

Die deutsch-russischen Filmbeziehungen Anfang des 20. Jahrhunderts bis Beginn des 21. Jahrhunderts

**Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie des Fachbereichs Geschichte
und Kulturwissenschaften der Philipps-Universität
Marburg**

vorgelegt von

Natalia Kuklina

2015

Vom Fachbereich Geschichte und Kulturwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg als Dissertation

angenommen am: 17.06.2015

Tag der Disputation: 03.12.2015

Erster Gutachter: Prof. Dr. Peter Borscheid

Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Christian Kleinschmidt

Danksagung

Meine Anerkennung gilt den Menschen, die mir bei der Erstellung dieser Arbeit geholfen haben. Mein größter Dank geht dabei an meinen Doktorvater Herrn Prof. Peter Borscheid, der mir die Möglichkeit gegeben hat meine Doktorarbeit unter seiner Leitung durchzuführen. Er stand mir während meiner ganzen Promotionsphase mit Rat und Tat zur Seite und verstand es mich mit den richtigen Worten zu motivieren und mir Mut zu machen. Ohne seine Unterstützung wäre diese Arbeit nicht entstanden. Ebenso geht mein Dank an meinen zweiten Gutachter, Prof. Dr. Christian Kleinschmidt.

Ein besonderer Dank gilt der Konrad-Adenauer-Stiftung und dem Leiter der Ausländerförderung Dr. Detlev Preuße, sowie Dr. Nils Abraham, ohne deren finanzielle Unterstützung meine Untersuchung nicht möglich gewesen wäre.

Ein großes Dankeschön geht auch an meine Kollegen bei der Bavaria Film GmbH, Gisela Wiltschek, Claudia Rudolph-Hartman, sowie Philipp Kreuzer, Thorsten Ritter und Dr. Rolf Moser, die mir in allen Fragen der Filmproduktion immer zur Seite standen.

Ich bedanke mich auch bei Dr. Eisele, Anastasia Kaiser und Alexander Heinrich für das gründliche Korrekturlesen.

Schließlich und nicht zuletzt möchte ich mich ganz herzlich bei meinem Mann Jochen Meidlein dafür bedanken, dass er nicht nur Kapitel für Kapitel Korrektur gelesen hat, sondern mich während meiner Promotion unterstützt und immer an mich geglaubt hat.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----------|
| Internationale Filmbeziehungen in der Zeit der Globalisierung..... | 6 |
| Ziele..... | 19 |
| Vorgehensweise | 21 |
| Quellen | 24 |
| 1 Entstehung der deutsch-russischen Filmbeziehungen..... | 26 |
| 1.1 Deutsch-russische Filmemigration und sowjetische Agitationsfilme in Deutschland..... | 26 |
| 1.1.1 Das Kino des Russischen Reiches im historischen Überblick | 26 |
| 1.1.2 Russische Filmindustrie nach der Revolution | 30 |
| 1.1.3 Das Kino in der entstehenden UdSSR..... | 33 |
| 1.1.4 Die erste deutsch-russische Filmgesellschaft „Meschrabpom-Rus“ | 34 |
| 1.1.5 Die Rezeption der sowjetischen Filme in der Weimarer Republik | 37 |
| 1.2 Die russischen Filmemacher im deutschen Exil | 38 |
| 1.2.1 Russische Flüchtlinge in Berlin..... | 38 |
| 1.2.2 Die russische Produktionsfirma „Rusofilm“ in Deutschland..... | 42 |
| 1.2.3 Der russische Produzent Iosif Ermolew in Deutschland | 43 |
| 1.2.4 Der UFA-Konzern und russische Produzenten | 46 |
| 1.2.5 Die deutsch-russische Schauspielerin Olga Tschechowa..... | 47 |
| 1.2.6 Paul Thieman- russischer Produzent deutscher Herkunft | 51 |
| 1.2.7 Robert Perskii- russischer Produzent im deutschen Exil..... | 54 |
| 1.2.8 Der russische Produzent Wladimir Wengeroff und die Idee „Europäischer Filmverein“ | 55 |
| 1.3 Sergej Eisenstein – Montageexperimente im russischen Kino | 63 |
| 1.3.1 Der deutsche Film in Eisensteins Leben und dessen erste Filmarbeit..... | 64 |
| 1.3.2 Die Premiere von „Panzerkreuzer Potemkin“ in Deutschland | 68 |
| 1.3.3 Eisenstein über die deutsche Filmindustrie | 70 |
| 1.4 Deutsche Filmemacher in der Sowjetunion | 74 |
| 1.5 Fazit | 79 |
| 2 Deutsch-russische Filmbeziehungen 1945-1990 | 81 |
| 2.1 Filmbeziehungen zwischen der DDR und der UdSSR | 81 |
| 2.1.1 Die ostdeutsche Filmindustrie unter der Kontrolle der Sowjetmacht | 81 |
| 2.1.2 DEFA- Filmpolitik in der Nachkriegszeit 1950-1990..... | 90 |
| 2.1.3 Die Koproduktionen zwischen der DDR und der UdSSR..... | 102 |

| | | |
|----------|--|------------|
| 2.1.4 | Filmaustausch zwischen der DDR und der UdSSR | 113 |
| 2.2 | Filmbeziehungen zwischen der BRD und der UdSSR | 116 |
| 2.2.1 | Die Koproduktionen zwischen der BRD und der UdSSR..... | 120 |
| 2.2.2 | Private Kinovorführungen der sowjetischen Filme in Westdeutschland | 125 |
| 2.3 | Internationale Filmfestivals als Austauschplattform zwischen Ost und West..... | 129 |
| 2.3.1 | Das Internationale Moskauer Filmfestival | 129 |
| 2.3.2 | Die Berlinale als Brücke zwischen Ost und West..... | 135 |
| 2.4 | Fazit | 145 |
| 3 | Die deutsch-russischen Filmbeziehungen nach 1990..... | 148 |
| 3.1 | Deutsch-russische Koproduktionen | 148 |
| 3.1.1 | Der Begriff der Koproduktion | 149 |
| 3.1.2 | Motive der Koproduktionen | 151 |
| 3.1.3 | Vorteile der Koproduktion von Ost und West..... | 153 |
| 3.1.4 | Die Filmindustrie in Russland nach der Wende | 154 |
| 3.1.5 | 13 deutsch-russische Spielfilmkoproduktionen..... | 156 |
| 3.1.6 | Neue Rahmenbedingungen für die deutsch-russischen Koproduktionen..... | 179 |
| 3.1.7 | Fazit | 183 |
| 3.2 | Filmfestivals als Kulturvermittler und Marktplätze seit 1990..... | 185 |
| 3.2.1 | Russische Filme auf der Berlinale nach der Wende | 187 |
| 3.2.2 | Filmfestival in Cottbus | 191 |
| 3.2.3 | Deutsch-russischer Dialog und Kulturaustausch in Wiesbaden..... | 209 |
| 3.2.4 | Mainstreamfilme auf der Russischen Filmwoche in Berlin | 215 |
| 3.2.5 | Deutsche Filme auf dem German Filmfestival in Moskau..... | 224 |
| 3.2.6 | Fazit | 229 |
| 4 | Fazit..... | 233 |
| | Anhang..... | 244 |
| | Literaturverzeichnis | 247 |

Internationale Filmbeziehungen in der Zeit der Globalisierung

Ein wesentliches Kennzeichen des 20. Jahrhunderts ist der Prozess der Globalisierung, der mit der Industrialisierung im 19. Jahrhundert Fahrt aufnahm, durch die beiden Weltkriege und die ideologische Teilung der Welt abgebremst wurde und sich seit den 1970er Jahren mit dem technischen Fortschritt, zunehmender Arbeitsteilung und der weltweiten Migration wieder beschleunigte. Mit den politischen Veränderungen in Osteuropa nach 1989 kamen die Globalisierungsprozesse noch mehr in Schwung. Globalisierung ist ein Prozess, bei dem weltweite Beziehungen in vielen Ebenen intensiviert werden, so dass eine globale wachsende Vernetzung in Bereichen wie Wirtschaft, Kultur und Politik entsteht. Diese einfachste und anerkannteste Definition der Globalisierung geht auf David Harveys „Raum-Zeit-Kompression“ zurück, die er in seinem 1990 erschienenen Buch „The Condition of Postmodernity“ beschrieben hat.¹ Die Verdichtung der Zeit führt nach Harvey dazu, dass Moden, Produkte, Produktionstechniken, Arbeitsprozesse, Ideen, Ideologien und Werte einer verstärkten Flüchtigkeit und Vergänglichkeit ausgesetzt sind.² Die Verdichtung von Raum durch Kommunikationstechnologien trägt dazu bei, dass „die räumlichen Barrieren verschwinden.“³ Nach Klaus Müller lässt sich die Globalisierung als „die raum-zeitliche Ausdehnung sozialer Praktiken über staatliche Grenzen, die Entstehung transnationaler Institutionen und Diffusion kultureller Muster“⁴ beschreiben.

Es ist umstritten, wann die Globalisierung wirklich entstand. David Harvey zufolge war die Globalisierung spätestens seit 1492 im Gange und begleitete von Anfang an die kapitalistische Entwicklung.⁵ Nach Cornelius Tropp lassen sich zwei voneinander abgrenzbare Globalisierungswellen erkennen.⁶ Die erste hatte „ihre entscheidende Ursache in der Revolution des Transportwesens im 19. Jahrhunderts und mündete in die Belle

¹ Harvey, D., (1990), S. 284-307

² Harvey, D., (1990), S. 284-307

³ Harvey, D., (1994), S. 61

⁴ Müller, K., S. 8

⁵ Harvey, D., (1997), S. 29

⁶ Tropp, C., S. 13

Époque der Wirtschaft zwischen ca. 1860 und 1914.“⁷ Nach dem Zweiten Weltkrieg beginnt nach Tropp eine zweite Globalisierungswelle, „die bis heute anhält“⁸. Harold James datiert den Beginn des Globalisierungsprozesses auf den 15. November 1975 – den Tag, an dem der erste Weltwirtschaftsgipfel stattfand.⁹ Werner Kidsmüller sieht den Beginn der Globalisierung mit dem Fall der Berliner Mauer und dem Kollaps sozialistischer Staaten in Osteuropa, da erst danach die kapitalistische Wirtschaft den Weltmarkt erobern konnte.¹⁰

Hauptantriebskräfte der Globalisierung waren die Verkehrs- und Kommunikationsrevolution. Noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden die Transportkosten deutlich geringer. Massengüter mit hohem Volumen konnten ohne Problem über weitere Distanzen transportiert werden.¹¹ Neue Materialien und Energiequellen fanden Verwendung: Obwohl Kohle, Dampf und Eisen weiterhin wichtig blieben, traten nunmehr Öl, Elektrizität und Stahl in den Vordergrund.¹² Die neuen Technologien führten zu effizienteren Produktionsmethoden – Lebensmittel, Kleidung und Medikamente wurden zu Massenprodukten, die globale Märkte eroberten. Neue Branchen und Produkte entstanden: die elektrotechnische Industrie, das Fahrrad, das Automobil, das Flugzeug, die Schreibmaschine.¹³ Auch die Kommunikationsverbindungen wurden rasch ausgebaut. Aufgrund einer rasanten Zunahme an Zahl und Auflage entwickelten sich die Zeitungen zur billigen Nachrichtenquelle.¹⁴ Damit verbesserten sich die Möglichkeiten der Information über Arbeitsmöglichkeiten an anderen Orten und verringerten sich die kommunikationsbedingten Migrationsbarrieren.¹⁵ Der Ausbau von Verkehrs- und Kommunikationsverbindungen und insbesondere die Entwicklung der Telegraphentechnik, die Seekabel-, Funk- und Radiokommunikation beschleunigten die Marktbildung im Migrationsbereich.

Mitte des 20. Jahrhunderts beschleunigte sich die transnationale Bewegung von Menschen und Gütern „durch die Verschiebung nationaler Grenzen, die Erlangung kolonialer Unabhängigkeit in Afrika und Asien und die allgemeine Verbesserung der Trans-

⁷ Tropp, C., S. 13

⁸ Tropp, C., S. 13

⁹ James, H., S. 7

¹⁰ Kidsmüller, W., S. 115

¹¹ Thamer, H.-U. (Hg.), S. 179

¹² Topik, S. C. / Wells, A., S. 611

¹³ Topik, S. C. / Wells, A., S. 611

¹⁴ Thamer, H.-U. (Hg.), S. 179

¹⁵ Thamer, H.-U. (Hg.), S. 179

portmittel.“¹⁶ Migranten – darunter Flüchtlinge, Touristen, Geschäftsreisende, Austauschstudenten und Gastarbeiter – spielten eine Schlüsselrolle im weltweiten Prozess der Globalisierung.¹⁷ Diese Migranten brachten kulturelle, religiöse und materielle Traditionen und Werte mit sich, die die kulturelle Landschaft ihrer Gastländer prägten.¹⁸ Es wurden Restaurants, Kulturzentren und Läden eröffnet, die anfangs ausschließlich für die Zuwanderer gedacht waren, mit der Zeit aber ganze Stadtviertel in multiethnische Orte des kulturellen Pluralismus verwandelten.¹⁹

Heutzutage ist die Globalisierung vor allem auf wirtschaftlichem Gebiet mit ihren Warenketten und ihrer Arbeitsteilung sowie ihren Geldströmen erkennbar. Produktion und Handel einer Ware sind auf mehrere Unternehmen in verschiedenen Ländern verteilt. Dabei beziehen die Großunternehmen aus europäischen Ländern eine Mehrzahl ihrer Waren aus Entwicklungsländern. Die Globalisierung ist auch erkennbar auf dem Gebiet der Technik mit ihrer Übertragung von Patenten und Technologien, auf kulturellem Gebiet mit internationalen Weltausstellungen und Festivals sowie der Übertragung von Konsummustern und Werten. Günstige Fluglinien, Internet, Telefon, erschwingliche Publikationen und Filme erreichen heutzutage die entlegensten Gebiete, löschen die Entfernung aus und fördern die globale Vernetzung noch stärker.

