

Günter Agde

Die rote Traumfabrik und ihre Protagonisten Willi Münzenberg und Moisej Alejnikov

Hinter dem lakonischen Titel verbirgt sich ein reiches und außerordentlich vielgestaltiges Feld von bilateralen deutsch-sowjetischen Filmbeziehungen zwischen den Jahren 1921 und 1933 – und das meint Produktion und Austausch von Filmen aller Genres zum Zwecke des Einsatzes in den Kinos, gerichtet auf ein möglichst großes Publikum und auf hohe Einnahmen, das im Folgenden skizziert wird.

Zentrum und Motor dieses Feldes bildete die Moskauer Filmproduktionsfirma Meschrabpom-Film, auch etwas reißerisch als „rote Traumfabrik“ apostrophiert, ihre Kooperation mit der deutschen politischen Organisation IAH (Internationale Arbeiterhilfe) und deren internationalen Auswirkungen. Oder anders: Meschrabpom-Film war der stärkste und erfolgreichste Betriebsteil der IAH.

Rahmenbedingungen

Diese Wechselverhältnisse waren immerzu eingerahmt von komplizierten, asynchronen, finanziellen, steuerrechtlichen, auch personellen und Zensurfragen beider Länder, die freie Produktion und freien Austausch nicht eben leicht machten. Zudem schränkte in Deutschland die heftige Konkurrenz dieser Aktivitäten zur Ufa, dem mächtigsten Filmkonzern in Deutschland, die Rezeption der sowjetischen Filme in Deutschland merklich ein. So boykottierte die Ufa alle Vorführungen sowjetischer Filme in ihrem reichsweiten eigenen Kinopark. Folglich mieteten die IAH und ihre Zweigstellen und Helfer separate Kinos, Säle oder Vereinszimmer. Die 1923 eingeführte neue Technologie, mit der 16 mm-Kopien in hoher Stückzahl hergestellt werden konnten und die Produktion transportabler, leicht zu bedienender Vorführungsapparate gestatteten, dem Ufa-Boykott zu begegnen und auf quasi halboffizielle Filmvorführungen auszuweichen.

Vor allem die Filmzensur wirkte sich auf Filmproduktion und auf Filmaustausch aus. In Moskau entwickelte Glavrepertkom¹ als zentrales Instrument der sowjetischen Politik – außer der direkten Kontrolle bei Drehbüchern und abgedrehten Filmen (Abnahmen) in den Studios – ein fein ziseliertes Instrumentarium, das den Einsatz von Filmen lenkte: Festlegen von Kopienzahlen, von Staffelungen bei der Altersgrenze der Zuschauer, Zentralisierung der Film-Einsatzpläne für die Kinos in der Stadt und auf dem Lande, Eintrittspreis – und – für unseren Zusammenhang wichtig – Exportfestlegungen.

¹ Hauptverwaltung für die Kontrolle von Theatervorstellungen und Repertoires.

In Deutschland nahm eine ähnlich leitende Position die Filmprüfstelle (geteilt in eine Berliner und eine Münchner Filiale) ein, beide waren Organe der Innenministerien und nur diesen verpflichtet. Zusätzlichen Einfluss übten differenzierte Steuerregelungen aus.

In den deutsch-sowjetischen Filmbeziehungen jener Jahre wirkten zudem rein wirtschaftliche Faktoren mit, weil die allgemeinen Export- und Importbestimmungen in den Handelsabkommen zwischen Deutschland und der Sowjetunion galten, hier insbesondere die gegenseitigen rechnerischen Kontingentierungen nach den Meterzahlen der zu handelnden Filme. Die Akteure der Branche hatten dieses Maßnahmengeflecht immerzu mitzudenken.

Unter dem Schirm dieses Filmaustauschs und seiner technologisch-rezeptionellen Ebenen vollzog sich eine lebhafte Kommunikation von Filmkünstlern, vor allem in Gestalt von Arbeits- und Informationsbesuchen in Deutschland: Autoren und Regisseure, ebenso Kameraleute und Techniker.

Die Meta-Ebene dieses Wechselverhältnisses freilich bleibt die interessanteste und wichtigste Dimension dieser Entwicklungen: vor allem via Film gelangten bedeutsame ästhetische Impulse und avantgardistische Elemente von den Filmen von Meschrabpom-Film in die deutsche und dann in die europäische Filmentwicklung. Film als Kunst, Bilderwelten von Filmen bestimmten – mit den Jahren zunehmend – die europäische Avantgarde des Films und darüber hinaus dann auch der anderen Künste. Diese Artefakte und Bilder, Metaphern, szenischen Symbole und Filmzeichen sind in das Fundament der modernen Kunst eingegangen, wie es europaweit in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts geschaffen wurde und wie es fortan für diese Kunst galt.² Dieses filmkünstlerische Arsenal wirkt bis heute.

Es ist dabei nicht ohne historische Ironie, dass schon wenige Jahrzehnte später die Herkunft dieses reichen ästhetisch-filmschen Materials von Meschrabpom-Film kaum noch als Gründungspotential der europäischen Moderne erkennbar oder gar bewusst war.

Dieser mehrfach ineinander verschränkte Prozess ist mit dem modischen Begriff Transfer allein nur unzureichend bezeichnet. Vielmehr stellt er einen Verbund kommunizierender Röhren dar, dynamisch, subkutan, eher osmotisch funktionierend, zu gegenseitigem Nutzen und auf lange Sicht.

