

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 161

Artikel: Die Kommissarin von Alexander Askoldow : eine moralische Tat
Autor: Eder, Klaus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866763>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIE KOMMISSARIN von Alexander Askoldow



Eine moralische Tat

Alexander Askoldow ist ein Unbekannter. Er ist in keinem Filmlexikon verzeichnet. Selbst das 1986 in Moskau erschienene Kino-Lexikon, ein ansonsten sehr brauchbares Buch, erwähnt ihn nicht. Wie auch: Bis zum vergangenen Jahr war er ein Filmregisseur ohne Filme. Einen einzigen Film hatte er gedreht, der seine Karriere begründet und zugleich beendet hatte. So entschieden wie DIE KOMMISSARIN wurden in der Sowjetunion nur wenig Filme abgewiesen, verboten, aus dem Verkehr gezogen. Askoldow konnte danach nicht einmal mehr eine Kamera auch nur anfassen. *«Was ich danach machte? Ich weiss es nicht.»*¹ Das Thema war waghalsig genug und weder in den Geschichtsbüchern noch auf der Leinwand vorgekommen: die ersten Juden-Pogrome in der jungen Sowjetunion Anfang der zwanziger Jahre. Warum ein Film, von dem bereits aufgrund des Drehbuchs klar sein musste, dass er die Moskauer Film-Behörde (GOSKINO) nicht passieren würde, dennoch gedreht werden konnte, ist ein anderes Thema und eins der Moskauer Mysterien. Askoldow wurde 1937 geboren. Es war die Zeit der Stalinschen Schauprozesse und einer rücksichtslosen Innenpolitik. Michail Romm drehte damals – 1937 und

1938 – zwei Filme, LENIN IM OKTOBER und LENIN IM JAHR 1918, von denen vor allem der zweite eine nur wenig verhüllte Rechtfertigung der Terror-Methoden des Regimes war (derselbe Michail Romm, der nach dem Krieg einen der intelligentesten und bewegendsten antifaschistischen Filme drehte, DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS). Über sein Geburtsjahr wollte Askoldow eigentlich seinen ersten Film machen (es kam anders). Den Plan hat er immer noch. Das hat biografische Gründe. Sein Vater war Kommissar bei der Roten Armee, Kommandeur einer technischen Einheit. Er wurde ein Opfer Stalins: 1937 wurde er erschossen. Askoldows Mutter wurde – auch das war 1937 – ins Gefängnis geworfen und ging später als Ärztin an die Front. 1937. Der Vater umgebracht, die Mutter hinter Gittern: so kann ein Leben eigentlich nicht anfangen. Askoldow: *«Sie können jetzt verstehen, warum ich einen Film über das Jahr 1937 drehen will. Ich meine, dass ich zu diesem Film ein moralisches Recht habe.»*

Als 1956 der 20. Parteitag der KPdSU den Weg zu einer Liberalisierung freimachte, als der Stalinismus erst mal zu Ende gebracht war und ein Tauwetter möglich wurde,

eine Öffnung, war Askoldow knappe zwanzig Jahre alt. Ein junger Mann an der Schwelle zum Berufsleben, in einer Zeit, die intellektuell – und für Intellektuelle – gerade wieder interessant zu werden begann. Askoldow gehört (wie etwa auch Jewtuschenko) zu jener Generation russischer Intellektueller, die in der zweiten Hälfte der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre grosse Hoffnungen auf Chruschtschow setzten, und die enthusiastisch daran gingen, der Literatur, dem Film, der Kunst neues Terrain zu erobern. Er studierte russische Literatur, arbeitete über Tschechow und Gorki, schrieb 1957 seine Dissertation über Michail Bulgakow (dessen Werke später gar nicht mehr so gern gesehen wurden und erst in jüngster Zeit wieder zu Ehren kommen, unter anderem durch verschiedene Pläne einer Verfilmung des phantastischen Moskau-Romans «Meister und Margarita»). Auch sein erster, in einer Moskauer Zeitschrift erschienener Artikel handelte von Bulgakow und seinem Schicksal. Askoldow veröffentlichte Essays, publizierte erste literarische Gehversuche, arbeitete in der Theater-Dramaturgie, war Chefredakteur bei GOSKINO, der zentralen Filmbehörde. Einer der Filme, die er damals in dieser Position verantwortete, war Romms GEWÖHNLICHER FASCHISMUS. Um das formale Recht zum Filmemachen zu erhalten, belegte er Regie-Kurse, studierte zusammen mit Gleb Panfilow und dem Kirgisen Tolomusch Okejew. «Zu dieser Zeit gab es literarische Diskussionen, von denen man früher nicht einmal träumen konnte.» Askoldow war, als seine Karriere abrupt abgebrochen wurde, ein junger und nicht mehr ganz unbekannter Moskauer Intellektuel-