Teil dieses internationalen Vernetzungsprozesses sind zwischenstaatliche Filmbeziehungen, die definiert werden als die Gesamtheit aller Verbindungen und Bezüge zwischen Institutionen, Organisationen und Personen, die mit der Filmproduktion, -distribution und -rezeption zu tun haben. Wenn dabei unterschiedliche Nationalitäten und Staaten ins Spiel kommen, ergibt sich aus ihren politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Zusammenhängen das Umfeld, in dem sich Filmbeziehungen entwickeln. Die zwischenstaatlichen Filmbeziehungen bündeln mehrere Bereiche des Globalisierungsprozesses, da sie vieles von dem enthalten, was Globalisierung ausmacht, und sogar einiges dazu beitragen, den Globalisierungsprozess voranzutreiben, und zwar durch Filmaustausch, Transfer von Filmtechniken, Finanztransfers und Kulturtransfers.

Zentraler Begriff für Filmbeziehungen ist der Film als Kulturgut sowie als Wirtschaftsgut. Aus einer technischen Erfindung entstand, vor mehr als einhundert Jahren, eine neue Kunstform. Bei der ersten öffentlichen Vorführung am 28. Dezember 1895 dachte

¹⁶ Gödde, P., S. 558

¹⁷ Gödde, P., S. 558

¹⁸ Gödde, P., S. 558

¹⁹ Gödde, P., S. 558

Louis Lumière, dass die Filmtechnik eine aussichtslose Kunst wäre. In erstaunlich kurzer Zeit entwickelte sich der Film gleichwohl zur größten Massenunterhaltung der Welt und teilweise zur Antriebskraft des Globalisierungsprozesses. Durch die Verbreitung von Filmaufführungen „erreichte die Massenkultur ihren Durchbruch, die von einem Bezug auf Waren losgelöst war.“²⁰ Die Kinobesucher konnten direkt sehen, wie „Personen außerhalb ihres lokales Umfeldes sich kleideten, welche Gegenstände sie benutzten, wie sie sich verhielten“²¹, wie sie redeten, wovon sie träumten. Mit Kinofilmen erlebte das Publikum ein bewegtes Abbild von anderen Gesellschaften. Es entstand auch ein reger internationaler Austausch von Filmen, von Schauspielern und Regisseuren, was wiederum die Globalisierungsprozesse förderte. Der Film als Kulturgut vermittelte kulturelle Eigenheiten sowie das Wissen über die Lebensweise in anderen Ländern. Kino wurde zu einem Teil der Massenkultur, die unterschiedliche lokale, regionale und nationale Kulturen, verschiedene Sprachen und politische Systeme überbrücken konnte. Als Wirtschaftsgut hat der Film ökonomische Werte. Diese bestehen aus „materiellen“ Gütern wie zum Beispiel dem Filmmaterial und den Produktionskosten und aus „immateriellen“ Leistungen wie beispielsweise Kinoauswertung oder Publikumserfolg.²² Die wirtschaftliche Entwicklung im Rahmen der Globalisierung bewirkt eine zunehmende Bedeutung immaterieller Leistungen des Films. Die Filmhersteller streben an, solche Filme zu produzieren, die keine Ländergrenzen kennen, um damit höhere Marktanteile einzunehmen und größere Gewinne zu erzielen. Das führt zum Publikumserfolg und fördert den Kulturtransfer, da Filme Bestandteil der jeweiligen nationalen Kultur sind. Der Import von Filmen aus anderen Ländern hat eine große kulturelle Bedeutung für die Kommunikation und die Information zwischen den Menschen.

Ökonomische Aspekte der Globalisierung in den internationalen Filmbeziehungen

Obwohl die Globalisierungsprozesse sich nicht auf die internationalen Wirtschaftsbeziehungen reduzieren lassen, spielen die internationalen Kapitalströme und grenzüberschreitende Investitionen dabei eine herausragende Rolle. In Bezug auf internationale Filmbeziehungen ist hier die Rede von den ausländischen Filmförderungen und Produzenten, die in die internationalen Filmkoproduktionen investieren. Neben den Auslandsinvestitionen spielt im ökonomischen Bereich der Außenhandel eine wichtige Rolle. Dank der sogenannten Revolution im Transportwesen wurde es möglich Anfang des 20.

²⁰ Wala, M., S. 412

²¹ Wala, M., S. 413

²² Eggers, D., S. 8

Jahrhunderts Rohfilme und Filmtechnik in großem Umfang von Deutschland nach Russland zu transportieren. Dank der offenen Grenzen zu Beginn des Transformationsprozesses in Osteuropa erweiterten sich auch die Absatzmärkte für die Filmproduktion. Die internationale wirtschaftliche Arbeitsteilung gehört auch zum Antriebsfaktor der Globalisierungsprozesse und wurde dank der offenen Grenzen möglich. In der Filmproduktion können die Filmemacher die hohe Technologie des Westens und billige Arbeitskräfte des Ostens kombinieren. Der Film könnte beispielsweise kostengünstig in einem russischen Dorf gedreht werden, wobei dieser mit Schnitt und Spezialeffekten in Deutschland fertiggestellt würde. Ein weiteres Element des Globalisierungsprozesses in den internationalen Filmbeziehungen ist der durch Informationstechnologien ermöglichte Internetfilmeinkauf. Bei Video on Demand werden Filme entweder direkt über die Internetverbindung angesehen oder vom Benutzer heruntergeladen.

Politische Aspekte der Globalisierung in den internationalen Filmbeziehungen

„Die in den Nationalstaaten verankerten politischen Systeme“ stehen nach Ditmar Brock „einer durch die wirtschaftliche Globalisierung hervorgerufenen Herausforderung gegenüber, auf die sie immer aktiv reagieren müssen.“²³ Gleichzeitig wird die Globalisierung durch eine Reihe politischer Entwicklungen vorangetrieben, beispielsweise die Beseitigung ideologischer Grenzen. Durch den radikalen Wandel von ehemaligen Planwirtschaften zu Marktwirtschaften kam es zu einer Ausweitung der Handels- und Investitionsverflechtungen. In den 1980er Jahren begannen sich auch die wirtschaftspolitischen Konzeptionen des Monetarismus und Neoliberalismus in allen Bereichen durchzusetzen. Immer mehr Staaten versuchten freien Handel, Wettbewerb, Privatisierung und Liberalisierung politisch umzusetzen.²⁴ „Vor allem die Versuche vieler Staaten, durch die liberale Gestaltung des grenzüberschreitenden Handels- und Finanzverkehrs und den Abbau von restriktiven bürokratischen Regulierungen ihre Wettbewerbsfähigkeit zu steigern, verringerte die wirtschaftliche Bedeutung nationaler Grenzen, förderte so die weltweite Mobilität und begünstigte die zunehmende Verflechtung der Volkswirtschaften,“²⁵ so Eckart Koch. In Bezug auf die internationalen Filmbeziehungen kann man als Beispiel die Privatisierung der staatlichen Filmstudios und Verleihfirmen in Osteuropa sowie der Kinonetzwerke und die Freigabe der Preise in allen Bereichen der Filmindustrie nennen. Auf diese Weise entstanden neue Märkte, auf denen

²³ Brock, D., S. 77

²⁴ Koch, E., S. 13

²⁵ Koch, E., S. 13

private Anbieter ihre Produkte und Dienstleistungen unter Wettbewerbsverhältnissen verkaufen konnten. Die politischen Veränderungen in Osteuropa durch den Abbau von Handelsbeschränkungen wie Zöllen, die Reduzierung von Devisen- und Kapitalverkehrsvorschriften und der Zugang zu neuen Finanzierungsmöglichkeiten beschleunigten die Globalisierungsprozesse.²⁶ Darüber hinaus wurden zwischenstaatliche Koproduktionsabkommen unterschrieben und internationale Filmförderungen gegründet, die Zugang zu den zusätzlichen Finanzierungsmöglichkeiten öffneten.

Kulturelle Aspekte der Globalisierung in den internationalen Filmbeziehungen

Die meisten Wissenschaftler sehen in der Globalisierung den Ausdruck einer Entwicklungsphase des Kapitalismus und verbinden sie vor allem mit ökonomischen und politischen Prozessen. Die Globalisierung beschränkt sich aber nicht auf die Weltwirtschaft und wirkt weit über die politisch-ökonomische Dimension. Sie beeinflusst zahlreiche Lebensbereiche und hat viele andere Dimensionen. „Die kulturelle Globalisierung wird allgemein als Folge der wirtschaftlichen Globalisierung angesehen.“²⁷ Um 1990 begann die Diskussion um die kulturelle Globalisierung in den sozial- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen. Am besten lassen sich die kulturellen Aspekte der Globalisierung mit dem theoretischen Konzept des Kulturtransfers beschreiben.

Das Konzept des Kulturtransfers

Als theoretisches Konzept zur Analyse des Kulturtransfers hat sich in den vergangenen Jahren die relativ neue kulturwissenschaftliche Richtung etabliert. Die Kulturtransferforschung wurde ab Mitte der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts von den Wissenschaftlern Michel Espagne und Michael Werner entwickelt. Sie untersuchten die Beziehungen zwischen „Kulturen“ sowie die dabei ablaufenden Prozesse aus interkultureller Perspektive.²⁸ Diese Wissenschaftler vertreten ein „lineares Modell des Kulturtransfers, wonach dieser drei Komponenten miteinander verbindet, und zwar die Ausgangskultur, die Vermittlungsinstanz und die Zielkultur.“²⁹ Nach Michel Espagne werden „die Transfermechanismen von soziologisch definierbaren Trägergruppen in Gang gesetzt“³⁰, die Konzepte, Normen und Bilder von einer Kultur in die andere übertragen. Professionellen Vermittlern wie Übersetzern, Sprachlehrern etc. komme die Funktion zu, kulturelle

²⁶ Koch, E., S. 13

²⁷ Gödde, P., S. 537

²⁸ Espagne, M. / Werner M., S. 11-34

²⁹ Kokorz, G., / Mitterbauer, H. (Hg.), S. 9

³⁰ Espagne, M. / Greiling, W., (Hg.), S. 11

Heterogenität abzubauen.³¹ Das Konzept des Kulturtransfers wurde auch im Kontext der neuzeitlichen Kolonialismusforschung durch den Historiker Urs Bitterli weiterentwickelt. Er unterscheidet „vier allgemeine Typen der Kulturbegegnung“³²:

1. „die einmalige und gelegentliche Kulturberührung“,
2. den infolge „von Repression oder Ablehnung erfolgten Kulturzusammenstoß“,
3. „die aufgrund einer machtpolitischen Situation für beide Kulturen vorteilhaftere Zusammenarbeit im Sinne einer Kulturbeziehung“ und
4. „die aus Akkulturationsprozessen hervorgehende enge Kulturverflechtung.“³³

Die deutsche Wissenschaftlerin Helge Mitterbauer untersucht Ende des 20. Jahrhunderts Kulturtransfer als dynamischen Prozess und gibt folgende Bedeutung des Begriffs „Kulturtransfer“: „Der Begriff Kulturtransfer umfasst sowohl inter- als auch intrakulturelle Wechselbeziehungen, er schließt Reziprozität ein und lenkt den Blick auf die Prozessualität des Phänomens“³⁴. Der Kulturtransferforscher Hans-Jürgen Lüsebrink bezeichnet Kulturtransfer als die „Übertragung von Ideen, kulturellen Artefakten, Praktiken und Institutionen aus einem spezifischen System gesellschaftlicher Handlungs-, Verhaltens- und Deutungsmuster in ein anderes“.³⁵ Lüsebrink bietet die detaillierte Beschreibung des Kulturtransfers unter Zuhilfenahme eines methodischen Modells und erörtert die Anwendungsperspektiven.³⁶ Der methodische Ansatz des Kulturtransfers zeigt nach Lüsebrink, aus welchen Motiven heraus Wissen erworben und nach welchen Kriterien die erworbene Information selektiert und benutzt wurde. Die kulturellen Objekte werden dabei nicht einzeln betrachtet, sondern in ihrem sozialen, wirtschaftlichen und politischen Umfeld. Die Gesamtheit sozialer und politischer Einrichtungen eines bestimmten Landes fällt gleichfalls in dieses Forschungsgebiet.³⁷ Die Untersuchung der Filmbeziehungen zwischen Deutschland und Russland werden unter den oben beschriebenen Gesichtspunkten der Kulturtransferforschung durchgeführt.