Dieses Feld multilateraler Filmbeziehungen und deren ästhetische Dimensionen sind noch immer unzureichend bekannt. Dieses Nicht-Wissen, das auch mit Ignoranz zu tun hat, basiert m. E. in Deutschland auf zwei Ursachen. Einmal lag jahrzehntelang über einem der Säulenträger dieses Spannungsfeldes ein strenges und überaus zähes Tabu: Der Begründer und wesentliche Inspirator, Willi Münzenberg, Generalsekretär der Internationalen Arbeiterhilfe (IAH) und als solcher oberste Aufsicht und Dienstherr von Meschrabpom-Film, wurde wegen seiner Distanzierung von der Politik der Exil-KPD und der Komintern 1938 jahrzehntelang als Renegat und Un-Person behandelt. Das Tabu strahlte auch auf die Filmproduktion von Meschrabpom-Film aus, wurde oft retrospektiv ausgelegt und erstreckte sich strikt auf alles, was Münzenberg *vor* seiner Trennung gelei-

² Ähnliche Kommunikationsprozesse waren bekanntlich auch in den anderen Künsten zu beobachten.

tet hatte. Es hielt in der Sowjetunion und in der DDR nahezu bis zu deren Ende an³ und hatte zuweilen groteske Folgen: Bei Filmen von Meschrabpom-Film wurde die spezielle Herstellerfirma oft verschwiegen, wenn diese nach 1936 in den Kinos gezeigt wurden oder wenn von Stummfilmen der Meschrabpom-Film später eine Tonversion produziert wurde. Der Name der Herstellerfirma wurde sogar aus den Vorspannen etlicher Filme getilgt. Sie wurden dann generell als sowjetische Filme ausgegeben – das war nicht falsch, aber nur ein Teil der Wahrheit.⁴

Die DDR folgte weithin dieser Praxis. Eine Filmausstellung 1975 in (Ost-)Berlin balancierte zwischen Respekt vor dieser Firma (und ihrem Übervater Münzenberg) und dem Stellenwert der Filme in der europäischen Filmgeschichte. Die westlichen Länder haben – quasi stillschweigend – dieses Tabu toleriert, wobei es nicht an einzelnen mutigen Versuchen gemangelt hat, es zu unterlaufen, z. B. durch schmale Personalretrospektiven einzelner Meschrabpom-Film-Regisseure wie Lev Kulešov oder Boris Barnet in Italien und der Schweiz.

Zum Ende der Sowjetunion und der DDR wurde diese Tabuisierung beendet: Eine Meschrabpom-Film-Retrospektive 1995 in Paris (mit dem Versuch einer ersten seriösen Gesamtfilmographie) und ein Filmprogramm zur Berliner Ausstellung „Berlin–Moskau/Moskau–Berlin, 1950–2000“ im Jahre 2003 markierten einen Neuansatz.

Nur sehr zäh kommt in jüngster Zeit eine tatsächliche Besinnung auf die Leistungen dieser Firma in Gang: die Berlinale 2012 zeigte eine große Retrospektive mit 60 Filmen, das MoMA New York und das Internationale Dokumentarfilmfestival in Leipzig spielten viele Filme im gleichen Jahr nach.

Und zum anderen haben bis heute manche Historiker den Film als Kulturfaktor, als eigene Kunstform, auch als massenhaftes Phänomen eher geringgeschätzt und den internationalen Filmaustausch als mobilen Kommunikator und Multiplikator, als wirkmächtigen Faktor kultureller Beziehungen zwischen zwei Ländern auch einfach missachtet.

Insofern bleibt mancherlei Aufmerksamkeits- und Forschungsbedarf.

Akteure

Werk und Wirken der „roten Traumfabrik“ wurden wesentlich von zwei Persönlichkeiten bestimmt, also begründet und dann vorangetrieben, später strukturiert, ausgebaut, auch korrigiert und weiterentwickelt:

³ Einer der Protagonisten von Meschrabpom-Film, Hans Rodenberg, stellvertretender Produktionsleiter des Studios in Moskau und nach seiner Rückkehr aus der Emigration hoher Kulturfunktionär in der DDR, hat erst im hohen Alter und an sehr entlegenem Ort seine „gewisse sektiererische, ablehnende Haltung“ und „allgemeine linksradikalische Anschauungen“ zugegeben. Vgl. Brief Hans Rodenberg an Gertraude Kühn vom 9. Juli 1970. In: *Hans Rodenberg: Briefe aus unruhigen Jahren*. Berlin 1985, S. 114f.

⁴ In maßgeblichen Übersichtsdarstellungen der sowjetischen Filmentwicklungen wird Meschrabpom-Film nur marginal erwähnt, etwa in: Hermann Herlinghaus (Hrsg.): *Der sowjetische Revolutionsfilm. Zwanziger und dreißiger Jahre. Eine Dokumentation*. Berlin (DDR) 1967, S. 73ff. Die Sammlung drückte ausschließlich sowjetische Texte nach. Ebenso: Aleksandr N. Grošev u. a. (Hrsg.): *Der sowjetische Film. Bd. 1: Von den Anfängen bis 1945*. Berlin 1974, S. 101ff.

Der kommunistische Funktionär Willi Münzenberg (1889–1940) in Berlin und der Moskauer Privatunternehmer Moisej Alejnikov (1885–1964) verfügten über zwei leistungsstarke Betriebe, die für das hier beschriebene Feld von Filmproduktion und Film-austausch entscheidend waren.

Münzenberg hatte 1921 in Berlin die Internationale Arbeiterhilfe (IAH) als politische Organisation mit internationaler Aktionsweite gegründet, die eine weltweite Solidarität mit dem hungernden Russland initiierte. Sie basierte auf der (seinerzeit noch ungebrochenen) Utopie von einer Welt-Solidarität aller Werktätigen und auf konsequenter Sympathie für damalige sowjetische Entwicklungen. Er baute geschickt die kurzzeitige Kampagne von 1921 zur weltweiten und erfolgreichen Massenbewegung aus. Dabei erkannte Münzenberg sehr schnell, dass seine Solidaritätsaktionen international durch Propaganda und, innerhalb dieser, durch Bilder multipliziert und erheblich befördert werden konnten. So entstanden die sogenannten Hungerfilme, kostenlose, kurze, einfache Filmdokumente (stumm, schwarz-weiß), die durch die strenge Nüchternheit und Sachlichkeit der Bilder von den Hungernden an der Wolga enormen Eindruck machten und den Anfang von Münzenbergs Filmarbeit markierten, z. B. „Pomnite o golodajuščich“ („Hunger in Sowjetrussland“, 1922).⁵ Standbilder aus diesen Filmen erschienen in der Presse. Bald kamen andere Filme und andere Bilder hinzu, die Münzenberg aus Moskau bezog.

