunwald/Tannenberg in erster Linie als ein Sieg der Polen und ihres Königs gezeigt wird. Zwar werden im Sinne des gemeinsamen slawisch-baltischen Abwehrkampfes gegen die deutsche Bedrohung in einer Sequenz noch vor Beginn der Schlacht die verschiedenen verbün-

47 „Die Wolfsnatur des deutschen Imperialismus hat sich seit den Zeiten Ulrich von Jungingens bis zu den Zeiten Konrad Adenauers nicht verändert.“ Zit. nach GOMULKA, Władysław: 550 rocznica zwycięstwa pod Grunwaldem [Der 550. Jahrestag des Siegs bei Grunwald]. In: DERS.: O problemie niemieckim. Artykuły i przemówienia. Warszawa 3 1984 [1971], 186–188, hier 187. – Zu den vielfältigen Bezügen des Films „Aleksandr Nevskij“ zum Stalinismus: SCHENK, Aleksandr Nevskij (wie Anm. 3), 327–357.

48 Ebd., 357–364. – JOCKHECK, Ein Nationalmythos (wie Anm. 2), 158–163, 168.

49 SCHENK, Aleksandr Nevskij (wie Anm. 3), 365–371.

50 WALASEK, Mieczysław: Krzyżacy 1960. In: Ekran 4/37 (179) (1960), 3 und 10, Zitat: 3.

51 Zit. nach JANICKI, Stanisław: Polscy twórcy filmowi o sobie [Polnische Filmschaffende über sich]. Warszawa 1962, 84. – Zur übrigen Kritik: JOCKHECK, Ein Nationalmythos (wie Anm. 2), 159–162.

52 JANICKI, Aleksander Ford 1967 (wie Anm. 22), 81.

53 Vgl. z. B. SOBELEV, Romil Pavlovič: Vstreča s pol'skim kino [Begegnung mit dem polnischen Kino]. Moskva 1967.

54 MARKULAN, Janina Kazimirovna: Kino Pol'si [Das Kino Polens]. Leningrad-Moskva 1967, 147. – Ähnliche Wertungen fanden sich schon in einem Teil der polnischen Pressekritiken: JOCKHECK, Ein Nationalmythos (wie Anm. 2), 160f. – Vgl. auch BELJAKOVA, Galina Sergeevna: Ėkranizacija proizvedenij pol'skoj klassičeskoj literatury [Die Verfilmung von Werken der polnischen klassischen Literatur]. Avtoref. Diss. Moskva 1972, 9 und 16f. – KOŁODJAŻNAJA (wie Anm. 6), 50.

55 BELJAKOVA (wie Anm. 54), 17.

deten Einheiten mit ihren militärischen Führern vorgestellt. Doch der Anteil namentlich der ostslawischen Mitstreiter Władysław Jagiełło am eigentlichen Schlachtgeschehen ist nicht klar erkennbar, derjenige der übrigen Verbündeten erscheint eher gering.<sup>56</sup> Die sogenannten Smolensker Fähnlein, deren hartnäckiger Kampf an der Seite litauischer und später polnischer Truppen der offiziellen sowjetischen Historiographie zufolge die Schlacht entschieden hatte,<sup>57</sup> treten im Film nicht besonders hervor. Diese polnisch-national fokussierte Sichtweise der Schlacht barg das Risiko, Irritationen bei den östlichen Nachbarn hervorzurufen.