³¹ Espagne, M. / Greiling, W., (Hg.), S. 11

³² Bitterli, U., S. 505

³³ Bitterli, U., S. 505

³⁴ Mitterbauer, H., S. 23

³⁵ Lüsebrink, H.-J., (2012), S. 145

³⁶ Lüsebrink, H.-J., (2001), S. 213-226

³⁷ Lüsebrink, H.-J., (2012), S. 145

Mechanismen des Kulturtransfers in internationalen Filmbeziehungen

Um zu verstehen, wie die internationalen Filmbeziehungen zustande kommen und wie sie wirken, muss man sie im Kontext des Kulturtransfers betrachten. In den internationalen Filmbeziehungen lässt sich die ganze Bandbreite von Kulturtransferprozessen beobachten. Definiert man Kulturtransfer als die Übertragung von kulturellen Objekten von einem national definierten kulturellen System, so lassen sich drei wesentliche Untersuchungsebenen unterscheiden³⁸: das kulturelle System, zum einen der Ausgangskultur, und zum anderen der Zielkultur, sowie die transferierten kulturellen Objekte (z.B. Filme). Da in der vorliegenden Untersuchung vor allem der Transfer von deutschen Filmen in Russland und umgekehrt russischen Filmen in Deutschland betrachtet werden soll, kann offenbleiben, ob es sich damit um Ausgangskultur oder Zielkultur handelt.

Da das Phänomen des Kulturtransfers ein dynamischer Prozess ist, lässt er sich auf der Grundlage der Unterscheidung der drei folgenden Prozesse beschreiben:

Erstens lassen sich Selektionsprozesse unterscheiden: Hierunter werden Formen der Auswahl von kulturellen Objekten in der Ausgangskultur verstanden, die eine qualitative und eine quantitative Dimension aufweisen.³⁹ Aus der Filmproduktion eines Kulturraums – wie des deutschen oder russischen beispielsweise – wird jeweils nur ein kleiner Bruchteil für Gemeinschaftsproduktionen ausgewählt. Dies lässt sich präzise anhand von verschiedenen statistischen Informationen (z.B. Budget, Einschaltquoten, Einspielergebnisse) ablesen und – zumindest ansatzweise – auf qualitative Kriterien wie ästhetischen Wert, vermutetes Publikumsinteresse, kulturelle Trends etc. zurückführen.

Zweitens spielen interkulturelle Vermittlungsprozesse eine wichtige Rolle. Diese Mittler umfassen zum einen personale Vermittler wie Schauspieler, Regisseure, Kameramänner, Filmwissenschaftler und Produzenten aus anderen Kulturen.

Zum anderen lassen sich Mittlerinstitutionen⁴⁰ unterscheiden, deren wesentliche Aufgabe im Kulturtransfer besteht, wie z.B. die Filminstitutionen wie Filmförderungen, die Filmabteilungen der Kulturministerien, die internationalen Filmfestivals oder Filmtage. Auch Filmverleihfirmen und Filmproduktionsfirmen, die sich auf die Herstellung und die Verleihung der internationalen Koproduktionen spezialisiert haben oder ihr besondere Aufmerksamkeit widmen, gehören zu dieser Kategorie interkultureller Vermittler-

³⁸ Lüsebrink, H.-J., (2012), S. 147

³⁹ Lüsebrink, H.-J., (2012), S. 147

⁴⁰ Lüsebrink, H.-J., (2012), S. 149

instanzen. Schließlich nehmen die meisten Medien als mediale Mittlerinstanzen (z.B. Zeitungen, Onlinemedien) eine interkulturelle Mittlerfunktion ein, indem sie, in sehr unterschiedlicher Intensität und Qualität, Informationen und Bilder über die internationalen Filmfestivals oder internationalen Koproduktionen transferieren.

Drittens spielen Rezeptionsprozesse⁴¹ eine wichtige Rolle. Sie beschreiben die Integration der kulturellen Objekte (Filme) im sozialen Umfeld der Zielkultur und im Kontext spezifischer Rezeptionsgruppen (Filmkritiker, Zuschauer). Es sind fünf Formen der Rezeption zu nennen:

Übertragung⁴²: kultureller Transfer im Sinne einer möglichst originalgetreuen Übertragung transferierter kultureller Objekte (Filme). Unter Übertragung versteht man die Synchronisation in der jeweiligen Landessprache und die Veröffentlichung des Films im jeweiligen Land.

Nachahmung⁴³: fremdkulturelle Muster in der eigenen Filmproduktion. Beispiele sind die Nachahmung der amerikanischen Blockbuster in europäischen Filmproduktionen.

Kulturelle Adaption⁴⁴: Veränderungen der kulturellen Objekte (Filmen) und Institutionen (Filmförderungen) im Hinblick auf Spezifika der Zielkultur, etwa bezüglich differenter Wertvorstellungen. Ein Beispiel hierfür ist die Umänderung von Filmen aus den kapitalistischen Ländern in den sowjetischen Verleihen Anfang der 1920er Jahre – vor allem erotische Szenen und Gewaltdarstellungen wurden herausgeschnitten.

Kommentarformen⁴⁵: Der interkulturelle Transfer wird häufig von Formen des Kommentars begleitet. Im Bereich der Filmbeziehungen sind dies beispielsweise Formen der Rezensionen von Filmkritikern oder verschiedene Diskussionsplattformen im Rahmen der internationalen Filmfestivals, die den interkulturellen Transfer von Filmen (aus anderen Ländern) strukturieren und kommentieren und somit deren soziale Rezeption in der Zielkultur in entscheidendem Maße prägen.

Produktive Rezeption⁴⁶: „Formen der kreativen Aneignung (nicht der imitativen Nachahmung) und Transformation“⁴⁷ von kulturellen Objekten und Institutionen aus anderen Sprach- und Kulturräumen. Ein Beispiel dafür ist die Verbreitung des innovativen Kon-

⁴¹ Lüsebrink, H.-J., (2012), S. 149

⁴² Lüsebrink, H.-J., (2012), S. 149-152

⁴³ Lüsebrink, H.-J., (2012), S. 149-152

⁴⁴ Lüsebrink, H.-J., (2012), S. 149-152

⁴⁵ Lüsebrink, H.-J., (2012), S. 149-152

⁴⁶ Lüsebrink, H.-J., (2012), S. 149-152

⁴⁷ Lüsebrink, H.-J., (2012), S. 152

zepts der „Montage der Attraktionen“ des russischen Regisseurs Sergej Eisenstein in deutschen Filmen in den 1920er Jahren; oder die Entstehung der indischen „Bollywood-Filme“, in denen das amerikanische Musical mit indischen Mythen kreativ verbunden wurde.

Diese fünfte Rezeptionsform ist die am weitesten verbreitete im Prozess des Kulturtransfers und wird nach dem Wissenschaftler Bernd Kortländer als eine „häufig bis zur Unkenntlichkeit gehende Einarbeitung des Fremden in das Eigene“⁴⁸ definiert: „Auf solchen Anregungen, Anstößen, Initiativen beruht alle geistige Arbeit. Es fällt deshalb schwer, diese Weise der Integration im Einzelfall zu spezifizieren und ohne zu hohe spekulative Anteile zu beschreiben. Dennoch ist diese Art, fremdes Kulturgut aufzunehmen, ohne Zweifel die häufigste und deshalb auch interessanteste. Das Fremde wird oft gar nicht als Bestandteil des herrschenden geistigen Klimas rezipiert und weiterverarbeitet, gelegentlich sicher auch ohne das Bewusstsein davon, dass man überhaupt an einem Kulturtransfer partizipiert.“⁴⁹

Ebenso interessant wie dynamische Prozesse des Kulturtransfers selbst sind „die Phänomene der kulturellen Resistenz, der Nichtrezeption oder stark verzögerten Aufnahme.“⁵⁰ Phänomene der mentalen und kulturellen Resistenz gegen bestimmte Formen und Inhalte interkulturellen Transfers zeigen sich vor allem in komparatistischer Perspektive⁵¹: So lässt sich die unterschiedliche Ausprägung und Intensität des deutsch-russischen Kulturtransfers von der Beliebtheit und Sendehäufigkeit der sowjetischen Kinofilme in der DDR und der BRD ableiten. Während die DDR den höchsten Sowjetisierungsgrad aufweist, zeigt die BRD eine absolute kulturelle Resistenz.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach der Bedeutung der Antriebskräfte⁵² in den Kulturtransferprozessen. Sie sind vielfältig und lassen sich folgenden drei Kategorien zuordnen:

1. Politische Interessen, basierend auf kulturvermittelnden Institutionen und kulturpolitischen Initiativen, wurden zu Antriebsfaktoren der Kulturtransfers (Filmtransfers) vor allem in der Zeit der politisch-militärischen Expansion und Hegemonie. Ein Beispiel hierfür ist die deutsch-russische Aktiengesellschaft „Meschrabpom-Film“, die kommunistische Propagandafilme im Russland der 1920er Jahre produzierte und dann nach

⁴⁸ Kortländer, B., S. 8

⁴⁹ Kortländer, B., S. 8

⁵⁰ Lüsebrink, H.-J., (2012), S. 156

⁵¹ Lüsebrink, H.-J., (2012), S. 156

⁵² Lüsebrink, H.-J., (2012), S. 156

Deutschland exportierte. Ein weiteres Beispiel ist die Expansion der Sowjetunion in der DDR nach dem Zweiten Weltkrieg, die sich auf massive Formen des Kulturtransfers in allen Bereichen stützte und unter anderem die Filmproduktion und den Filmvertrieb unter eigene Kontrolle stellte.

2. Ein ökonomisches Interesse spielt eine führende Rolle im aktuellen Kulturtransfer und basiert „auf einer mehr oder weniger fundierten Kenntnis des Erwartungshorizonts der Zielkultur bzw. einzelner Konsumentenschichten.“⁵³ Im Bereich der Filmbeziehungen beruht das ökonomische Interesse auf Erwartung durch größere Absatzmärkte, auf dem Zugang zu internationalen Filmförderungen (z.B. EURIMAGES) und auf der Nutzung innovativer Technologien.

3. Schließlich spielen emotionale Faktoren eine kaum bemerkbare, aber sehr wichtige Rolle. „Emotionale Dispositive wie Faszination, Identifikation, Hass und Ressentiment oder aber die Suche nach Gegenmodellen zur eigenen, als unbefriedigend empfundenen Lebenswelt erweisen sich für viele Kulturtransferphänomene als ebenso wirkungsvoll wie rationale oder kognitive Faktoren“⁵⁴, so Lüsebrink. So war die Faszination deutscher Filmemacher für die Sowjetunion der 1930er sowohl politisch wie auch kulturell bedingt und führte sogar zur Emigration. Emotionale und persönlich geprägte Motivationsfaktoren können manchmal unvermutete Langzeitwirkungen erzeugen. Zum Beispiel prägten der Deutschlandaufenthalt des sowjetischen Regisseurs Sergej Eisenstein und dessen Faszination für den deutschen Regisseur Fritz Lang seine weiteren Filme. Ebenso führte die Freundschaft des deutschen Regisseurs Andreas Christoph Schmidt zu seinem russischen Kollegen Oleg Morosow zur Entstehung der Filmkoproduktion zwischen der BRD und der UdSSR.

Film als historische Quelle

Ende der 1930er Jahre interpretierte der Soziologe und Filmkritiker Siegfried Kracauer Spielfilme als Quelle für dominierende psychologische Grundmuster und Mentalitäten der jeweiligen Gesellschaft.⁵⁵ Für Kracauer transportiert jeder Film, egal ob er in einer demokratisch-kapitalistischen oder totalitären Gesellschaft produziert wurde, Elemente von Zeitgeist, Geschichtsbewusstsein und kollektivem Empfinden. Deswegen können Spielfilme neben ihrer Fähigkeit zur Dokumentation historischer Vorgänge auch als

⁵³ Tömmel, I. (Hg.), S. 222

⁵⁴ Lüsebrink, H.-J., (2012), S. 157

⁵⁵ Kracauer, S., S. 11

Quelle einer Geschichte der Mentalität verstanden werden⁵⁶. Ende 1980er Jahre veröffentlichte der Historiker Helmut Korte mit „Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik“ eine Untersuchung, in der er „ein Idealmodell einer historischen Filmanalyse“ erklärte.⁵⁷ Dieses Modell besteht aus der „Kontextanalyse, Produktionsanalyse und Rezeptionsanalyse.“⁵⁸ Der französische Historiker Michel Foucault entwickelte die Ideen von Kracauer in seinem Werk „Die Ordnung des Diskurs“, in dem er den Spielfilm als „kein reines Kunstprodukt“ betrachtet.⁵⁹ Nach Foucault sind die Filmemacher fest an den Kontext seiner Zeit gebunden und kreieren keine Phantasiewelt, sondern bearbeiten das, was sie täglich sehen: Gesellschaftssystem, wirtschaftliche Verhältnisse, geistige Strömungen. Filme können über das politische und kulturelle Selbstverständnis einer Gesellschaft Auskunft geben. Ihre Analyse sagt Vieles über gesellschaftlich gültige Normen, Haltungen und Werte der Zeit, in der sie gedreht und aufgeführt wurden. Mit anderen Worten sind die Spielfilme eine besondere Form der Realitätsverarbeitung. Die größte Herausforderung bei der Analyse von Filmen liegt darin begründet, dass ihre Wirkung vor allem im Gefühlsmäßigen, im Unbewussten liegt. Deswegen fällt es der Geschichtswissenschaft sehr schwer, diese Faktoren zu bewerten.⁶⁰