Münzenberg benutzte die Filmbilder, indem er sie über seinen leistungsstarken Medienbetrieb multiplizierte und reichsweit verbreiten ließ. Er und seine Mitarbeiter eigneten sich sukzessive alle seinerzeit modernen Mittel der Massenagitierung und -propaganda an, vor allem Zeitungen und Illustrierte (z. B. die legendäre Arbeiter-Illustrierte-Zeitung, AIZ), Bücher, Kalender, großflächige Sichtwerbung aller Art, Plakate und eben Film. Sie favorisierten einen modernen Bilderverbund zur massenhaften Rezeption und prägten die besondere Form der IAH-Propaganda. Film und Filmarbeit blieben für Münzenberg ein wichtiges Feld seiner Arbeit, das insoweit funktionierte, als es – auch dank Alejnikovs Verlässlichkeit – kontinuierlich, stabil und erfolgreich arbeitete.⁶

Und Alejnikov erkannte in Münzenberg und der IAH einen potentiell, flexiblen, angesessenen und politisch kompetenten Partner, der seine Firma vor der Enteignung in Moskau retten⁷ und finanziell und personell durch Internationalisierung stabilisieren konnte. Alejnikov führte seine Moskauer Filmproduktionsfirma als autarken Betrieb mit allen für eine Filmproduktion nötigen Gewerken. (Die Effizienz dieser Gewerke war freilich im Arbeitsalltag an die Mangelwirtschaft Moskaus zeitgenössischer Verhältnisse gebunden). Meschrabpom-Film entwickelte eine eigene moderne Öffentlichkeitsstrategie: Insbesondere ihre Plakate, Zeitungsannoncen und Aushänge – auch für firmeneigene

⁵ Zwischen den Originaltiteln in deutscher Übersetzung und den deutschen Verleihtiteln sind mehrfach Unterschiede zu beobachten, die im Prinzip den damaligen Verleihpraktiken zuzuschreiben sind. Gültige Titel in Russisch und Deutsch sowie Verleihtitel haben Alexander Schwarz und Aleksandr Derjabin (unter Mitarbeit von Jekaterina Chochlow aufgelistet in: *Günter Agde, Alexander Schwarz (Hrsg.): Die rote Traumfabrik. Meschrabpom-Film und Prometheus. 1921–1936*. Berlin 2012, S. 213ff).

⁶ Siehe *Willi Münzenberg: Erobert den Film! Winke aus der Praxis für die Praxis proletarischer Filmpropaganda*. Berlin 1925.

⁷ 1919 wurde per Dekret Lenins die gesamte Filmindustrie Sowjetrusslands dem Volkskommissariat für Bildung unterstellt und damit verstaatlicht.

Kinos – erlangten weit über das jeweilige Kinoereignis hinaus große, auch internationale Aufmerksamkeit.

Alejnikov bestimmte die Personalpolitik beim Engagement des künstlerischen Personals und bewies dabei sicheren Geschmack. Sein Geschäftsgebaren war auf dauerhafte Solidität und künstlerische Stabilität gerichtet, was großes Vertrauen – vor allem zu den Regisseuren des Studios – einschloss. Alle Mitarbeiter des Studios waren durch feste Verträge mit monatlichen Gagen an das Studio gebunden.⁸ Parallel zur Planwirtschaft in der Sowjetunion entwickelte Meschrabpom-Film ein innerbetriebliches Planungsinstrument, den sog. Tem-Plan (tematičeskij plan, thematischer Plan), in dem allgemeine Themen von gesellschaftlicher Relevanz aufgelistet wurden, die – nach Meinung der übergeordneten Moskauer Exekutive – per Film gestaltet werden sollten. Alejnikov handhabte dieses jährliche Papier souverän, indem er im Studioalltag Regisseure und Autoren, vermittelt durch Dramaturgen (Redakteure), im freien Spiel und nach persönlichem Geschmack zueinander finden ließ und so im Prinzip die sowjetstaatlichen Erwartungen mit den künstlerischen Ambitionen seiner Mitarbeiter kombinierte.⁹

Beide Männer waren fast gleichaltrig, organisatorisch und rhetorisch begabt und beleben. Sie hatten eine individuelle Begabung und ein günstiges Naturell beim Engagement von potenteren Mitarbeitern, die sie für ihre Zwecke zu begeistern wussten und die so etwas wie ein eigenes Firmenethos entwickelten – bis in die Drehstäbe hinein. Zugleich regierten sie ihre Betriebe patriarchalisch und durchaus eigenwillig in jeder Hinsicht. Sie verfügten – jeder für sich – über eigene Netzwerke, die sie für ihre Ziele einsetzten: Münzenberg bis in die Komintern und die KPD-Zentrale, Alejnikov in Moskauer Künstlerkreise. Von besonderem Vorteil war, dass sie keinen eigenen Ehrgeiz entwickelten, selbst Filme machen zu wollen. Sie wollten nur – und dafür taten sie alles –, dass Meschrabpom-Film gute Filme produzierte *und* dass diese Filme möglichst viele Zuschauer erreichten. Sie trugen die inhaltliche und politische Verantwortung für ihre Produktion, ohne in Dreharbeiten oder in die Endfertigung einzugreifen.

Zu ihren wichtigsten und dauerhaften Mitarbeitern gehörten zwei Persönlichkeiten sehr unterschiedlichen Profils. Der italienische Funktionär (und Mitbegründer der Italienischen Kommunistischen Partei) Francesco Misiano (1884–1936), der infolge politischer Repressalien aus Italien über die Schweiz und Deutschland in die Sowjetunion emigriert war, arbeitete als Moskauer Resident der IAH. Er besaß auch das persönliche Vertrauen Münzenbergs, war mit großen Vollmachten ausgestattet und fungierte qua Amt als Aufsichtsrat von Meschrabpom-Film. Er verhandelte mit sowjetischen Behörden und erfolgreich mit ausländischen Partnern und Sympathisanten der Firma.