Tatsächlich provozierte Fords Film Proteste in der Sowjetrepublik Litauen. In der Filmschlacht gegen den Orden spielen die Litauer – ähnlich wie zuvor schon in den Arbeiten des wissenschaftlichen Beraters der Produktion, Stefan Kuczyński, zur historischen Schlacht bei Grunwald/Tannenberg – „eine recht klägliche Rolle“.<sup>58</sup> Die leichte litauische Reiterei habe dem Taktiker Jagiełło lediglich als Kanonenfutter gedient, um die Ordensritter zum Gegenangriff zu reizen und zur Aufgabe ihrer befestigten Stellungen zu bewegen. Der entscheidende Anteil am Sieg sei jedoch den polnischen Rittern und deren Fußtruppen zugekommen. Dagegen ist in der litauischen Überlieferung und Geschichtsschreibung die Vorstellung verbreitet, eigentlich hätten den Sieg Großfürst Witold (lit. Vytautas) von Litauen und seine Krieger mit Hilfe ihrer überlegenen Taktik errungen. Diese beiden seit Jahrhunderten miteinander verflochtenen, aber erst im 20. Jahrhundert nachhaltig in der polnischen bzw. litauischen Öffentlichkeit verankerten Nationalmythen über ein und dieselbe Schlacht – der Mythos von Grunwald bzw. von Žalgiris als dem jeweils größten Sieg in der mittelalterlichen Geschichte Polens bzw. Litauens – schlossen einander aus.<sup>59</sup> Entsprechend unzufrieden waren Teile des litauischen Publikums mit der Darstellung der Schlacht im Film Aleksander Fords. Zwar fiel die als Reaktion auf solche Stimmen verfaßte

56 JOCKHECK, Ein Nationalmythos (wie Anm. 2), 156.

57 So z. B. RASIN [Evgenij Andreevič]: Geschichte der Kriegskunst. Bd. 1–2. Berlin 1959–1960, hier Bd. 2: Die Kriegskunst der Feudalperiode des Krieges, 435–440, bes. 440 [russische Fassung: Istorija voennogo iskusstva. Bd. 2: Voennoe iskusstvo feodal'nogo perioda vojny. Moskva 1957]. – KOROLJUK, Vladimir Dorofeevič: Pol'sko-litevskaja unija. Grjunval'dskaja bitva [Die Polnisch-litauische Union. Die Grunwalder Schlacht]. In: Istorija Pol'si. Bd. 1–3. Hg. v. DEMS., Il'ja Solomonovič MILLER und Petr Nikolaevič TRET'JAKOV. Moskva 1954–1958, hier Bd. 1 (1954), 119–124, bes. 122. – Dagegen hob die damals maßgebliche polnische Darstellung der Schlacht bei Tannenberg/Grunwald aus der Feder des historischen Beraters der Produktion „Krzyżacy“ das Ausharren der Smolensker Fähnlein gegen den Ansturm des Deutschordensheeres zwar hervor, schrieb diesem Umstand aber keine schlachtentscheidende Bedeutung zu: KUCZYŃSKI, Stefan Maria: Wielka wojna z Zakonem Krzyżackim w latach 1409–1411 [Der Große Krieg mit dem Kreuzritterorden in den Jahren 1409–1411]. Warszawa 1955 (Prace Komisji Wojskowo-Historycznej Ministerstwa Obrony Narodowej Seria A,3), 292–294.

58 EKDAHL, Sven: Die Flucht der Litauer in der Schlacht bei Tannenberg. In: Zeitschrift für Ostforschung 12 (1963), 11–19, hier 15.

59 NIKŽENTAITIS, Alvydas: Žalgiris: Zur Bedeutung und Funktionsweise eines litauischen Nationalmythos. In: Mare Balticum (wie Anm. 2), 98–109. – Vgl. auch den Beitrag von Rimvydas PETRAUSKAS und Darius STALIŪNAS in diesem Band.

Filmkritik des einflußreichen Schriftstellers und Stalinpreisträgers Antanas Venclova eher vorsichtig wohlwollend aus, doch was das Schlachtgeschehen anging, hielt Venclova gegen Ford an der traditionellen litauischen Sichtweise fest.<sup>60</sup>

Auch im Urteil der polnischen Filmemacher, Publizisten und Wissenschaftler zu den „Krzyżacy“ überwogen schließlich die kritischen Töne, was aber bis heute nichts an der ungeheuren Popularität des Films geändert hat. Einzelne Historiker gehen inzwischen sogar so weit, Filme wie die „Krzyżacy“ lediglich als Ausdruck einer in Stalins Sowjetunion entsprungenen „heroisch-martyrologisch getönten nationalistischen Kinematographie“ zu begreifen.<sup>61</sup> Diese Sichtweise ist allerdings allzu einseitig, lassen sich doch bereits seit dem 1915 entstandenen US-Bürgerkriegsepos „The Birth of a Nation“ von David W. Griffith eine Vielzahl ähnlicher Vertreter dieses Genres finden, die verschiedene historische und politische Kulturen repräsentieren – von deren Vorläufern in Form der Historienromane und -gemälde des 19. Jahrhunderts ganz zu schweigen.<sup>62</sup>