Bedeutung der Filmbeziehungen

In der Zeit der Digitalisierung und Internettechnologien hat die Globalisierung eine völlig neue Dimension erreicht: Sie hebt alle Formen von Grenzen auf. Dies lässt sich sehr deutlich an den internationalen Filmbeziehungen beobachten. Da die zunehmende Globalisierung und Internationalisierung der Märkte multikulturelle Gesellschaften hervorbringt, kooperieren die Filmproduzenten aus verschiedenen Ländern miteinander, um größere Budgets der Filme zu erreichen, die Kosten zu reduzieren und sich auf die kulturellen Eigenarten dieser neuen Gesellschaften besser einzustellen. Häufig aber kann die Globalisierung von Kulturtransferprozessen Formen des kulturellen und politischen Widerstands und der Ablehnung provozieren. Dies kann passieren, wenn der Kulturtransfer nicht auf Gegenseitigkeit basiert. In Bezug auf Filmbeziehungen handelt es sich um den Ansturm amerikanischer Filme, der die kulturelle Identität der europäischen einheimischen Produktion bedroht.⁶¹ Europäische Produktionen können nur dann mit

⁵⁶ Kracauer, S. 322-362

⁵⁷ Korte, H., S. 41-45

⁵⁸ Korte, H., S. 41-45

⁵⁹ Foucault, M, S. 20

⁶⁰ Riederer, G., S. 99-101

⁶¹ Bhagwati, J., S. 181

den erfolgreichen US-Produktionen konkurrieren, solange Filme in einer vergleichbar hohen Qualität produziert werden. Dafür bedarf es einer Vereinigung der wirtschaftlichen und geistigen Potenziale mehrerer europäischer Länder. Filmbeziehungen spielen auch eine zentrale Rolle bei der Verbesserung der Zusammenarbeit und Verständigung zwischen den Nationen. Bemühungen zugunsten einer wirtschaftlichen und politischen Zusammenarbeit werden langfristig auf große Schwierigkeiten stoßen, wenn der Kulturaustausch zwischen den beteiligten Ländern schlecht entwickelt ist. Mehr Kooperation im Filmbereich und Investitionen in einen besseren Filmaustausch zeigen den Weg zu dauerhaften Verbindungen in anderen Sektoren der Zusammenarbeit. Die Kooperation im Filmbereich spielt auch eine führende Rolle bei der Bekämpfung der Fremdenfeindlichkeit und Intoleranz und führt zu gegenseitigem Respekt und Verständnis unter den Völkern.

Ziele

Die zentrale Aufgabe dieser Abhandlung besteht darin, Entwicklungen deutsch-russischer Filmbeziehungen in den verschiedenen historischen Phasen zu verstehen, ebenso die Auswirkungen von politischen und wirtschaftlichen Transformationsprozessen wie dem Zerfall des zaristischen Russlands, dem Fall der Berliner Mauer respektive dem Zerfall der UdSSR sowie der Wandlung von sozialistischen zu kapitalistischen Gesellschaften auf die deutsch-russischen Filmbeziehungen. Auch wird erläutert, wie Filmbeziehungen den Globalisierungsprozess und den Kulturtransfer in beiden Ländern beeinflussen können. Darüber hinaus greift die Arbeit eine aktuelle wissenschaftliche Diskussion auf, da in der heutigen Forschung zu Globalisierungsprozessen derartige Teilprozesse mit ihrer grenzüberschreitenden Netzwerkbildung und ihren Kulturtransfers im Mittelpunkt stehen. Anhand der in Deutschland und Russland gezeigten Filme des jeweiligen Partnerlandes ist zu zeigen, ob die deutsch-russischen Filmbeziehungen den Kulturtransfer zwischen beiden Ländern beeinflussen und inwieweit kulturelle Muster in den Bereichen Konsum, Lebensgestaltung, Werte und Sitten durch die Filme übertragen wurden. Diese Untersuchung soll zeigen, dass es sich trotz aller auftretenden Herausforderungen in der Zusammenarbeit für beide Seiten lohnt, diese Partnerschaft mit gemeinsamen Filmprojekten fortzusetzen und zu erweitern.

Die wissenschaftliche Aktualität der Dissertation besteht darin, dass sie zum ersten Mal in der deutschen und russischen Historiographie versucht systemumfassend die deutsch-russischen Filmbeziehungen im Kontext der politischen und wirtschaftlichen Veränderungen im Verlauf des 20. bis 21. Jahrhunderts zu erforschen. Da die Beziehungen und Koproduktionen der beiden Länder gerade in der Zeit der Globalisierung stark zugenommen haben, erhöht sich die Aktualität der Arbeit. Diese soll als Impuls für die Weiterentwicklung der Filmbeziehungen dienen und möglicherweise auftretende Probleme bei der Zusammenarbeit vermeiden helfen.

Der vorliegende Beitrag über die deutsch-russischen Filmbeziehungen befasst sich ausschließlich mit der Kooperation im Bereich der Kinospielefilme. Obwohl Fernsehfilme, Kurzfilme und vor allem Dokumentarfilme eine sehr bedeutende Rolle im Kulturtransfer spielen, werden sie aus der Untersuchung ausgeschlossen. Ansonsten wäre es kaum möglich, ein so umfangreiches Thema zu untersuchen und einzelne wichtige Aspekte ausführlich zu behandeln.

Das Thema Filmbeziehungen ist sehr komplex. Deswegen hat diese Abhandlung keinen Anspruch auf die vollständige Untersuchung aller Aspekte. Um den überschaubaren Umfang der Arbeit einzuhalten, werden einige Aspekte der Kooperation erwähnt, aber nicht im Detail behandelt. Wenn beispielsweise die Rede von der Herstellung der deutsch-russischen Koproduktion ist, konnten die Koproduktionsverträge nicht ausführlich untersucht werden, da sie nicht ergiebig sind. Auch sind nicht bei allen Koproduktionen die offiziellen Auswertungen der Besucherzahlen, Einschaltquoten und Einspiel-ergebnisse vorhanden. Der Fokus der Forschung liegt mehr auf der historischen Analyse der Zusammenarbeit zwischen beiden Ländern im Spielfilmbereich. Mit der Dissertation wird ein Versuch unternommen, das zugängliche Material und die Informationen zusammenzustellen, um eine Übersicht über die Geschichte der Entstehung und Entwicklung der deutsch-russischen Filmbeziehungen zu geben.

Vorgehensweise

Behandelt wird der Zeitraum von Anfang des 20. Jahrhunderts bis Anfang des 21. Jahrhunderts. Dieser ziemlich große Betrachtungszeitraum wurde ausgewählt, da die deutsch-russischen Beziehungen auf dem Gebiet der Filmindustrie bis in die 1920er Jahre zurückreichen und ein Vergleich der Zwischenkriegszeit, der Jahrzehnte vor der Wiedervereinigung und der Zeit nach 1990 viele neue Erkenntnisse eröffnet und die aktuellen Filmbeziehungen verständlicher macht.

Ausgangspunkt sind die ersten Kontakte der deutschen und russischen Filmemacher zu Zeiten der Weimarer Republik. Abschluss findet die Arbeit mit den aktuellen Entwicklungen im Bereich der deutsch-russischen Koproduktion, wie etwa der Unterzeichnung des Deutsch-Russischen Koproduktionsabkommens im Juli 2011 und der damit verbundenen Gründung des Deutsch-Russischen Co-Development Fonds.

Den Beginn bildet ein theoretischer Teil, der den Begriff „Filmbeziehungen“ näher erläutert. Hier wird auch auf den aktuellen Forschungsstand des Konzeptes Kulturtransfer eingegangen. Der nächste Abschnitt widmet sich den Mechanismen des Kulturtransfers in Bezug auf internationale Filmbeziehungen. Es wird gezeigt, auf welcher Ebene sich solche Beziehungen theoretisch entwickeln könnten und über welche Institutionen dies geschehen kann.

Da sich die deutsch-russischen Filmbeziehungen in verschiedenen historischen Phasen in unterschiedliche Richtungen entwickelten, ist die Arbeit in drei große Teilbereiche gegliedert, die sich an unterschiedlichen Epochen orientieren.

Der erste Teil behandelt grundsätzlich die Entstehung der deutsch-russischen Filmbeziehungen von Beginn des 20. Jahrhunderts bis zum Anfang des Zweiten Weltkrieges. Zunächst wird ein historischer Überblick über das Kino im Russischen Reich vor und nach der Revolution gegeben, um die Rahmenbedingungen zu beschreiben, unter denen die erste Kooperation auf dem Gebiet der Filmindustrie stattfand. Es wird der Frage nachgegangen, in welche Richtungen die deutsch-russischen Filmbeziehungen sich in dieser Zeit entwickelten. In diesem Zusammenhang wird das Leben und Wirken der russischen Filmemigranten in Deutschland (z.B. Ermolew, Mozzhukhin, Wengeroff, Tschechowa) und deutschen Filmemigranten (z.B. Erwin Piscator, Alexander Granach) in der neugegründeten Sowjetunion behandelt. Auch wird auf die Geschichte der ersten

deutsch-russischen Filmgesellschaft „Meschrabpom-Rus“ eingegangen, die mit Hilfe der IAH und des deutschen Kommunisten Willi Münzenberg die sowjetischen Propagandafilme produzierte und nach Deutschland brachte. Einige exemplarische Filme werden analysiert und ihre Wirkung auf die deutsche Kinematographie wird untersucht.

Der zweite Teil der Arbeit beschreibt die deutsch-russischen Filmbeziehungen in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis zum Fall der Berliner Mauer und dem Zerfall der Sowjetunion. Es geht um die Filmbeziehungen zwischen der UdSSR, der DDR und der BRD. Das erste Unterkapitel beschreibt die Geschichte des ostdeutschen Filmstudios DEFA unter der Kontrolle der Roten Armee und die Auswirkungen des Sozialismus auf die Filmpolitik in der DDR. Wichtige Bestandteile der deutsch-russischen Filmbeziehungen in der Nachkriegszeit waren auch die Koproduktionen zwischen der DDR und der UdSSR. Sie werden gesondert im ersten Unterkapitel behandelt.

Im Gegensatz zu der DDR wurden in der BRD sowjetische Verbotfilme gezeigt, z.B. „Iwans Kindheit“ von Andrej Tarkowskij. Die gemeinsamen Filmproduktionen der BRD und UdSSR erschienen erst Mitte der 80er. Sie werden im ersten Unterkapitel im Detail behandelt. Die Filmbeziehungen mit der BRD beruhten grundsätzlich auf privaten Initiativen. Das zweite Unterkapitel schließt mit dem geschichtlichen Exkurs über die sowjetische Filmwoche ab, die 1961 in Westberlin veranstaltet wurde, aber nach dem Mauerbau nicht mehr stattfand.

Im dritten Unterkapitel werden die zwei größten Filmfestivals – das Internationale Moskauer Filmfestival und die Berlinale – betrachtet. Durch diese wurde der Filmaustausch zwischen der BRD einerseits und der DDR und der Sowjetunion andererseits nach dem Zweiten Weltkrieg mit einigen Einschränkungen ermöglicht. Alle internationalen Kontakte der Filmemacher aus der DDR und der Sowjetunion wurden von staatlichen Behörden streng kontrolliert. Trotz der Hindernisse waren die internationalen Filmfestivals in der Zeit der bipolaren Weltordnung wichtige Orte, um Kontakte zwischen West und Ost zu knüpfen. Exemplarische Filme werden analysiert, um zu verstehen, an welchen Themen gegenseitiges Interesse bestand und welche kulturellen Muster, Werte und Sitten durch diese Filme eventuell übertragen wurden.

Der dritte Teil der Arbeit behandelt die deutsch-russischen Filmbeziehungen nach der Wende, darunter die Koproduktionen und Filmfestivals. Das erste Unterkapitel beleuchtet die Koproduktionen als bedeutendste Form der Zusammenarbeit zwischen beiden Staaten in der aktuellen Filmgeschichte, über die sich die deutsch-russischen Filmbezie-

hungen heutzutage weiterentwickeln. Zuerst wird der Begriff „Koproduktion“ definiert und ein kurzer geschichtlicher Exkurs über die Entstehung der internationalen Koproduktionen gegeben. Auch wird der Frage nachgegangen, aus welchen Motiven heraus und zu welchen Themen die deutsch-russischen Koproduktionen entstanden, wie und unter welchen Umständen die Zusammenarbeit zwischen deutschen und russischen Filmemacher verlief. Um diese Fragen zu beantworten, werden im ersten Unterkapitel die einzelnen Koproduktionen zwischen dem vereinigten Deutschland und Russland im Detail betrachtet.

Das zweite Unterkapitel des dritten Teils behandelt die nichtstaatlichen Institutionen, die seit den 1990er Jahren des 20. Jahrhunderts und heutzutage die Entwicklung der deutsch-russischen Beziehungen fördern und als Kulturvermittler und Marktplätze dienen.