Alejinikovs engster und fleißigster Mitarbeiter, Jurij Željabužskij (1888–1955), verfügte über eine außerordentlich flexible Begabung für alle Formen der Filmarbeit. Er arbeitete als Kameramann und als Regisseur verschiedener Filmgenres und war als Sohn von

⁸ 1934 werden im Personalverzeichnis des Studios 934 fest angestellte Mitarbeiter aufgelistet. RGASPI Moskau, f. 538, op. 3, d. 190, l. 111–169.

⁹ Der Meschrabpom-Film-Regisseur Lev Kulešov erhielt so z. B. nach dem Tem-plan den Auftrag, einen Film über die Elektrifizierung des Landes zu gestalten und schuf den Dokumentarfilm „Sorok serdec“ („Vierzig Herzen“, 1931), der das vorgegebene Thema darstellte, jedoch gestalterisch frei ausfüllte und einen der stilistisch eigenwilligsten, formal innovativen Filme nichtfiktionaler Prägung schuf – und damit das Thema quasi subversiv unterließ.

Marija Andreeva, der damaligen Lebensgefährtin Maksim Gor'kijs, sowohl mit Moskauer Künstlerkreisen wie mit Politikern bestens vernetzt.

Münzenberg für die IAH und Alejnikov für seine Firma schlossen 1924 einen Vertrag ab, der sehr präzise und genau kalkuliert und juristisch wasserdicht formuliert war.¹⁰ Beide hatten gegenseitigen Nutzen im Auge und begegneten sich mit Fairness. Fortan firmierte das Unternehmen mit dem – nun neuen – Namen Meschrabpom-Film als gemischte, deutsch-sowjetische Aktiengesellschaft. Diese für sowjetische Verhältnisse seltsame und fremde Konstruktion ermöglichte beiden Partnern weitgehende Souveränität bei allen Entscheidungen, besonders bei der Verwendung der Einnahmen. So investierte Meschrabpom-Film die ausländischen Gelder aus den Kinoerlösen in den Betrieb und kaufte Kameraobjektive, Scheinwerfer und vor allem Rohfilm in Deutschland. Diese für Moskauer Verhältnisse ungewöhnliche Praxis steigerte die stille Attraktivität der Firma, da viele Künstler lieber mit dem Importmaterial arbeiten wollten als mit dem heimischen.

Zugleich bewegte sich die Firma im fortlaufenden Dualismus mit zentralen sowjetischen Behörden, insbesondere mit dem staatlichen, quasi monopolistischen Kinokonzern Sojuskino und den Planungs- und Finanzinstitutionen, die in Meschrabpom-Film einen Konkurrenten und Störenfried vermuteten. Meschrabpom-Film wehrte sich lange – und durch Alejnikovs Geschick und gedeckt durch den Nimbus der IAH weithin erfolgreich – gegen die Zentralisierungsbestrebungen der Moskauer Exekutive. Noch 1934 verwies der Leiter der Hauptverwaltung Film und damalige Filmvertraute Iosif Stalins, Boris Šumjackij, anlässlich einer internen Kreml-Vorführung von Erwin Piscators Spielfilm (und Meschrabpom-Film-Produktion) „Vosstanie rybakov“ auf die – eben wegen ihrer Internationalität – schwer angreifbare Position von Meschrabpom-Film. Stalin wies die Sonderstellung von Meschrabpom-Film strikt zurück und bestand auf der Zentralisierung.¹¹

Die oft schwierigen, weil auch verdeckt und auf Nebenschauplätzen geführten Auseinandersetzungen hielten lange an und endeten erst mit der Liquidierung der Firma 1936.

Modernisierungsschübe

Meschrabpom-Film entwickelte auch innerbetrieblich maßgebliche innovative Akzente: In einem eigenen, gut dotierten Labor unter Leitung des Ingenieurs Pavel Tager entstand ein spezielles Ton-Aufnahme-Verfahren, Tagefon benannt, mit dem der erste Tonfilm in der Sowjetunion produziert wurde: „Der Weg ins Leben“ („Putevka v žizn“, 1931, Nikolaj Ekk), der schnell ins Ausland gelangte und großen internationalen Erfolg erzielte. Die gelegentlichen technischen Unsicherheiten in der Kombination von Dialogen, Musik und Geräuschen markierten jene Schnittstelle, die alle modernen Filmproduktionen beim Übergang vom Stumm- zum Tonfilm durchlaufen mussten. Fortan wurden alle Tonfilme der Firma mit Tagefon produziert. Zeitweilig wurden in den Kinos verschiedener Länder – auch in der Sowjetunion – Stumm- und Tonfilme parallel gezeigt, bis sich der Tonfilm endgültig durchgesetzt hatte. Auf Dauer war das Tagefon-System technisch nicht mit dem mitteleuropäischen Lichtton-Verfahren kompatibel, wirkte also markt-

¹⁰ Abgedruckt in: Agde, Schwarz (Hrsg.), Die rote Traumfabrik, S. 162ff.

¹¹ Siehe Günter Agde: Stalin meets Piscator. In: Filmblatt. Nr. 13/2000, S. 39ff.

beschneidend, sodass nach der Liquidierung von Meschrabpom-Film 1936 das System stillschweigend aufgegeben wurde und die gesamte sowjetische Filmindustrie den europäischen Lichten anwendete.

Ebenfalls im eigenen Labor wurde, nach vielfältigen Versuchen, der Farbfilm „Grunja Kornakova“ („Kleine Nachtigall“, 1936, Nikolaj Ekk) produziert, der erste sowjetische Farbspieldfilm. Auch die firmeneigene Trickwerkstatt entwickelte innovative Impulse, die in zahlreichen Animations-, Trick- und Werbefilmen sichtbar wurden: ein formenreiches freies Miteinander verschiedener filmischer Zeichen, hemmungsloses Verwenden verschiedener Materialien und Techniken, ein frei fabulierender Umgang mit Zeit und Chronologie in Kurz-Metragé-Filmen, die in den Vorprogrammen der Kinos – vor dem Hauptfilm – liefen. Der experimentelle Grundcharakter dieser Werkstatt lebte von der Probierfreude aller Mitarbeiter. Viele von ihnen haben später maßgeblich die sowjetische Animationsfilmkunst der Vorkriegszeit bestimmt. Der Stamm dieser Mitarbeiter hatte eine akademische Ausbildung an den Moskauer oder Petersburger Kunstakademien absolviert, verfügte also über gründliche Kenntnisse der Bildenden Künste und der Kunstgeschichte. Ihr Schritt in ein neues, anderes Medium bedeutete für sie individuell eine enorme Erweiterung ihrer künstlerischen Möglichkeiten, die ihren Filmen sichtbar zugute kamen.