ler mit Zukunft. Das erklärt auch, warum sie alle kamen, als DIE KOMMISSARIN im Juli 87 am Rande des Moskauer Festivals im Dom-Kino, dem Haus des Filmverbands, zum ersten Mal zu sehen war. Eine Premiere nach zwanzig Jahren: Askoldows späte Rehabilitierung, die im Februar dieses Jahres durch internationale Ehren – den Silbernen Berliner Bären – unterstrichen wurde.

Als er DIE KOMMISSARIN schrieb (nach Motiven einer Erzählung von Wasili Grossman) und im Moskauer Gorki-Studio drehte, war die Zeit des Aufbruchs bereits vorbei. Ein anderer Wind wehte, eine «Wende» war eingetreten. Unter Breschnew hatten lange Jahre der Restauration begonnen. Als Chruschtschow abgesetzt wurde, sei dies einer der unglücklichsten Tage seines Lebens gewesen, sagt Askoldow. Er hat damit nicht unrecht: «seine» Zeit war zu Ende gegangen. «Was heute geschieht, hat seine Wurzeln in der Chruschtschow-Zeit. Die Journalisten, die in den Zeitungen über Perestroika diskutieren, das ist meine Generation.» In jene Jahre – 1966, 1967, unter dem Film-Minister Romanow, der die «Wende» auf dem Gebiet des Films durchsetzte – fallen besonders viele Verbote: Kira Muratowa, Alexander Alow und Wladimir Naumow, Andrej Michalkow-Kontschalowski, auch Andrej Tarkowski (der Schwierigkeiten mit ANDREJ RUBLJOW hatte), der Litauer Vytautas Zalakevicius, Juri Iljenko aus der Ukraine, später der Leningrader Alexej German undsoweiter undsofort. Erst in jüngster Zeit, unter den veränderten Bedingungen, konnten die meisten dieser seinerzeit rigoros und rücksichtslos verbotenen

Von Sympathie getragener Blick auf ein jüdisches Milieu: Rolan Bykov als Jefim Magasanik und Raisa Nedaschkovskaja als seine Frau Marija



Filme aus den Regalen geholt, und manche ihrer Regisseure zum ersten Mal entdeckt werden: lauter verspätete Rehabilitierungen.