Quellen

Eine Schwierigkeit der Untersuchung stellt der dürftige Bestand an wissenschaftlich fundierter Literatur zu bestimmten Themengebieten dar. Relativ wenige Veröffentlichungen gibt es zu russischen Filmemigranten nach Deutschland (Ermolew, Mozzhukhin, Wengeroff, Tschechowa, Thiemann) und deutschen Filmemigranten in die Sowjetunion (z.B. Erwin Piscator, Alexander Granach). Da ihre Arbeit große Bedeutung für den zu untersuchenden Zusammenhang hat, bietet sich eine exemplarische Betrachtung ihrer Tätigkeit im Rahmen der vorliegenden Arbeit an. Von großem Wert sind in diesem Zusammenhang die Werke „Kino im Exil. Die Emigration deutscher Filmkünstler 1933-1945“ (München, 1982) von Maria Hilchenbach und „Fantaisies russes. Russische Filmemacher in Berlin und Paris 1920-1930“ (München, 1995) von Jörg Schöning sowie „Raby nemogo“ (Moskau, 2007) von Raschit Jangirow. Da die wissenschaftliche Literatur meist wenig ins Detail geht, benutze ich als Hauptquelle für die Untersuchung der Entstehung der deutsch-russischen Beziehungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem russische Zeitschriften, die nach der Revolution 1917 in Berlin von russischen Emigranten herausgegeben wurden. Auch werden Erinnerungen von Zeitgenossen hingezogen.

Sehr wenige Veröffentlichungen gibt es zudem zu deutsch-russischen Filmbeziehungen in der Nachkriegszeit. Wertvolle Information enthält die Studie von Karl Lars „Leinwand zwischen Tauwetter und Frost. Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg“ (Berlin, 2007), wo er dem sowjetischen Einfluss auf die DEFA-Produktion in der Zeit des Kalten Krieges breiten Raum gibt. Als Hauptquelle für die Untersuchung der Filmbeziehungen zwischen der UdSSR, der DDR und der BRD in der Nachkriegszeit dienen vor allem die Archivakten der Berlinale, Artikel von Kritikern sowie Interviews mit Regisseuren und Produzenten.

Zum Thema internationale Koproduktion und Filmindustrie in Russland und Deutschland gibt es umfassende Literatur. Auch verfügt die Europäische Audiovisuelle Informationsstelle über ein ausreichendes Informationsangebot zu vielen Bereichen, darunter Statistiken und Studien. Aufschlussreiche statistische Daten und einen geschichtlichen Exkurs zur russischen Filmindustrie bietet die Studie von Daniil Dondurej und Natalia Venger „Russische Filmindustrie 2001-2006“ (Moskau, 2006). Dagegen sind die konkreten deutsch-russischen Koproduktionen so gut wie unerforscht. Als Quellen hierzu

dienen hauptsächlich Archivakten der Filmfestivals, Festivalkataloge, Filmbesprechungen in den großen Tages- und Wochenzeitungen sowie spezielle Film-Fachzeitschriften, die Webseiten von Produktionsfirmen und Filmverleihen sowie die Spielfilme selbst. Es mangelt oft an Information über den Ablauf der Filmproduktion sowie an statistischen Auswertungen über Budgets, Besucherzahlen und Einspielergebnisse. Daher stellen die Experteninterviews in der Forschung einen wichtigen Baustein dar.

1 Entstehung der deutsch-russischen Filmbeziehungen

1.1 Deutsch-russische Filmemigration und sowjetische Agitationsfilme in Deutschland

Die Verbindungen zwischen dem russischen und dem deutschen Kino sind so alt wie die Geschichte der Kinematographie selbst. Die deutsch-russischen Filmbeziehungen entstanden zu Beginn der 1920er Jahre auf zwei Wegen. Sie waren von Emigrationen in beide Richtungen geprägt. Russische Filmemacher, die während des Bürgerkrieges aus ihrem eigenen Land verbannt wurden, gründeten Produktionsunternehmen in Europa und dabei auch in Deutschland, und russische Schauspieler und Regisseure arbeiteten im deutschen Exil. Auch wanderten deutsche Filmemacher in die Sowjetunion aus, um dort antifaschistische Filme zu drehen und die kommunistische Regierung zu unterstützen. In diesem Fall basierten die Filmbeziehungen auf privater Initiative. Gleichzeitig entwickelten sich die Filmbeziehungen auf staatlicher Ebene. Sowjetische Agitationsfilme wurden mit Hilfe der deutschen Kommunisten und Unterstützung der sowjetischen Regierung importiert und in Deutschland teilweise heimlich, teilweise aus Zensurgründen geschnitten vorgeführt. In diesem Kapitel werden diese beiden Wege der Entstehung der deutsch-russischen Zusammenarbeit im Bereich der Filmindustrie ausführlich beschrieben. Um besser zu verstehen, in welchem Umfeld die deutsch-russischen Filmbeziehungen entstanden und sich entwickelten, wird zunächst die Geschichte des Kinos im Russischen Reich und in der Sowjetunion betrachtet.

1.1.1 Das Kino des Russischen Reiches im historischen Überblick

Das Kino des Russischen Reiches umspannt den Zeitraum von etwa 1907 bis 1920. Währenddessen wurde eine starke Filmindustrie geschaffen. Die Erfindung der Brüder Lumière verbreitete sich rapide in Russland und erweckte dort großes Interesse. Im April 1896 wurden die ersten Kinogeräte nach Russland transportiert. Im Mai 1896 wurden in größeren Städten erste französische Filme gezeigt und im April 1896 wurde der erste Film in Russland gedreht.⁶² Lumières Kameramann Camille Cerf drehte eine Aufnahme

⁶² Cherchi Usai, P., S. 14

von der Krönung Nicholas II. im Kreml in Moskau. Die ersten russischen Filme wurden durch den Kabarettunternehmer Vladimir Sashin im Moskauer Korsh Theater gezeigt. Später begann Sashin selber kurze Filme zu machen, die dem Theaterpublikum gezeigt wurden.

Abhängigkeit vom Import

Da Anfang des 20. Jahrhunderts weder Kameras noch Rohfilme in Russland hergestellt wurden, entwickelten sich die russischen Produktionsfirmen ganz anders als im Westen. Die russische Filmherstellung wurde vor allem von Importeuren, Filmverleihern und von Kinobesitzern in Gang gebracht.⁶³ Sie waren die Vermittler zwischen ausländischen Filmproduzenten und lokalen Filmvorführern.⁶⁴ Sehr oft gründeten die Filmimporteure die ersten Produktionsfirmen in Russland.⁶⁵ Nach den Brüdern Lumière kamen Vertreter der Filmkonzerne „Theophile Pathé“ und „Gaumont“ nach Russland und gründeten Büros, um die Filme hier für das russische Publikum herzustellen.⁶⁶

Filmmarkt

Bis 1908 diente Russland vorwiegend als Absatzmarkt für ausländische Firmen, vor allem für die französischen Filmkonzerne „Pathé“ und „Gaumont“.⁶⁷ Die Produktionsgesellschaft des berühmten Moskauer Kinounternehmers Alexander Chanschonkow begann beispielsweise als kleines Verleihbüro, das Filme westeuropäischer Firmen wie „Pathé“, „Urban“, „Hepworth“, „Bioscope“ und „Itala Film“ verkaufte.⁶⁸ Unternehmen wie „Gaumont“, „Warwick Ambrosio“, „Nordisk“ und „Vitagraph“ wurden von Paul Thiemann vertreten, einer weiteren einflussreichen Persönlichkeit der vorrevolutionären Filmindustrie⁶⁹. Da ein Import von Filmen und die damit verbundenen internationalen Geschäftsbeziehungen eine Vielzahl an Reisen zwischen Russland und den exportierenden Ländern notwendig machten, war der Anteil von amerikanischen Filmen am russischen Markt sehr gering.⁷⁰ Die Brüder Pathé zogen es vor, ihre eigenen Vertreter zu entsenden, die den Verkauf von Filmen organisierten. „Gaumont“ folgte „Pathés“ Bei-

⁶³ Tsivian, Y., S. 149

⁶⁴ Tsivian, Y., S. 149

⁶⁵ Tsivian, Y., S. 149

⁶⁶ Tsivian, Y., S. 149-150

⁶⁷ Toeplitz, J., S. 91; Tsivian, Y., S. 149

⁶⁸ Tsivian, Y., S. 149-150

⁶⁹ Tsivian, Y., S. 150; Toeplitz, J., S. 91

⁷⁰ Tsivian, Y., S. 149-150

spiel.⁷¹ „Pathé“ wollte die russische Filmproduktion sogar selbst kontrollieren und importierte Regisseure und Kameramänner, um seine Monopolstellung zu erhalten. Dazu kam, dass die Verfilmungen russischer Klassiker von Menschen produziert wurden, die weder Sprache und Sitten noch Geschichte und Literatur des Landes kannten. 1909 veröffentlichte die russische Filiale von „Pathé“ vierzehn Filme in Russland, die nach den Werken von Tolstoi, Gogol, Ostrowski, Lermontow und anderen russischen Schriftstellern entstanden waren.⁷²

In dieser Zeit schuf der russische Produzent Alexander Drankow das erste russische Filmstudio und begann seine eigenen Filme zu produzieren. „Stenka Rasin“ war der erste russische Spielfilm. Trotzdem war Drankow mit seinem Filmstudio, das weder genügend finanzielle Mittel noch ausreichende Erfahrungen hatte, kein ernster Gegner für die Franzosen. „Erst der junge Unternehmer Chanschonkow [...] schuf mit seiner eigenen Produktionsfirma ein bedeutsames Gegengewicht zu den ausländischen Gesellschaften.“⁷³

Die um den russischen Markt kämpfenden ausländischen Studios hatten zwei verschiedene Strategien: Verdrängung oder Wettbewerb.⁷⁴ Verdrängung verlief auf folgende Weise. Man konkurrenzierte die Produktion des Konkurrenten mit einer billigeren und schlechteren Version derselben Geschichte, die unter dem gleichen Titel und am selben Tag wie das Original oder sogar früher herausgebracht wurde. Diese Methode verwendete der Kinounternehmer F. Krosch, um die besten Produktionen der Konkurrenten „ihres Neuigkeitswertes zu berauben“.⁷⁵ In der Filmindustrie wurde diese Art der Verdrängung systematisch von finanziell schwachen Firmen eingesetzt.⁷⁶ Anders als die Verdrängung bestand die Strategie des Wettbewerbs, die von Studios mit solider finanzieller Basis angewandt wurde, darin, den „Qualitätsfilm“ zu fördern und einen wiedererkennbaren Studiostil in einen Marktwert zu verwandeln.⁷⁷

⁷¹ Tsivian, Y., S. 150

⁷² Toeplitz, J., S. 91-92

⁷³ Toeplitz, J., S. 92

⁷⁴ Tsivian, Y., S. 150

⁷⁵ Tsivian, Y., S. 150

⁷⁶ Tsivian, Y., S. 150

⁷⁷ Tsivian, Y., S. 150

Filmverleih

Das Geld, das die russischen Studios durch den Verleih ausländischer Filme verdienten, wurde danach in die einheimische Produktion investiert. Die Konkurrenz von ausländischen Firmen, die ihre Filme nach Russland exportierten, nahm zwar stetig zu, aber die einheimische Industrie machte auch große Fortschritte. Das größte russische Filmstudio „Chanschonkow“ wurde viel stärker und konnte bereits mit dem Ausland konkurrieren. Der berühmte Regisseur hatte dort 1912 seinen ersten Film „Oborona Sevastopolya“ („Die Verteidigung von Sevastopol“) gedreht.⁷⁸ Zar Nicholas selbst machte einige Heimvideos und ernannte einen offiziellen Hoffilmvorführer. Mittlerweile war die Filmindustrie in Russland weder verstaatlicht noch staatlich subventioniert oder kontrolliert.

Der russische Filmmarkt während des Ersten Weltkrieges

Kurz nach dem Beginn des Ersten Weltkrieges im Jahr 1914 zeichnete sich eine deutliche Krise der russischen Wirtschaft ab, von der auch die Filmproduktion betroffen war. Der Krieg schloss die Grenzen für den Filmhandel. Filme aus Deutschland und seinen Verbündeten verschwanden schnell vom Markt. Die junge russische Filmindustrie nutzte diesen Vorteil. Weder davor noch danach konnten russische Produktionen den russischen Filmmarkt in einem solchen Maß beherrschen. Die russischen Filmemacher wandten sich zu antideutschen, „patriotischen“ Filmen, um die entstandene Lücke schnell auszufüllen.

Zugleich fingen Russlands Verbündete wiederum an, einige der besten Filme zu importieren, darunter Filme von Protazanow und Jewgeni Bauer, Spezialist für den psychologischen Film. Beide beeinflussten die aufkeimende amerikanische Filmindustrie. Nachteilig war, dass es russischen Unternehmen verboten wurde, Kameramänner an die Front zu schicken. Kriegsbilder mussten aus Frankreich und England importiert werden. Einige russische Konzerne kombinierten dieses Filmmaterial mit gespielten Szenen, um gefälschte Dokumentationen zu produzieren. Zudem setzte die Regierung ein spezielles Komitee ein, um die Herstellung von Wochenschauen und Propaganda zu überwachen. Nach der Oktoberrevolution auf dem Höhepunkt des Weltkrieges begannen einige Filmproduzenten mehrere Filme mit Anti-Zar-Themen herauszubringen. Die meisten Filmemacher emigrierten ins Ausland.