Programm-Spektrum

Meschrabpom-Film produzierte Filme aller damals auch im europäischen Kino gängigen Genres, insgesamt 600 in den 12 Jahren ihrer Existenz. Insofern war sie den mitteleuropäischen Filmindustrien ebenbürtig. Und sie beherrschte – quasi auf Anhieb – alle gängigen Muster, dramaturgischen Regeln und Inszenierungseigenarten des Mediums Film. Ihre Filme waren für das Kinoformat auf großer Leinwand in einem dunklen Kino für möglichst viele Zuschauer bestimmt. Sie gestaltete vor allem Genrefilme, Melodramen und Kriminalfilme und kam so vielen Publikumserwartungen nach Unterhaltung und Entspannung im Kino entgegen.

Die Firma setzte auf Stars, wie z. B. den Komiker Igor' Il'inskij, den Prototypen des proletarischen Helden Nikolaj Batalov und die Diva Anna Sten.¹² Sie ließ für sie eigens Filme schreiben, die große Zuschauererfolge erzielten. Die Firma lancierte ihre Stars zudem durch geschickte Öffentlichkeitsarbeit.

Es gelang ihr, die seinerzeit produktivsten und innovativsten Regisseure der Sowjetunion an sich zu binden, die auch die wichtigsten Filme des Studios drehten: Vsevolod Pudovkin, Lev Kulešov und Jakov Protazanov. Ihnen folgten Boris Barnet, Aleksandr Andrievskij, Margarita Barskaja und andere.

Die Spielfilmproduktion bestimmten Unterhaltungofilme auf hohem Niveau. Diese spielten souverän mit Mustern des Lustspiels und der Komödie und einer resoluten Dramaturgie, die überraschende Wendungen ebenso einschloss wie Groteske und Slapstick. Und vor allem lebten sie von der zügigen Erzählweise per Regie und der Quirligkeit und Wandlungsfähigkeit ihrer Hauptdarsteller: „Papirosnica ot Mossel'proma“ („Das Zi-

¹² Der Nimbus dieser Stars hält an: DVDs mit Filmen der Stars Igor' Il'inskij und Anna Sten werden noch heute in russischen Videotheken verkauft.

garettenmädchen von Moskau“, 1924, Jurij Željabužskij), „Devuška s korobkoj“ („Das Mädchen mit der Hutschachtel“, 1927, Boris Barnet), „Prazdnik svyatogo Jorgena“ („Das Fest des heiligen Jürgen“, 1930, Jakov Protazanov) und viele andere. Dass es hinter allem Komischen vielerlei interessante und wahrhafte Auskünfte über den Moskauer Alltag gab, machte eine zusätzliche Würze der Filme aus, auch für deutsche Zuschauer. Mit „Miss Mend“ (1926, drei Teile, Fedor Ocep, Boris Barnet) präsentierte Meschrabpom-Film in einem Kriminalfilm den ersten Mehrteiler der sowjetischen Kinematografie.

Die Filme „Mat“ („Die Mutter“, 1926, Vsevolod Pudovkin, nach Maksim Gor’kijs Roman), „Konec Sankt Peterburga“ („Das Ende von Sankt Petersburg“, 1927, Vsevolod Pudovkin) und „Potomok Čingischana“ („Sturm über Asien“, 1929, Vsevolod Pudovkin) thematisierten die revolutionären Ereignisse in Russland. Mit großer künstlerischer Eindringlichkeit visualisierten sie soziale Bewegungen in Form von Streiks und Massenkonfrontationen. Sie vernachlässigten dabei Individualgeschichten zugunsten von Massen-Panoramen. Diese Filme wurden später zu einer Art Revolutionstrilogie zusammengefasst, obwohl dieser Zusammenhang von der Firma so nicht geplant gewesen war. Wenngleich diese Filme nur einen Teil der gesamten Studioproduktion bildeten, so stärkten sie das Renommee des Studios. Die überaus resonanzreiche Präsentation der Filme im Ausland reichte das sowjetisch-revolutionäre Gedankengut weiter.

Mit „Aelita“ (1924, Jakov Protazanov) und „Gibel' sensacii“ („Der Untergang der Sensation“, 1935, Aleksandr Andrievskij) erschloss sich Meschrabpom-Film das neue Genre des Science-Fiction-Films. Die filmischen Vorschläge gesellschaftlicher Utopien freilich wichen erheblich von der sowjetischen Realität jener Jahre ab und erregten auch deshalb besondere Aufmerksamkeit. „Aelita“ errang gerade aus diesem Grund einen großen Erfolg in Deutschland, während „Gibel' sensacii“ – nach 1933 produziert – erst zur Berlinale im Jahr 2000 in der Retrospektive „Künstliche Menschen“ in Deutschland bekannt wurde und dann vor allem wegen seiner furios inszenierten Roboter-Spiele auffiel.