Die festgestellten Parallelen und Gemeinsamkeiten in Produktionsgeschichte, Inszenierung und Rezeptionsgeschichte der Filme „Aleksandr Nevskij“ und „Krzyżacy“ lassen sich durchaus als Ausdruck von Verknüpfungen und Verflechtungen offizieller Geschichtskulturen in der Sowjetunion der späten 1930er Jahre und in der Volksrepublik Polen an der Wende von den 1950er zu den 1960er Jahren auffassen. Die Verbindungen sind vor allem funktionaler Natur: In beiden Systemen wurden Mythen, Erinnerung und Geschichte politisch instrumentalisiert, um Herrschaft zu legitimieren und Autorität zu stärken. Feindbilder, hier der Deutsche Orden stellvertretend für das Hitler-Reich bzw. die Bundesrepublik unter der Regierung Konrad Adenauers, sollten die Bevölkerung mobilisieren und innere Geschlossenheit herstellen. Dabei war es nach dem Zweiten Weltkrieg natürlich von Vorteil, daß sich sowohl der sowjetische Aleksandr-Nevskij- als auch der polnische Grunwald-Mythos auf den gemeinsamen geschichtspolitischen Nenner der vereinten Abwehr des deutschen „Drangs nach Osten“ bringen ließen. Die Präsentation von Stärke und Triumph historischer Führer warf schließlich ihren Glanz auf die Parteiführer Stalin und Gomułka. All dies geschah weitgehend im Rückgriff auf konfliktträchtige nationa-

60 VENCLOVA, Antanas: „Kryžiuočiai“: In: Literatūra ir menas 16 (206), 21.04.1962. Für den Hinweis auf diese Kritik und deren Erläuterung danken die Verfasser Dr. Rimvydas Petrauskas.

61 Zit. nach einem Bericht vom polnischen Historikertag in Breslau 1999 von MAJCHEREK, Janusz A.: Poprawka z historii [Nachprüfung in Geschichte]. In: Plus-Minus, Dodatek „Rzeczpospolitej“, Nr. 225, 25.09.1999, D1.

62 Parallelen zwischen Eisensteins „Aleksandr Nevskij“ und Griffiths Historienfilm wurden im übrigen bereits von amerikanischen Filmkritikern der 1930er Jahre beschworen. Die Zeitschrift „Life“ erklärte Eisenstein nach Abschluß des Filmepos über Nevskij kurzerhand zum „Griffith of Soviet Russia“. Vgl. RGALI f. 1923, op. 1, ed.chr. 474. – Auch Aleksander Ford stand unter dem Einfluß US-amerikanischer Kino-Epen. So war die Annahme des Nachnamens Ford anstelle seines Geburtsnamens Lifszyc Ausdruck der Bewunderung für John Ford und dessen 1927 nach Europa gelangten Western „The Iron Horse“ (1924): FORD, Charles/HAMMOND, Robert: Polish Film. A Twentieth Century History. Jefferson/NC-London 2005, 327.

listische Geschichtsbilder des 19. Jahrhunderts, hinter denen abweichende Erkenntnisse der neueren historischen Forschung oder ideologische Bedenken zurücktreten mußten. Sogar die vormals avantgardistischen Künstler Eisenstein und Ford waren bereit, die mit den Aufträgen für diese Genre-Filme verbundenen Einschränkungen ihrer künstlerischen Freiheit zu akzeptieren – nicht zuletzt, um ihre eigene Position im kulturpolitischen Machtgefüge zu halten und zu festigen. Die politische Ebene der offiziellen Geschichtskulturen dominierte somit eindeutig die künstlerische und wissenschaftliche Ebene.