⁷⁸ Toeplitz, J., S. 94

1.1.2 Russische Filmindustrie nach der Revolution

Das Leben der russischen Filmemacher war nach der Revolution⁷⁹ mit großen Schwierigkeiten verbunden. 1917 stand die ganze Weltkinoindustrie am Rande des Ruins, aber am schwersten war die russische Filmindustrie betroffen, da sie völlig abhängig von Außenquellen war. 1915 machte die Sperrung der Grenze Lieferungen von internationalen Filmen und vor allem von Rohfilmen und technischem Zubehör wie Schneideapparaturen oder Filmbearbeitungsmaschinen fast unmöglich. Anfangs wurde es zum Vorteil, dass es keine europäischen oder amerikanischen Filme mehr gab und als Folge dessen auch keine Konkurrenz. Aber mit der Lieferung von fertigen Filmen verschwanden in Russland auch Rohfilme und Apparaturen. Die Filmemacher schlugen Alarm: „Ohne Rohfilme aus dem Ausland wird die ganze angehende russische Kinoindustrie restlos untergehen.“⁸⁰ 1917 wurde die Lage der Filmindustrie noch prekärer: „Auf dem Markt gibt es keine Rohfilme mehr. Alle warten auf Lieferungen aus dem Ausland und drehen mit Rohfilmresten. Falls die Sache sich nicht ändert, bedeutet das einen völligen Zusammenbruch des gesamten russischen Filmwesens“⁸¹, schrieb die Zeitung „Moskowskie Wedomosti“. Noch schlimmer wurde es im darauffolgenden Jahr: „Die Filmschaffenden gaben alle Hoffnungen auf Lieferungen aus dem Ausland auf. Dazu trat ein Dekret über die Ersparnis von Stromenergie in Kraft. Dies führte dazu, dass die meisten Aufnahmen bei Tageslicht gedreht werden mussten.“⁸² Die Zahl der Kinovorstellungen wurde überall eingeschränkt. Die Kinosäle wurden für Kriegszwecke benutzt. Inzwischen zeigten Verwaltungsbeamte des zaristischen Regimes ein starkes Interesse an der „Idee zur Enteignung der Filmindustrie für Landeszwecke“.⁸³ Sie wollten das Kino als Mittel im ideologischen Wettstreit nutzen, um dem Volk Patriotismus und monarchische Ideen zu lehren. Die Oktoberrevolution hat alle diese Pläne vernichtet.

Im Januar 1918 wurden alle Kinosäle von den Sowjets in Beschlag genommen. In ganz Russland wurden Kinos für sogenannte Revolutionszwecke benutzt und somit fast nationalisiert. Plötzlich sahen die Besitzer der Filmateliers und deren Mitarbeiter, in welcher hilfloser Lage sie sich befanden. Sie waren völlig abhängig von der neuen Herrschaft

⁷⁹ Als Hauptquelle der Forschung dient hier die Presse in Russland sowie auch die russische Presse der Emigranten im Ausland, vor allem in Deutschland. In den 1920er bis 30er Jahren gab es zahlreiche Zeitungen und Zeitschriften, die von russischen Emigranten in Deutschland herausgegeben wurden. 1922 erschienen alleine in Berlin 55 russische Periodika und, Russland eingeschlossen, mehr russische Bücher als anderswo.

⁸⁰ „Iz dokladnoi sapiski ...“, Cine-Phono, 1.01.1916, S. 2

⁸¹ „Kinoindustria“, Moskowskie Wedomosti, 24.07.1917, S. 7

⁸² „Nasche Wremja“, Vechernjaja gazeta, 6. 07.1918, S. 3

⁸³ „Nasche Wremja“, Vechernjaja gazeta, 6. 07.1918, S. 3

der Bolschewiken. Bis zum Ende versuchten die Filmemacher für ihre Filmateliers zu kämpfen und hörten auch in dieser schwierigen Zeit nicht mit den Dreharbeiten auf.

Überall herrschte Chaos und Willkür. Eine Moskauer Zeitung führte ein Kuriosum an: „Neulich kamen Anarchisten mit Bomben bestückt in ein Filmatelier, um ein Auto in Beschlag zu nehmen. Sie wussten nicht, dass dieses Auto bereits von Bolschewiken entwendet worden war. Der Regisseur des Filmateliers kam unverzüglich mit seinen Gästen ins Gespräch und beklagte sich über das schwere Leben. Es schien ihm unmöglich, den anstehenden Dreh ohne Stilmöbel zu machen. Die Anarchisten sagten plötzlich ihre Hilfe zu: ‚In den Luxusvillen, die wir bewohnten, gibt es sehr viele teure Möbel‘.“⁸⁴

Die meisten Filmemacher und Produzenten waren gegen die Revolution, beobachteten die Ereignisse im neuen Russland mit großer Aufmerksamkeit und machten sich große Sorgen. In allen Filmateliers wurde die Zensur eingeführt. Als Anlass diente die Empörung der Zuschauer wegen angeblich „kontrarevolutionärer Filme“. Tatsächlich wollten die Bolschewiken die ganze Filmindustrie unter ihre Kontrolle bringen und den Film als ideologisches Mittel nutzen, um ihre Propaganda auf die Massen auszubreiten. An der Ecke der Gnezdnekowskii-Seitengasse in Moskau befand sich die Villa des Ölmagnaten Stephan Lianosow, der nach Paris geflohen war. Seit der Revolution hatte in diesem Gebäude die Kinematographieabteilung des Volkskommissariats ihren Sitz, mit anderen Worten die Zensurbehörde. Jeden Tag schaute sie dort zahlreiche Filme in Kinoateliers an, um ihr Urteil abzugeben. Sie entschied, ob ein Film nicht vulgär war und der politischen Ideologie entsprach. Von ihr hing das Schicksal der Regisseure und Filmproduzenten ab. In einem Zeitraum von drei Monaten sahen die Zensoren 420 Filme und befanden 41 davon für untauglich⁸⁵. Am Anfang erkannten einige Filmemacher und Besitzer der Filmateliers noch nicht den Ernst der Lage und glaubten an die Möglichkeit, ihre Geschäfte weiterzuführen. Aber die Gerüchte über eine kommende Nationalisierung der Filmindustrie bestätigten sich. Im September 1918 wurden die Besitzer von Filmkopien gezwungen, alle konterrevolutionären Filmbilder herauszuschneiden. Im August 1918 durften ohne die Erlaubnis der Zensoren keine neuen Filme eingekauft werden. Zu dieser Zeit gab es sowieso keine neuen Filme, da die gesamte Filmindustrie völlig nieder-

⁸⁴ „Anarchy i kino“, *Woskresnyie nowosti*, 7.04.1918, S. 3

⁸⁵ Pljat, I., *Teatralnii kurier*, 28.09.1918, S. 2

gegangen war. „Die Reserven an Rohfilmen in ganz Russland reichen nicht länger als für drei Monate“, berichtete der Korrespondent der Zeitung „Mir“.⁸⁶

Unter den gegebenen Umständen gab es nur einen einzigen vernünftigen Ausweg: den Umzug an einen industriefreundlicheren Ort. Bereits im Januar 1918 machte man in den Moskauer Filmateliers alles für die Reise fertig: „Die Moskauer Filmemacher strebten Richtung Süden. Dort suchten sie nach neuen Möglichkeiten, ihre Filme in Ruhe drehen zu können“, schrieb „Kino-Gazeta“.⁸⁷

Anfang September war die Filmhauptstadt in Russland fast leer: „Normalerweise führen zu dieser Zeit zahlreiche Filmfabrikanten in Filmateliers ihre neuen Filmkollektionen vor. Früher gab es so viele Filme, dass sogar die größten Cineasten (Filmfreunde) keine Zeit finden konnten, um alles anzuschauen. Nun ist alles ganz anders. Moskau hat den ersten Platz solchen Städten wie Kiev und Yalta eingeräumt. Die berühmtesten Filmemacher sind in die Ukraine geflohen, darunter Charitonow, Mozzukhin, Ermolew, Chanschonkow. Das Interessanteste dieser Branche wurde nur noch dort gezeigt. Nur der Filmverleih ‚Rus‘ ist dennoch in der Hauptstadt geblieben. Leider ist der russische Filmmarkt voll von Abgeschmacktheit und erbärmlichen Filmen. Vielleicht werden die Filmemacher nach einiger Zeit, wenn alles ruhiger geworden ist, wieder nach Moskau zurückkommen, jetzt aber gibt es im Kino nichts zu sehen“⁸⁸, klagte der Korrespondent des „Theater-Kuriers“. Niemand von ihnen kehrte je zurück. Während des Bürgerkrieges sammelten sich auf der Krim Teile der russischen Gesellschaft, die mit der bolschewistischen Machtergreifung nicht einverstanden waren, unter ihnen auch Künstler und Filmemacher. Nach der Niederlage des Generals Wrangel, der das Kommando über die Freiwilligenverbände der Weißen Armee auf der Krim und im Kaukasus übernahm, mussten alle entweder ins Ausland fliehen oder riskierten die Gefangennahme durch die Bolschewiki. Die meisten wanderten ins Ausland aus. Ein Korrespondent der „Kino-Gazeta“ erklärt diese überstürzte Flucht der russischen Filmemacher mit folgenden Worten: „Diese tapferen und begabten Menschen flüchteten nicht nur aus politischen Gründen oder Angst. Im Exil hofften sie einfacher an Rohstoffe zu kommen und ihre Filme weiter drehen zu können.“⁸⁹ Viele waren weder mit der Politik vertraut noch daran interessiert und kämpften bloß um bessere, ruhigere Arbeitsbedingungen, was in Moskau fast unmöglich war. Andere hatten Angst vor dem roten Terror und strebten

⁸⁶ „Novosti“, Mir, 26.08.1918, S. 1

⁸⁷ „Otlet na Jug“, Kino-Gazeta, 01.05.1918, S. 5

⁸⁸ Chaikowskii, B., Teatralnii kurier, 17.09.1918, S. 2

⁸⁹ „Otlet na Jug“, Kino-Gazeta, 01.05.1918, S. 5

nach Süden, weit weg von der Willkür und Grausamkeit des Bolschewismus. Dort wollten sie diese „dunklen Zeiten“ abwarten und überleben. Viele sind damals an Hunger gestorben. „Der Süden war wie ein Traum: jeden Tag frisches Obst und Gemüse auf dem Markt“⁹⁰, schrieb der Theaterregisseur Leonid Leonidow in seinen Memoiren. Die Filmemacher befanden sich zwischen Scylla und Haribdis: Einerseits bekamen sie mit allerlei Kniffen Rohfilme von Alliierten der Weißen Armee, andererseits wurde jeder ihrer Schritte von den Sowjets kontrolliert. Trotzdem hielten einige Filmproduzenten ihre Unternehmen in Moskau weiter dienstbereit, um staatliche Aufträge zu erledigen. Die zwei bekannten russischen Produzenten Ermolew und Chanschonkow haben allein in den Jahren 1918 und 1919 zehn propagandistische Spielfilme im Auftrag der Sowjetmacht gedreht. Später emigrierten beide trotzdem nach Deutschland.

Mit der Revolution zerfiel die russische Kinematographie in zwei Lager. Ein Teil der Filmschaffenden blieb in der entstehenden Sowjetunion und widmete sich mit großem Einsatz der Vernichtung „der vorrevolutionären Geschichte und der Schaffung der Kunst für eine neue Epoche, unbelastet vom Erbe bei einer vergangenen Ära.“⁹¹ Ein anderer Teil ging ins Exil, mit der Absicht, das Kino, das während der vorrevolutionären Jahre entstanden war, im Ausland zu bewahren.

1.1.3 Das Kino in der entstehenden UdSSR

Am 27. August 1919 entstand offiziell eine neue sowjetische Kinematographie, als Lenin das Dekret des Rates der Volkskommissare der RSFSR „über die Übertragung von Handel und Industrie der Fotografie an Narkompros“ (Volkskommissariat für Bildungswesen) unterzeichnete. Das bedeutete die Verstaatlichung der privaten Film- und Fotounternehmen⁹².