Mit dem Blick nach Westen

Meschrabpom-Film suchte – gemäß seiner ideellen Anbindung an die IAH – schon früh, Stoffe aus außerrussischen, westeuropäischen Ländern zu gestalten. Dazu trug auch der Erfolg bei, den die Filme der Firma im Ausland, besonders in Deutschland, erreichten. Die Firma reagierte mit einer langfristigen Einladungspolitik und bot sympathisierenden Künstlern des Auslands gut dotierte Arbeitsmöglichkeiten an. So kamen der deutsche Avantgardist Hans Richter, die Schriftsteller Friedrich Wolf und Theodor Plivier, der holländische Dokumentarfilmregisseur Joris Ivens, der Komponist Hanns Eisler, die französischen Schriftsteller Henri Barbusse und Romain Rolland, der Isländer Halldór Laxness und viele andere nach Moskau, um an Szenarien und Filmen zu arbeiten. Nach 1933 stießen weitere Künstler dazu, die nach Moskau emigriert waren, wie Gustav von Wangenheim und Béla Balázs. Besonders Francesco Misiano hatte an der Strategie individueller Vermittlungen großen persönlichen Anteil.

Diese Bemühungen erreichten freilich kaum nennenswerte Ergebnisse, die Projekte wurden nicht realisiert oder abgebrochen: Zu sehr unterschieden sich die künstlerischen Vorstellungen der Gäste von den Moskauer Erwartungen, was sich erst bei konkreten

szenaristischen Arbeiten vor Ort herausstellte.¹³ Zudem erschwerten bürokratische Bedingungen innerhalb der Firma, Kompetenzstreitigkeiten, Abhängigkeiten von Moskauer Behörden und nicht zuletzt die Fremdheit der Gäste gegenüber einem völlig unbekannten Kulturreis zu den künstlerischen Arbeitsprozessen.

Lediglich Ivens' Dokumentarfilm „Komsomol“ („Lied von den Helden“, 1932, über den Aufbau des Magnitogorsker Stahlkombinats) mit der Musik von Hanns Eisler wurde realisiert, wenngleich unter erheblichen Schnitt-(sprich: Zensur-)Auflagen.¹⁴ Die Umstellung der Produktion von Stumm- auf Tonfilm, die Meschrabpom-Film in diesen Jahren vollzog, erschwerte zusätzlich die Arbeitsversuche der Ausländer.

Zeitgleich haben sowjetische Regisseure an Stoffen gearbeitet, die in Deutschland angesiedelt waren und haben dafür auch teilweise in Deutschland gedreht, z. B. Vsevolod Pudovkin für „Dezertir“ („Der Deserteur“, 1932) in Hamburg: ein junger arbeitsloser Hamburger Hafenarbeiter reist in die Sowjetunion, findet dort Arbeit und Freunde, kehrt aber wieder nach Hamburg zurück, weil er kein Deserteur (vom Klassenkampf in Deutschland) sein will. „Salamandra“ („Salamander“, 1928, Grigorij Rošal', Michail Doller) bildete das Schicksal eines deutschen Naturwissenschaftlers ab, der in Deutschland drangsaliert wird und ein attraktives Angebot in der Sowjetunion annimmt. Margarita Barskaja verwendete in ihrem Film „Rvanye bašmaki“ („Zerrissene Stiefelchen“, 1933), dem ersten Kinderfilm des Studios, umfangreiche Auszüge aus Dokumentarfilmen von Arbeiterdemonstrationen in Deutschland, die Meschrabpom-Film für die IAH hatte in Deutschland drehen lassen und die im firmeneigenen Filmarchiv zur Verfügung standen. (Überhaupt wurde solches Schnittmaterial häufig verwendet, z. B. in Kompilationsfilmen von Meschrabpom-Film.)

Auch Ivens setzte in seinem Dokumentarfilm „Komsomol“ solches Material ein. Barskaja illustrierte mit diesen Zitaten frei fiktionalisierte Streikkämpfe deutscher Hafenarbeiter in einer anonymen Hafenstadt, in die das Kind Bubby tragisch verstrickt wird. Ließe man die Szenen der Klassenauseinandersetzungen unter den Erwachsenen und das Dokumentarfilm-Material beiseite, so blieben die Spielszenen der Kinder um Bubby als großer Talentbeweis der Regisseurin und als Indiz, dass sich die Firma mit ihrem strategischen Schritt zum Kinderfilm ein neues, publikumswirksames Genre erschloss. „Kar'era Ruddi“ („Ruddis Karriere“, 1934, Vladimir Nemoljaev), bereits nach dem Machtantritt des NS-Regimes realisiert, spielte Unsicherheiten junger Akademiker zwischen Aufstieg, Opportunismus und politischer Eindeutigkeit durch.

Die Moskauer Künstler blickten in diesen Filmen aus der Ferne auf deutsche Zustände, ohne über genauere Kenntnisse dortiger wirklicher Lebensverhältnisse zu verfügen. Ihre Sicht war bestimmt von Utopien und illusionären Hoffnungen auf die gesellschaftliche Kraft der deutschen Arbeiter, überformt von den ideologischen Denkmustern der

¹³ Siehe etwa Erwin Piscators Schwierigkeiten bei der Arbeit an seinem Film „Vosstanie rybakov“, über die er in zahlreichen Briefen berichtete in: *Erwin Piscator: Briefe*. Bd. 1: Berlin–Moskau. 1909–1936. Hrsg. v. Peter Diezel. Berlin 2005, S. 255ff. sowie *Günther Agde: Filmutopien vor der Katastrophe*. Friedrich Wolfs Projekte für Meschrabpom-Film Moskau (1930–1933). In: Friedrich Wolf 2003. Zum 50. Todestag Friedrich Wolfs. Beiträge zu den Friedrich-Wolf-Kulturtagen in Berlin, Lehnitz und Potsdam. Lehnitz 2003, S. 157ff.

¹⁴ Vgl. Andre Stuifkens: „Komsomol“. In: ders.: Joris Ivens. Weltenfilmer [Medienkombination: 5 DVD mit Booklet]. Berlin 2009, S. 83ff.

sowjetischen Propaganda. Die Wunschbilder waren stärker als ihr Realitätsverständnis. Sie übersahen auch das Anwachsen faschistischer Kräfte um 1932/33. Solche Fehleinschätzungen bestimmten die relative Primitivität der Filmfabeln, die von einem linearen, soziologisch geprägten Gegensatz zwischen den „Ausbeutern“ und den „Ausgebeuteten“ in einem fernen Land bestimmt waren.