Einen wesentlichen Unterschied aber gilt es zum Schluß festzuhalten: Anders als in der Sowjetunion zur Zeit Stalins konnten im Polen Gomułkas unterschiedliche Geschichtskulturen im öffentlichen Raum miteinander konkurrieren. Teile der Intelligenz und die katholische Kirche vertraten eigene, von der offiziellen Kultur deutlich abweichende Ansichten und konnten sie weit freier ausdrücken, als es zwei Jahrzehnte zuvor in der Sowjetunion möglich gewesen wäre. Während „Aleksandr Nevskij“ von Sergei Eisenstein somit vor allem als eine Antwort auf die Geschichtspropaganda im nationalsozialistischen Deutschland zu lesen ist, waren die „Krzyżacy“ von Aleksander Ford auch eine Reaktion auf geschichtspolitische Debatten innerhalb der Volksrepublik Polen, die in dieser Form in den Jahren 1937/38 in der UdSSR undenkbar waren.

## **300 Jahre Perejaslav 1954**

### **Imperiale Geschichtspolitik der Sowjetunion im Warschauer Pakt**

Martin Aust

Die Geschichtskulturen Polens, der Ukraine und Rußlands verbindet im 20. Jahrhundert die Gemeinsamkeit ausgesprochener Konjunkturen der Erinnerung an Kriege des 17. Jahrhunderts. Die „Zeit der Wirren“ im Moskauer Rußland von 1598 bis 1613, der ukrainische Kosakenaufstand unter Bohdan Chmel'nyč'kyj 1648 und der Zweite Nordische Krieg von 1654 bis 1667 waren im 20. Jahrhundert nicht allein Arbeitsgegenstand der Historiker. Diese Ereignisse gerieten gleichermaßen zur Verfügungsmasse von Instanzen der Geschichtspolitik wie auch in den Lichtkegel künstlerisch-ästhetischer Ausleuchtungen der Vergangenheit. Figuren, Orte und Ereignisse aus den Kriegen des 17. Jahrhunderts finden sich in zahlreichen Artefakten des 20. Jahrhunderts behandelt. Das überlieferte Quellenmaterial umfaßt unter anderem staatliche Manifeste und Erlasse, publizistische Texte, Lehrwerke für den Unterricht im Schulfach Geschichte, Fachgeschichtsbücher, Propagandaplakate sowie Historienromane und -filme. Die Relevanz der Erinnerung an Kriege des 17. Jahrhunderts war im 20. Jahrhundert eine doppelte. Sie lag einerseits binnenstaatlich in der Widerspiegelung von Konzepten kollektiver Identität und andererseits in der Reflexion von Außenbeziehungen. Dabei wiederum spielte die ukrainische Frage eine prominente Rolle. Ob die Ukraine souveränen Subjektstatus erreichen könnte oder Objekt einer polnisch-russischen Konkurrenz bleiben würde ist eine der großen Fragen, die im Medium der Erinnerungen an Kriege des 17. Jahrhunderts traktiert wurde.

Dabei zeichneten sich ab 1920 drei Konjunkturen in der Erinnerung an Kriege des 17. Jahrhunderts ab. Den Anfang machte die Historisierung des sowjetischen Polenfeindbildes in den stalinistischen Kulturen um Minin, Pożarskij und Chmel'nyč'kyj ab den späten dreißiger Jahren. Die zweite Konjunktur ergab sich im Umfeld des 300. Jahrestages von Perejaslav 1954. Und eine dritte Konjunktur bildeten einerseits die polnisch-ukrainische Debatte um die Verfilmung von „Ogniem i Mieczem“ („Mit Feuer und Schwert“) 1999, womit Jerzy Hoffman seine Filmtrilogie auf der Grundlage des Werkes von Henryk Sienkiewicz abschloß, sowie andererseits die Begründung eines neuen nationalen Feiertages in Rußland am 4. November 2005 im Gedenken an die Befreiung Moskaus 1612.

Der folgende Beitrag beschränkt sich auf die sowjetische Geschichtspolitik im Umfeld des 300. Jahrestages von Perejaslav 1954 und die polnische Reaktion auf diese sowjetische Herausforderung. Was im 17. Jahrhundert aus kosakenukrainischer Sicht ein temporärer Bündnisvertrag mit dem Moskauer Zaren gewesen war, geriet der sowjetischen Geschichtspolitik zu einer Matrix der Beziehungen zwischen Polen,