Die meisten Kinos waren nicht mehr in Betrieb. Einige vorrevolutionäre Filmgesellschaften der Produzenten Drankow, Perskij und Wengeroff gaben bereits vor der Verstaatlichung ihren Betrieb auf. Die Basis der sowjetischen Filmproduktion bestand daher nur aus wenigen Filmunternehmen, die nach der Verstaatlichung der Foto-Kino-Abteilung des Narkompros zugeordnet wurden. Dazu gehörte neben dem ehemaligen Chanschonkow-Studio, das unter dem Namen „Goskino“ zum ersten sowjetischen Kinobetrieb wurde, auch das Ermolew-Studio, „Rus“ und das Charitonow-Studio. Auch

⁹⁰ Leonidow, L., S. 138

⁹¹ Nussinova, S. 152

⁹² Toeplitz, J., S. 184, 208

wurden neue Studios aufgebaut. Das erste war das „SevZapKino“ in Petrograd, dem früheren Sankt Petersburg. Der Prozess der Umstrukturierung setzte sich in den 1920er Jahren weiter fort. 1924 wurden die ehemaligen Chanschonkow- und Ermolew-Studios zusammengelegt, und 1927 begann man in einem Dorf außerhalb von Moskau neue Gebäude für dieses Studio zu errichten. Der Aufbau dauerte bis Anfang der 1930er Jahre. Erst 1935 wurde es unter dem Namen „Mosfilm“ bekannt. Unter diesem Namen arbeitet das Studio bis heute. Gleichzeitig gab es auch weiterhin einige private Filmgesellschaften. Privateigentümer mussten ihre Ateliers zwar an die Sowjetregierung abgeben, manchmal aber konnten sie diese aber in neuer Form zurückerhalten, so zum Beispiel Moisej Aleinikow, Besitzer der Filmgesellschaft „Rus“, die seit 1915 existierte. Nach der Revolution wandelte er dieses letzte in Privatbesitz verbliebene Filmstudio „Rus“ in ein Künstlerkollektiv um.⁹³ 1923 fusionierte „Rus“ mit „Meschrabpom-Film“, geleitet von der Berliner Zentrale der Internationalen Arbeiterhilfe (IAH). Zugleich erhielt „Meschrabpom-Rus“ vom Rat der Volkskommissare Sonderrechte, Filme zu exportieren und zu importieren. Es spielte daher eine zentrale Rolle beim Vertrieb der sogenannten „Russenfilme“ in den Westen, vor allem nach Deutschland.⁹⁴

1.1.4 Die erste deutsch-russische Filmgesellschaft „Meschrabpom-Rus“

„Aus historischen, politischen und ökonomischen Gründen waren die Filmbeziehungen zwischen Deutschland und Russland nach dem Ersten Weltkrieg und in der Weimarer Republik besonders reich und intensiv. Deutsche Stummfilme genossen in der frühen Sowjetunion große Popularität. Die Klassiker der sowjetischen Avantgarde erlebten meist in Deutschland ihre Auslandspremiere“⁹⁵, schreibt der Filmkritiker Gerhard Midding. Nach der Oktoberrevolution in Russland begann die durch den deutschen Kommunisten Willi Münzenberg gegründete Internationale Arbeiterhilfe, sowjetische Agitationsfilme in Deutschland und anderen westeuropäischen Staaten zur Aufführung zu bringen.⁹⁶ Die IAH wurde 1921 mit Unterstützung Lenins gegründet und war eng mit der kommunistischen Ideologie verbunden. Mit der Gründung der IAH wollte Lenin erste Errungenschaften der jungen Sowjetmacht im Kulturbereich demonstrieren. Für Propagandazwecke wurde die Arbeit der Hungerhilfe filmisch dokumentiert. Die ersten Filme, die mit Hilfe der IAH produziert wurden, zeigten die dem Zarismus geschuldete

⁹³ Midding, G., www.welt.de, 18.02.2012 [Internet, 20.02.2012]

⁹⁴ Midding, G., www.welt.de, 18.02.2012 [Internet, 20.02.2012]

⁹⁵ Midding, G., www.welt.de, 18.02.2012 [Internet, 20.02.2012]

⁹⁶ Münzenberg, W., (1926), S. 170

Rückständigkeit in Russland und vor allem die Hungersnot an der Wolga. Es waren Filme wie „Hunger in Sowjetrußland“ und „Die Wolga hinunter“. Nach Meinung der Sowjetmacht sollten diese Filme zur Unterstützung der von der IAH organisierten Hungerhilfe für die betroffene Bevölkerung beitragen. 1921 schickte die IAH im Rahmen der Hungerhilfe Lebensmittel im Wert von fünf Millionen Dollar nach Russland. Als sich die Lage an der Wolga verbesserte, veränderte die IAH im Juli 1922 ihr Ziel⁹⁷. Sie gründete in Berlin unter Leitung Münzenbergs die „Industrie- und Handels-AG“ der IAH, um in Russland aktive Aufbauhilfe zu leisten. Als russisches Tochterunternehmen und Geschäftspartner in Moskau fungierte die „Meschrabpom-Film“, die von dem Italiener Francesco Misiano, einen Freund Münzenbergs, geleitet wurde⁹⁸. Die Gründung von „Meschrabpom-Film“ wurde möglich durch die im März 1921 in Kraft getretene „Neue ökonomische Politik“, die Privatunternehmen in der Sowjetunion zuließ.⁹⁹

Bei einem Berlinbesuch im Jahr 1922 traf sich der russische Produzent Moisej Aleinikow mit dem jungen Kommunisten Willi Münzenberg. Um die Filmpropaganda betreiben zu können, beteiligte sich die im Herbst 1922 gegründete Kinoabteilung der „Meschrabpom-Film“ mit einem Kapital von 100.000 Dollar an der einzigen privaten Filmgesellschaft „Rus“.¹⁰⁰ In dieser ersten deutsch-russischen Filmgesellschaft hatten sich viele der vorrevolutionären Filmemacher wie Vladimir Gardin und Jurij Zheljabuschskij sowie die ersten rückkehrenden Emigranten wie Jakob Protazanow zusammengeschlossen¹⁰¹. Ein Jahr später 1923 entstand aus dieser deutsch-russischen Zusammenarbeit zwischen „Rus“ und „Meschrabpom-Film“ der Aufbau einer neuen Gesellschaft – „Meschrabpom-Rus“.¹⁰² Diese importierte vor allem russische Agitationsfilme wie „Mutter und Kind in Sowjet-Rußland“, „Der 3. und 4. Kongress der Komintern“ und „Lenins Begräbnis“. Das größte Meisterwerk, das von „Meschrabpom-Film“ produziert wurde, war indes der Stummfilm „Aelita“ von Jakob Protazanow aus dem Jahre 1924. Der Film beeinflusste spätere futuristische Spielfilme, vor allem den deutschen Film „Metropolis“ von Fritz Lang (1927). In der Sowjetunion wurde „Aelita“ verboten. In Deutschland wurden die importierten Filme in einem kleinen Berliner Kinotheater in der Frankfurter Straße aufgeführt. Nur in Kombination des deutschen Films mit dem russischen war „an

⁹⁷ Münzenberg, W., 1926, S. 170

⁹⁸ Mühl-Benninghaus, W., S. 92

⁹⁹ Mühl-Benninghaus, W., S. 92

¹⁰⁰ Mühl-Benninghaus, W., S. 92

¹⁰¹ Mühl-Benninghaus, W., S. 92

¹⁰² Mühl-Benninghaus, W., S. 92

eine Zensurfreigabe in Deutschland überhaupt zu denken“.¹⁰³ Teilweise wurden diese Filme trotzdem „aus Zensurgründen verboten oder mussten bis hin zur Unkenntlichkeit geschnitten werden“.¹⁰⁴

Da alle Filme Propagandazwecken dienten und keinen Gewinn erwirtschafteten, mussten sie von der IAH subventioniert werden. Gleichzeitig importierte Russland 1922 bis 1923 mit Hilfe der IAH mehr als 80% seines Rohfilmbedarfs sowie wichtige technische Geräte aus Deutschland.¹⁰⁵ Darüber hinaus zahlte die IAH Löhne für ausländische Filmemacher, die in Moskau die neuaufgebaute Filmindustrie unterstützten.¹⁰⁶ Die von der IAH gegründeten Verlage, Tageszeitungen, Kinoclubs, die Veranstaltungsreihen und Werbemaßnahmen „bildeten zusammen mit den Filmaktivitäten schon in den späten 1920-er Jahren etwas, was man heute Verwertungskette nennt“¹⁰⁷. Außerdem mussten der Rohfilmexport und der Verkauf deutscher Filme nach Russland in der Hand der IAH konzentriert werden.¹⁰⁸ So kamen Gelder und Material für die eigene Produktion ins Land. Zugleich wurden auch deutsche Filme von Joe May, Harry Piel, Ernst Lubitsch und Fritz Lang nach Russland exportiert.¹⁰⁹

Man kann sagen, dass über die IAH die wesentlichen wirtschaftlichen Voraussetzungen dafür geschaffen wurden, dass sich in der ersten Hälfte der 1920er Jahre in der Sowjetunion eine moderne Filmindustrie entwickeln konnte.¹¹⁰ „Meschrabpom-Film“ war wenige Jahre später neben dem Staatskonzern Goskino bereits das zweitgrößte Studio Russlands. In den knapp 16 Jahren seines Bestehens entstanden fast 600 Filme. Als deutsch-russische Aktiengesellschaft war „Meschrabpom-Film“ bis 1936 unabhängig, was eher die Ausnahme als die Regel in einem totalitären Staat war.¹¹¹ Diese Propagandafilme, die mit deutschem Geld in der Sowjetunion produziert und dann nach Deutschland exportiert wurden, kann man als Prototyp der aktuellen deutsch-russischen Koproduktionen bezeichnen.¹¹² Die Tätigkeit von „Meschrabpom-Film“ prägte die Filmkunst in beiden Ländern und verbreitete Meisterwerke des deutsch-russischen Films weltweit. Indes wurde dieses erfolgreiche deutsch-russische Experiment plötzlich beendet. 1936

¹⁰³ Schwarz, A. (2012), S. 25

¹⁰⁴ Mühl-Benninghaus, W., S. 93

¹⁰⁵ Mühl-Benninghaus, W., S. 93

¹⁰⁶ Mühl-Benninghaus, W., S. 93

¹⁰⁷ Schwarz, A. (2012), S. 35

¹⁰⁸ Schwarz, A. (2012), S. 35

¹⁰⁹ Schwarz, A. (2012), S. 35

¹¹⁰ Mühl-Benninghaus, W., S. 93

¹¹¹ Schwarz, A. (2012), S. 25

¹¹² Schwarz, A. (2012), S. 25

wurde „Meschrabpom-Film“ als letztes Privatunternehmen liquidiert. Während die russischen Mitarbeiter bei den staatlichen Filmstudios eine Weiterbeschäftigung fanden, wurden alle deutschen Künstler entlassen. Keine sowjetische Filmproduktionsfirma war bereit sie zu übernehmen.¹¹³

1.1.5 Die Rezeption der sowjetischen Filme in der Weimarer Republik

Im März 1923 wurde in Berlin mit Aleksander Sanins „Polikuschka“ der erste russische Spielfilm aufgeführt. Der Film beruht auf der gleichnamigen Erzählung von Lew Tolstoi. In der Hauptrolle spielte der berühmte russische Schauspieler Iwan Moskwin. Der Film wurde von dem privaten Studio „Rus“ des Produzenten Moisej Aleinikow hergestellt. Die Kritik nahm die Geschichte des armen Bauern und Pferdehirten Polikej, genannt Polikuschka, höchst positiv auf.¹¹⁴ Sanins Film war während des Bürgerkrieges, im Jahre 1919, entstanden. Der deutsche Kritiker Max Barthels verwies in seinem Artikel darauf: „Mitten im Bürgerkrieg hergestellt, in ungeheizten Ateliers gedreht, die Schauspieler hungerten und froren – ist dieser Film vollendet worden.“¹¹⁵ Ein anderer deutscher Kritiker, Alfred Kerr, war der Meinung, der Film „Polikuschka“ bestätige Vorurteile, „der Russe sei erstens weich, zweitens radikal, sei Slawe und Tatar zugleich“¹¹⁶. Aber auch fand er den Film „lebensstark“ und sprach von einem „bisher nicht gekannten Sieg der Echtheit“¹¹⁷. Der Film „Polikuschka“ galt in Deutschland als ästhetisches Vorbild und wurde als Verkörperung von Künftigem verstanden. In der Sowjetunion galt er dagegen als veraltet und nicht zu vermarkten. Der russische Filmkritiker Michail Blejman schrieb später in der sowjetischen Zeitung „Prawda“: „Der Erfolg von Polikuschka in Deutschland kam nicht durch Verdienste des Films zustande, sondern durch eine primitive Demonstration der Exotik des russischen Dorfes und der Anbetung der Namen von Tolstoi und Moskwin“.¹¹⁸ Später wurden auch andere sowjetische Filme wie „Iwan der Schreckliche“ („Krylja Cholopa“, 1926, Regie: Juri Taritsch), „Die Mutter“ („Mat, 1926), „Das Ende von Sankt Petersburg“ („Konez Sankt Peterburga, 1927) nach Deutschland importiert und sehr positiv von den Kritikern aufgenommen. Alfred Kerr schrieb: „Ein Film, von Russen gebändigt, ist nicht mehr ein

¹¹³ Agde, G. / Schwarz, A. (Hg.), S. 182

¹¹⁴ Rother, R., S. 11

¹¹⁵ Zit. nach Bulgakowa, O., [Die ungewöhnlichen Abenteuer], S. 95

¹¹⁶ Kerr, A., S. 369

¹¹⁷ Kerr, A., S. 369

¹¹⁸ Blejman, M., Leningradskaja prawda, 15.8.1926, Zit. nach Bulgakowa, O. [Die ungewöhnlichen Abenteuer], S. 96