Ästhetik und neue Filmsprache

Vor allem in den Revolutionsfilmen entwickelten die Regisseure zusammen mit ihren Kameraleuten eine besondere Filmsprache, die aus der grundsätzlich epischen Gestaltung der Stoffe und aus der Konfrontationsstruktur („Ausbeuter gegen Ausgebeutete“) abgeleitet war. Individuelle Konflikte wurden durch Zusitzungen von Klassengegensätzen ersetzt. Die Massen waren für sie die historischen und filmischen Akteure. Da die Sympathien der Filmemacher diesen Massen („dem Volk“) gehörten, formten sie insbesondere die Massenszenen durch scharf geschnittene Wechsel zwischen Großaufnahmen proletarischer Köpfe einzelner (anonymer) Arbeiter und langen Totalen der Massen und erreichten damit große filmische Dynamik. Die kalkulierten Kontraste und schnell wechselnden Abfolgen zwischen Einzelporträts und Menge/Masse dynamisierten mittels Schnitten und Montage den szenischen Ablauf. Rasante Kamerafahrten, meist in der optischen Achse zum Zuschauer, stützten diese Bildgebung ebenso wie fabellologische Überblendungen. Dabei scheutn sie für die Finale nicht vor graphischem Pathos zurück. Auch ein sorgfältiger Einsatz von Licht und Schatten, oft kombiniert mit Beleuchtungs-Extremen wie Silhouetten und scharfen Schlagschatten und beinahe geometrische Bildführungen (Diagonalen), gliederten die filmischen Abläufe. Diese Bild-Erfindungen haben – jenseits von ideologischen Konnotationen – die Formensprache des europäischen Kinos enorm und auf lange Sicht bereichert.

Einzelne dieser Topoi fanden sich auch in anderen Filmen von Meschrabpom-Film. Zuweilen verselbständigen sich Elemente dieser Bildsprache in offensiv agitatorischen Fabeln: Boris Barnet spitzte in „Ledolom“ („Eisgang“, 1931) den Widerspruch zwischen staatlichem Druck (Entkulakisierung zwecks Kollektivierung der Landwirtschaft) und einer kleinen Dorfgemeinschaft enorm zu und füllte die existentielle Härte der Auseinandersetzung mit expressiven Bildern und Symbolen auf. Für „Dezertir“ drehte Pudovkin nahezu anarchisch-avantgardistische Hafenszenen (im Hamburger Freihafen) mit allen Reizen überdimensionaler Technik und behandelte sie wie exotische Landschaften.

Die besondere Filmsprache ging auch sukzessive in den Bilderfundus der Künstler von Meschrabpom-Film ein.

Dokumentarfilme

Meschrabpom-Film entwickelte neben seiner Spielfilmproduktion eine reiche Palette von nonfiktionalen Filmen, also vor allem Kultur- und Werbefilme. Der Film „Samolet na sluzbe kul'tury“ („Das Flugzeug im Dienste der Kultur“, 1925, Ignatij Valentej) pries die neuen, modernen Möglichkeiten der Fortbewegung durch Flugzeuge an, popularisierte darin zugleich die importierten Junckers-Maschinen deutscher Produktion und zeigte die

volkswirtschaftliche Nutzung beim Kampf gegen Heuschreckenplagen. Vor allem aber favorisierte die Firma sogenannte Expeditionsfilme. Der abendfüllende Dokumentarfilm „El’-Jemen“ („Der Jemen“, 1930, Vladimir Schnejderov, der auch in Deutschland gezeigt wurde), erschloss ein bisher von der Außenwelt abgeschottetes, völlig unbekanntes Land. Für „Dva okeana“ („Zwei Ozeane“, 1932, Vladimir Schnejderov, Jakov Kuper) drehte ein Team, das auf dem Expeditionsschiff „Aleksandr Sibirjakov“ mitfuhr, die erstmalige Be-fahrung der Nordostpassage mit allen Abenteuern und Zufällen der Reise. Solche Filme teilten die Freude von Forschern an geographischen Entdeckungen mit und verkündeten den Stolz über das Erschließen bisher unbekannter Kontinente, Sitten und Gebräuche. Das Medium Film bot dafür eine populäre und moderne Form, weil es den Zuschauern alles Exotische anschaulich vermitteln konnte.

Mit Dokumentarfilmen popularisierte Meschrabpom-Film politische Ereignisse in Deutschland und in der Sowjetunion: Demonstrationen und Kongresse der IAH, der Komintern und des Rotfrontkämpferbundes (RFB) in Deutschland, Jubiläen in der Sowjetunion, nur wenig vom wirklichen Alltagsleben der Länder. „Um’s tägliche Brot“/ „Hunger in Waldenburg“ (1929, Phil Jutzi) und Slatan Dudows Studie „Zeitprobleme: Wie der Berliner Arbeiter wohnt“ (1930) boten die Schilderung deutscher Zustände im Gewande filmischer Pamphlete an, blieben aber Einzelerscheinungen.

Meschrabpom-Film nutzte dieses so zustande gekommene Material für die Gestaltung von Kompilationsfilmen, in denen Dokumentarfilmsequenzen am Schneidetisch so mit-einander kombiniert wurden, dass neue, unerwartete Aussagen getroffen und insbesonde-re kapitalistische Verhältnisse angeklagt werden konnten, etwa in Ėsfir’ Šubs „Segodnja“ („Heute“, 1931). Der dokumentare Montagefilm als agitatorisches Pamphlet wurde hier geboren und blieb den Münzenberg’schen Ambitionen sehr willkommen. Und diese Fil-me bilden heutzutage einen wertvollen Fundus historisch-dokumentarischer Zeugnisse.