Askoldow ist ein Mann der sechziger Jahre, und DIE KOMMISSARIN ist ein Film der sechziger Jahre, sichtlich geprägt vom Stil, von der moralischen Emphase der Zeit. Ein widersprüchlicher Film, manchmal genial, manchmal fürchterlich naiv. Er erzählt von einer Kommissarin der Roten Armee (Nonna Mordjukowa, eine derbe, kräftige Schauspielerin), die mit ihren Soldaten gegen die Weissen kämpft, 1922, mitten im Bürgerkrieg also, im Süden Russlands. Zu Beginn des Films lässt sie einen Deserteur erschiessen: Sie steht ihren Mann. Der Kommissar war im Film der Stalin-Ära ein beliebtes Stereotyp. Seine Pflicht und Aufgabe war es, fürs Vaterland zu kämpfen – ein Klischee, in das Askoldow (auch wenn er an die Stelle des Kommissars eine Kommissarin setzt) am Ende seines Films zurückfällt, und wie!, wenn er die Kommissarin auf breiter Leinwand zu den Klängen der Internationale erneut in den Bürgerkrieg ziehen lässt, ein nur schwer erträglicher, ein pathetischer, wenn auch rasant montierter Schluss. Von gleicher Naivität, vom gleichen Pathos ist eine andere Szene: der Tod eines Offiziers, des Mannes, von dem die Kommissarin ein Kind haben wird. Das ist ganz auf Effekte hin inszeniert, rasch geschnitten, virtuos inszeniert, eine Schnitt-Übung, die zeigt, dass Askoldow die Filme und Theorien Eisensteins und die Arbeit von Sergej Urusewski kannte und schätzte, dem berühmten Kameramann, dessen bewegliche Kamera viel zum Stil der Tauwetter-Filme Michail Kalatosows (WENN DIE KRANICHE ZIEHEN) beigetragen hatte.

Dazwischen findet ein anderer Film statt. Die Kommissarin verlässt, weil sie ein Kind kriegt, die Rote Armee und ihr Kommando. Sie geht privaten Geschäften nach. Das ist ein Vorwurf, der in vergleichbarer Form wenig später auch an Alexej German und seinen ersten Film STRASSENKONTROLLE gerichtet wurde: Das Bild der Helden sei nicht heroisch, die Hauptfiguren hätten keine ausreichende militärische und patriotische Geschichte und Biografie. Wer nach 1956 Filme drehte, musste sich nicht selten mit den ästhetischen Normen von vor 1956 auseinandersetzen – und fand sich damit alleine und angegriffen, in einem Land, das die Auseinandersetzung mit dem Stalinismus nicht nur nicht wollte, sondern sogar verhinderte. Die Kommissarin geht, um ihr Kind zur Welt zu bringen, in eine kleine Stadt, die die Rote Armee eingenommen und wenig später vor den Weissen wieder geräumt hatte. Ins Haus einer kinderreichen jüdischen Handwerker-Familie wird sie einquartiert. Hier leistete Alexander Askoldow Neues, hier wagte er etwas: ein von Sympathie getragener Blick, ein Sich-Einlassen auf jüdisches Milieu, auf Menschen, Sitten, Traditionen, Eigenheiten. Es gibt viele Szenen mit Kindern. Rolan Bykow, der Schauspieler und spätere Regisseur, spielt den jüdischen Handwerker in einer ständigen Balance zwischen Scherz und Ernst. Nein: Er verbirgt den Ernst der Lage (immerhin ist Krieg, immerhin hat man es auf die Juden abgesehen) hinter einem ironischen, komischen, verspielten Verhalten. Aber er verbirgt nicht wirklich. Man spürt die Unsicherheit, die Angst, die Verzweiflung, den Abgrund. Askoldow liebt diese Menschen. Die Begegnung der Kommissarin mit dieser – wohl auch für Moskauer Verhältnisse exotischen – Welt wird zum Thema

des Films. Die behutsame Begegnung der russischen mit der jüdischen Kultur wird zentral. Allmählich lernt die Kommissarin die Menschen dieser ghetto-artigen Siedlung kennen und schätzen, überwindet ihren – wenn auch latenten – Antisemitismus (der für Askoldow die andere Form eines russischen Chauvinismus ist). Sie lernt ein Stück Welt kennen. Die Begegnung kulminiert in einer gelösten, metaphorischen Tanz-Szene – die Hände von Rolan Bykow tanzen, erzählen Geschichten, führen in eine imaginäre Welt, wenn auch nur für ein paar kostbare Augenblicke. Und dann: waghalsige, beeindruckende Bilder der ersten Juden-Verfolgungen in der jungen Sowjetunion, die Pogrome der zwanziger Jahre. Da wirkt es fast wie eine Erklärung des Verständnisses, des Mitgefühls, der Solidarität, wenn die Kommissarin ihnen, den Juden, ihr neugeborenes Kind überlässt.