Deutschland als Partner

Deutschland war – dank der Aktivitäten der IAH – der Hauptabnehmer von Filmen von Meschrabpom-Film. Der spektakuläre „Potemkin“-Streit von 1926 markierte hier einen öffentlichen Wendepunkt. Sergej Ėjzenštejs Film „Bronenosec Potemkin“ („Panzerkreuzer Potemkin, 1925“), obgleich keine Meschrabpom-Film-Produktion, aber von der IAH verliehen, hatte 1926 in der deutschen Öffentlichkeit eine heftige Debatte ausgelöst, die durch radikale Zensurentscheidungen hervorgerufen worden war. Fortan blieb die öffentliche Aufmerksamkeit auf alle weiteren „Russenfilme“ (Alfred Kerr)¹⁵ gerichtet. Allen Beteiligten und Sympathisanten war klar, dass der Streit um diesen Film und vor allem um die deutsche Zensur eine Art Stellvertreter-Diskussion bedeutete – insofern, als die Zensurargumente auf die massive Abwehr aller Ideologien revolutionärer Umgestaltun-gen abzielten, wie sie der Film vorführte.

Die IAH und Meschrabpom-Film nutzten die durch den Streit in Deutschland hervor-gerufene Atmosphäre, um ihr Wirkungsnetz auszubauen. Sie gründeten in Berlin eigene Firmen, „Prometheus“ (1925) und später „Weltfilm“ (1928), die der Sache nach verdeck-

¹⁵ Alfred Kerr: „Der Russenfilm“. In: ders.: Russische Filmkunst. Berlin 1927, S. 5.

te Filialen bzw. Tochterfirmen waren.¹⁶ Unter Ausnutzung der Steuer- und Kontingentregelungen konnten sie dann auch deutsche Eigenproduktionen via Meschrabpom-Film herstellen. So kamen die Filme „Mutter Krausens Fahrt ins Glück“ (Phil Jutzi, 1929) und „Kuhle Wampe“ (1932, Slatan Dudow) und andere zustande. Schließlich strebten beide Partner gar deutsch-sowjetische Koproduktionen als Königsform bilateraler Zusammenarbeit an: „Salamandra“ (nach einem Szenarium immerhin von Anatolij Lunačarskij, einem sowjetischen Spitzenfunktionär, mit dem deutschen Stummfilmstar Bernhard Goetzke) wurde mit deutschen und sowjetischen Künstlern realisiert und teilweise in Deutschland (Erfurt, Leipzig) gedreht. Der Film wurde in Deutschland verboten.

Die existentielle Zäsur 1933 und das Ende 1936

Der Beginn des NS-Regimes 1933 bedeutete für die IAH, für Meschrabpom-Film und ihre Filmaktivitäten in Deutschland einen existentiellen Schnitt. Vorführungen sowjetischer Filme und Filme von „Prometheus“ wurden sofort verboten, alle in Deutschland befindlichen Kopien beschlagnahmt, was auch einen enormen materiellen Vermögensverlust bedeutete. Eine scharfe Invektive der sowjetischen Botschaft blieb ohne Erfolg.¹⁷ Die IAH und ihre Filialen wurden enteignet und geschlossen. Viele ihrer Mitarbeiter in Deutschland waren im Folgenden Repressalien ausgesetzt, einige emigrierten.

Folglich musste Meschrabpom-Film in Moskau ihre Produktionsstrategie radikal ändern. Sie stellte sich insbesondere in der Themenwahl um, wenngleich nur langsam, da sie – und mit ihr alle sowjetischen Instanzen – zunächst die politischen Entwicklungen in Deutschland auf fatale Weise verkannte. Sie musste nun zudem für ausschließlich sowjetische Zuschauer produzieren. Im gleichen Jahr 1933 fanden im Studio Parteisäuberungen statt, die ohne größere Nachwirkungen für die Parteimitglieder blieben.¹⁸

Das Studio drehte 1936 den einzigen antifaschistischen Spielfilm, „Borcy“ („Kämpfer“, Gustav von Wangenheim), in dem nahezu ausschließlich deutsche emigrierte Künstler mitwirkten. Mit dem Leipziger Reichstagsbrandprozess im Hintergrund themisierte der Film das Schicksal einer Arbeiterfamilie in einer deutschen Kleinstadt. Auch in diesem Film wurde die Fehleinschätzung wirklicher Verhältnisse im NS-Deutschland erkennbar.

1935 wurde die Moskauer Filiale der IAH aufgelöst und ihr Vermögen einschließlich Liegenschaften, Bargeld und ausländischer Wechsel der Komintern zugeschlagen. Damit verschwand der einzige außerhalb Deutschlands noch verbliebene politische Partner von Meschrabpom-Film und ihr wichtigster in der Sowjetunion. 1936 wurde das Filmstudio Meschrabpom-Film liquidiert und in Sojusdetfilm umgewandelt, das fortan ausschließlich Kinderfilme für die Sowjetunion drehte.

Die avantgardistischen Impulse und innovativen Vorschläge der Filme von Meschrabpom-Film versickerten in der nachfolgenden Filmproduktion der Sowjetunion. Sie wur-

¹⁶ Zum Geschäftsgebaren, zu Erfolgen und Misserfolgen beider Firmen siehe Wolfgang Mühl-Benninghaus: Zur Geschichte von Prometheus-Film GmbH und Film-Kartell Weltfilm: Produktion, Verleih, Finanzierung. In: Agde, Schwarz (Hrsg.), Die rote Traumfabrik, S. 49ff.

¹⁷ Die sowjetische Botschaft bezifferte den Gesamtwert mit 342 000 Reichsmark. Siehe ebd., S. 61.

¹⁸ Dokumente zur Säuberung im Studio siehe 4. Die Säuberung („Tschistka“) 1933. In: ebd., S. 176ff.

den vom sozialistischen Realismus verdrängt, überdeckt und wohl auch aufgesogen. Aber sie wurden damit auch ihrer Wurzeln beraubt, die in einem beispiellosen Experiment früher deutsch-sowjetischer Zusammenarbeit begründet lagen.

Und auch die Gründungs-Utopie der IAH von einer weltweiten Solidarität der Arbeiter war gescheitert.¹⁹

¹⁹ Die noch erhaltenen Spielfilme werden vom russischen Filmarchiv Gosfilmofond und die Dokumentarfilme vom Russischen Staatsarchiv für Foto- und Kinodokumente Krasnogorsk aufbewahrt.