Aber auch hier gibt es zwischendurch immer wieder kunstvolle Aufschwünge in symbolische Höhen. Die Geburt des Kindes ist nicht einfach eine Geburt: Askoldow unterschneidet sie mit Szenen aus dem Bürgerkrieg. «*Da wird nicht nur ein Kind geboren, das ist für mich eine Metapher für die Revolution.*» Manchmal sind in diesem Film geniale Einfälle und kunstvolle Abstürze sehr dicht beieinander.

Man sollte DIE KOMMISSARIN auch als ein Dokument sowjetischer Geschichte und Film-Geschichte sehen. Ein erstaunliches, ein bitteres Dokument. «*Dieser Film hat einen hohen Preis gekostet: zwanzig Jahre menschlichen Lebens. Ich empfinde ihn als eine moralische Tat.*» Sein nächster Film aber müsste mehr sein als eine moralische Tat. Als Regisseur hat Alexander Askoldow seine Vergangenheit noch vor sich.

Klaus Eder

¹ Die Zitate stammen aus einem Gespräch, das Klaus Eder im Juli 1987 in Moskau mit Alexander Askoldow führte.

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Alexander Askoldow; Buch: Alexander Askoldow, nach Motiven der Erzählung «In der Stadt Berditschew» von Wasili Grossmann; Kamera: Valeri Ginsburg; Ausstattung: S.Serebrennikov; Musik: Alfred Schnittke; Ton: Nikolaj Scharyj.

Darsteller (Rolle): Nonna Mordjukowa (Klwdija Vavilova, die Kommissarin), Rolan Bykov (Jefim Magasanik), Raisa Nedschkovskaja (Marja, Jefims Frau), Ludmila Volynskaja (Marijas Mutter), Vasilij Schukschin (Regimentskommandeur), Otar Koberidse (Kirill, Klwdija Vavilovas Mann).

Produktion: Gorki-Studio/Mosfilm, UdSSR 1967/1988. Schwarz-weiß; Format: Cinemascope; 110 Minuten. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich.

The Number Count

Number **1** appears in the first scene after the main title – boldly white on a tree that was set upright after the ravages of the October '87 hurricane. **2** appears on a tin-bath holding windfall apples that Nancy drunkenly tips out on to the grass in the moonlit garden. **3** is a laundry mark on Jake's discarded blue-and-white striped shirt. **4** and **5** are in the text – Four-in-hand and Five-card-stud-games that, according to the drunken Jake, Madgett is supposed to play with Cissie One. **6** is beside Madgett's telephone in his bedroom. **7** is the seven-of-hearts-playing-card that make up Smut's castle. **8** and **9** are in Hardy's bedroom – 8 on a digital alarm-clock, 9 on a key-ring.

10 is the end of Smut's number-count as he prepares to jump from his bedroom window. **11** and **12** number the polaroids of Smutjumping. **13** is painted in white on the pitch-black barn wall. **14** is beside the telephone and **15** is a number on a cricket pad – both in Madgett's bedroom. **16** is on the wheelbarrow carrying the comatose Nancy home to bed. **17** is the first evidence seen of Smut's clerical necrophilia – to mark the site of the dead cockerel which needed to crow three times before the phone could be answered. **18**, **19** and **20** are on Nancy's rabbit-hutches.

21 is the number on Nancy's yellow front door. **22** is «Catch 22» – Nancy's bedside reading. **23** is how old Nancy is – a birthday card is propped up in her room. **24**, **25**, **26**, **27** and **28** are part of Smut's ambitious counting of the hairs of a dog. **29** is the corpse-ticket in Smut's matchbox. **30** is the number of matches in the box, **31** is tied to the celebratory firework. **32** is the number painted on the road among the flies to mark the bloodied and unrecognisable corpse. **33** is on Smut's stake to mark the site of the death of Jake and **34** is in the text – the number of years Cissie One reckons she's lived with Jake. **35** is the number of a star – Groombridge 35 – that Smut has found for the Skipping Girl. **36** is in red on the green swimsuit of Cissie Three as she leaves the river.

37, **38** and **39** are numbered insects in Smut's entomological textbook featuring the Elephant Hawk Moth. Dominoes in Madgett's bedroom make the figure **40**. **41** is the location of an unburied corpse supplied by Smut to Sid, the gravedigger. **42** is stencilled on a bee-hive. **43** is on Cissie Three's bathing-cap in the swimming-pool and **44** is the combination of two numbers in a changing-cubicle. **45** and **46** are numbered bees. **47** is on the foreground wooden stake in the churchyard memorial service of Jake. **48** is one of the numbers counted in threes by the Colpitts women as they try to mask out the priest's burial service. **49** is a large white number on the conspirator's water-tower and **50** is a large, yellow marker at Bellamy's Wedding Party on the beach at Cissie Two's house.

51 is in the text – the number of runs made by the batsman Chapman Ridger. **52** is the summer of '52 when the batsman Hollinghurst was fatally struck on the top of the head at Headingly. **53** is a black number on the side of a canvas tent. **54** is another of Smut's notifications to Sid the gravedigger of an unburied corpse. **55** numbers a polaroid of Nancy. **56** to **60** come in a flurry in Madgett's bedroom – **56** is on a left-handed bat, **57** on the back of the camera Madgett uses to take photographs of Smut. **58** is in the text – the number of runs made by the batsman Tolley Schriker before he fell down the pavilion steps. **59** is on the white spot of a bowls ball.

60 is the mark of a cricketing tragedy on Smut's naked shoulder. **61**, **62** and **63** are numbers in Smut's torch-illuminated entomological textbook. **64** is a number on the back of the night-time runner throwing paper-streamers into the headlamps of Madgett's car. **65** and **66** are in Hardy's typewritten letter to his insurance company complaining of a robbery at the firework factory. **67**, **68** and **69** are numbers that Cissie Two experimentally types on her husband's lemonade-soaked typewriter.

Mr **70** and Mr **71** Van Dyke are runners in the paperchase – potential witnesses to Hardy's murder. **72** is in the text and refers to the page number in the Common Book of Prayer at Hardy's funeral service. **73** is a number on a pew in the Wesleyan chapel where Hardy's commemorative service is held. **74** is the hymn number propped up on the modest chapel-organ. **75** is in the text – the ideal number of players in a game of Hangman's Cricket – six sides of 12 and three umpires. **76** and **77** are numbers on the rumps of live cows. **78** and **79** are numbers on the rumps of dead cows.

80, **81** and **82** are figures in an entomological textbook Smut abandons to circumcise himself. **83** is the freak reflection on Smut's bedroom window. **84** is a silvered stencil hanging on his wall. **85** is the number on the key-ring hanging around Cissie Three's neck when she drowns Bellamy. **86** is the last decipherable score in an unidentified cricket match heard on Bellamy's drowning radio. **87** is the number around Nancy's neck as she runs with the Bognor Brothers through the burning stubble.

88 and **89** and **90** are numbers in Bellamy's seaside squat – a room at the end of the pier. **88** is on a motorbike, **89** is on the back of the detective's clipboard and **90** is hung above the bar that has been converted into a kitchen. **91** is boldly hung on Smut's tree beside the estuary. **92**, **93** and **94** are ticketed dead herring. **95** is on the numbered vest of the hare as he runs in front of the Skipping Girl, a few minutes before her death. **96** is on the numbered vest of a runner among the pack following the paperchase to Madgett's jetty. **97** is on the taxi that brought the Colpitts women to the tug-of-war and **98** is on the car that brought the conspirators.

99 is Smut's last recorded writing – in the notebook that hangs around his neck – evidence of his contribution and knowledge of the number count. And **100** is painted on the prow of Madgett's rowing-boat – the instrument of his apparent drowning – and the last image of the film. When your number comes around... The count is complete and the film is finished.