Film; sondern [...] eine Wahrheit. Ohne Kitsch. Ohne Hermachen. Ohne viel Apparat.“¹¹⁹ Diese besondere Empfänglichkeit der deutschen Kritiker für den russischen Film lässt sich möglicherweise mit den politischen Verhältnissen erklären.¹²⁰ Umbruch und Instabilität bestimmte die Kultur beider Länder. In dieser Situation konnten russische Filme offenbar ein Bedürfnis erfüllen, das deutsche Produktionen missachteten.¹²¹ Anfang der 20er Jahre wurden sehr viele Filme mit explizitem politischem Anliegen nach Deutschland importiert. Alle diese Filme hatten unverkennbaren Agitationscharakter, und das deutsche Publikum zeigte großes Interesse an Themen wie Bürgerkrieg und Revolution in Russland, zumal diese Filme viel über die sowjetische Realität mitteilten. Die Einflüsse waren jedoch auch in der Gegenrichtung deutlich spürbar: deutscher Kino-Expressionismus, Kostümfilm, Komödien und Abenteuerfilme beherrschten bis Mitte der 1920er Jahre den russischen Markt.¹²²

1.2 Die russischen Filmemacher im deutschen Exil

Eine ganz andere „russische“ Filmindustrie entwickelte sich zu dieser Zeit im Exil. Dort arbeiteten russische Filmemacher mit der Absicht, das vorrevolutionäre Kino zu bewahren. Anfang der 1920er Jahre spielten die russischen Filmemacher im Leben der Berliner Filmindustrie eine bedeutende Rolle und leisteten auch einen Beitrag zu deren Entwicklung und Wiederherstellung nach dem Ersten Weltkrieg. Die deutsch-russischen Filmbeziehungen waren eben durch diese russischen Emigranten wesentlich intensiver. Beide Seiten profitierten davon: Russische Filmemacher konnten die fortschrittliche Technik der Deutschen verwenden, und deutsche Produzenten das Kunst- und Kulturpotenzial der russischen Regisseure und Schauspieler. Um die Lage der russischen Filmemacher in Berlin besser zu verstehen, muss man zuerst die Lage der russischen Flüchtlinge in Deutschland der 1920er Jahre allgemein betrachten.

1.2.1 Russische Flüchtlinge in Berlin

Nach Ende des Ersten Weltkrieges und während des russischen Bürgerkrieges strömte eine Vielzahl russischer Emigranten nach Deutschland. 1920 nahm Deutschland von den zweieinhalb Millionen emigrierten Russen 700.000 auf,¹²³ Berlin alleine 300.000.

¹¹⁹ Kerr, A., S. 374

¹²⁰ Rother, R., S. 16

¹²¹ Rother, R., S. 16

¹²² Schwarz, A. (2012), S. 28

¹²³ Mierau, F., S. 45

„Alle Wege führten früher nach Rom, nun führen alle Wege der russischen Emigration nach Berlin“, so der Korrespondent der russischen Emigrantenzeitung „Vremja“¹²⁴. Unter den Emigranten gab es sehr gebildete Menschen, vor allem viele Adlige, die unter der bolschewistischen Herrschaft verfolgt wurden. In Deutschland wurden viele russische Theater, Kabarets, Restaurants, Kommissionsgeschäfte, Arztpraxen und Buchverlage gegründet. Es wurden zahlreiche Bücher und Zeitungen auf Russisch für russische Emigranten veröffentlicht. „Berlin ist heutzutage zu einem der größten Zentren der Flüchtlinge aus Russland geworden. Es genügt am Kurfürstendamm zu flanieren oder an Kaffees vorbeizulaufen und man kann sofort die russische Sprache vernehmen. Nach Berlin kommen russische Schauspieler, Schriftsteller, Unternehmer – alle wollen hier leben und arbeiten“, berichtet die Zeitung „Vremja“.¹²⁵ „Monat für Monat kamen Neue hinzu. Die ganze Gegend zwischen dem Wittenbergplatz und der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche mit allen Querstraßen und weiter den Kurfürstendamm hinunter schien sich willenlos dieser russischen Invasion unterworfen zu haben“, erinnerte sich der russische Schriftsteller Nicolaj Nabokov, der auch nach Deutschland vor den Bolschewiken fliehen musste.¹²⁶

Die meisten Flüchtlinge lebten in Elend. Nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg lag Deutschland wirtschaftlich am Boden. Die Wirtschaftskrise, eine sozialpolitische Krise, Unstabilität und Depression herrschten im Land. Besonders schwierig war die Lage der Flüchtlinge in dieser Situation. Sie waren Bürger zweiter Klasse. Berlin zeigte sich in Erinnerungen von Emigranten als eine Stadt mit Glanz von außen und voll von Armut und Schleichhandel im Inneren. „Einerseits ist es ein Zentrum von Kultur und Wissenschaft, andererseits von Ausschweifung und Elend. Ein Geschäftsteil der Stadt ist Friedrichstadt, hier machen die Russen ihre faulen Geschäfte“, schrieb die Zeitung „Golos Rossii“ im Jahre 1921.¹²⁷

Tatsächlich verwandelte sich das Berlin der 1920er Jahre in ein Zentrum von Schurken, die aus allen Ländern und vor allem aus Russland nach Berlin strömten. Der Korrespondent der Zeitung „Novoe Vremja“ berichtete: „Berlin ist voll von den sogenannten russischen ‚Schiebern‘, die festen Fuß an der Friedrichstraße, Leipzigerstraße und sogar

¹²⁴ Sukennikow, M., Vremja, 26.09.1922, S. 1

¹²⁵ Sukennikow, M., Vremja, 26.09.1922, S. 1

¹²⁶ Nabokov, N., S. 138

¹²⁷ Kob, E., Golos Rossii, 16.01.1921, S. 3

im aristokratischen Charlottenburg fassten, wohin man, wie jetzt scherzhaft die Deutschen sagen, ein russisches Visum beim Einfahren braucht.“¹²⁸

Es war ein Kuriosum der Geschichte, dass sich die ehemaligen Gegner des Ersten Weltkrieges in Deutschland versammelten. Die meisten Russen waren „unerwünschten Gäste“ und wurden lediglich als billige Arbeitskräfte geduldet.¹²⁹ Unter den Emigranten aus Russland bestanden große soziale Unterschiede. Einige gehörten zur russischen Intelligenz und Aristokratie, andere waren Diebe, Profitmacher und Schleichhändler. Letztere erregten bei Russen und Deutschen Antipathie und Verachtung. Die katastrophale Inflation der Mark erlaubte diesen Geschäftemachern große Wechselkursgewinne. „Sie sind wie Schimmel der russischen Nation. Sie krabbeln überall in europäischen Städten und bringen keinen Nutzen. Sie machen absolut nichts für Kunst, für Wissenschaft, für Literatur. Schade, dass diese Menschen auch Russen sind“¹³⁰, so die Zeitung „Golos Rossii“.

Viele Journalisten der Emigrantenpresse bemerkten, dass die Russen auch zahlreiche Kabarets, Kneipen und andere Arten von Vergnügungsstätten nach Berlin mitgebracht hatten. „Die ehemaligen Gräfinnen und Töchter von russischen Generälen lockten den deutschen Kleinbürger in die teuren Restaurants, Kabarets und Nachtbars. Bekleidet in nationalen Trägerröckchen und ‚Kokoschnik‘ sangen sie russische Volkslieder, tanzten und spielten ‚Balalaikas‘. Es hat so ein großes Publikumsinteresse hervorgerufen, dass man kaum einen freien Platz mehr finden konnte“.¹³¹

Russische Filmemigranten

Unter den russischen Emigranten, die zur russischen Intelligenz und Aristokratie gehörten, waren auch Filmproduzenten, Regisseure und Schauspieler. Einige fanden keine Arbeit im Kunstbereich und mussten als Kellner oder Taxifahrer arbeiten. Inzwischen hatte das Kino in der Ökonomie des Exils einen festen Platz. Russische Emigranten verkauften sich als Statisten, die einen Frack ordentlich zu tragen verstanden oder zu

¹²⁸ „Russkie v Berline“, *Novoe Vremja*, 31.10.1922, S. 4

¹²⁹ 1918 bis 1922 wurden die Interessen von Emigranten in Deutschland von der russischen Delegation in Berlin unter der Leitung des ehemaligen Botschafters in Rom Sergej Botkin vertreten. Obwohl der Rapallovertrag die deutsch-russischen Beziehungen verbessert hatte, entzog die Sowjetmacht allen Flüchtlingen die russische Staatsangehörigkeit. Das bedeutete, dass sie keine Arbeitserlaubnis, keine Sozialhilfe und kein Eigentum beantragen konnten, dazu bekamen sie Reisebeschränkungen.

¹³⁰ „Berlinskaya Zhizn“, *Golos Rossii*, 16.02.1921, S. 3

¹³¹ „Berlinskaya Zhizn“, *Golos Rossii*, 16.02.1921, S. 3

Pferd eine gute Figur machten.¹³² Andere waren erfolgreicher. Sie begannen in Deutschland als Regisseure und Produzenten, um zu Beginn der 1920er Jahre typische nationale Sujets zu verfilmen, für die sich das deutsche Publikum interessierte.¹³³ Die russische Schauspielbörse, die bis 1930 in Berlin tätig war, lebte vor allen von jenen Darstellern, die nach der Beendigung von Gastspielen russischer Theater in Berlin geblieben waren.¹³⁴ Die meisten Schauspieler rotierten zwischen den Produktionen russischer Regisseure in Deutschland und wurden kaum bemerkt – weder von der Presse noch von den deutschen Filmemachern. Nur ganz wenige hatten Erfolg im deutschen Film.

Anfang Dezember 1922 kam das „Tairov-Theater“ nach Berlin. Aus dieser Truppe bekam Vladimir Sokolow gleich mehrere Angebote und blieb später im Reinhardt-Theater.¹³⁵ Ab 1925 spielte er auch in deutschen Filmen. In einer deutschen Familie in Moskau aufgewachsen, sprach er fließend Deutsch. Seine eckigen, exzentrischen Köpfbewegungen begeisterten die deutschen Kritiker. Im Film spielte er immer kleine Charakterrollen: den stummen jüdischen Schneider in Viktor Trias „Niemandland“ (1930), den kleinen Dieb in Robert Siodmaks „Abschied“ (1930). Auch drehte er viel bei dem österreichischen Filmregisseur Georg Pabst.¹³⁶ In dieser Zeit entstanden einige überraschende deutsch-russische Koproduktionen. Die bekanntesten darunter waren „Raskolnikow“ (1923) von Robert Wiene, dem Regisseur des berühmten Stummfilms „Das Kabinett des Dr. Caligari“. Grigorij Chmara, aus dem Studio Michail Tschechows, war nach einer Gastspielreise 1922 in Deutschland geblieben und hat die Titelrolle übernommen.¹³⁷ Chmara war auch mit Asta Nielsen¹³⁸, dem Star des deutschen Films, liiert.¹³⁹ 1924 spielten beide in „Haus am Meer“ (1924) nach Stefan Zweig, in „Schmetterlingsschlacht“ (1924) nach Hermann Sudermann und „Der lebende Buddha“ (1925) nach Paul Wegener die Hauptrollen.¹⁴⁰ Asta Nielsen bemerkte in ihren Erinnerungen, dass die russische Emigration eine bedeutende Rolle im Berliner Alltagsleben der 1920er Jahre spielte. „Alles Russische ist in Berlin für einige Jahre zur Mode geworden“, schrieb sie in ihren Memoiren. „Aus jedem Restaurant waren die Klänge von Balalaikas zu hören. Russische Kneipen wuchsen wie Pilze nach dem Regen und die Deut-

¹³² Jangirow, R., S. 115

¹³³ Mühl-Benninghaus, W., S. 91

¹³⁴ Jangirow, R., S. 115

¹³⁵ Böhming, M., S. 193

¹³⁶ Schlögel, K., S. 384; Böhming, M., S. 193

¹³⁷ Schlögel, K., S. 382-384

¹³⁸ Asta Nielsen war der große Star des Stummfilms und der erste weibliche Filmstar in der Geschichte des Kinos. Ihre Filmkarriere endete mit dem Tonfilm.

¹³⁹ Schlögel, K., S. 382-384

¹⁴⁰ Schlögel, K., S. 382-384

schen strömten dorthin. Das alles war für sie neu und ungewöhnlich. Das Publikum, das sich dort sammelte, war sehr gemischtsprachig und intelligent und die russische Küche ist tatsächlich sehr gut. Aber die Russen, die ich kannte, schienen mir unfassbar, ich war begeistert von ihnen, aber konnte sie nicht verstehen. Sie hatten sich in Ideen von Tolstoi und Dostojewski verrannt und diese meiner Meinung nach irgendwie falsch verstanden. Sie konnten verzeihen wie niemand anderer, waren so gutmütig und uneigennützig. Am Kurfürstendamm hörte man die russische Sprache mehr als die deutsche. Hier unter grünen Bäumen strömten die russischen Künstler, Offiziere, ehemalige Unternehmer und Fürsten, die unter dem Zaren in Luxus lebten und nun in alten abgetragenen Fracks und Hosen mit Löchern spazieren gehen mussten. Bemerkenswerterweise überstieg die Anzahl der russischen ‚Fürsten‘ im Ausland die Zahl der rechtmäßig anerkannten Fürsten in Russland. Aber im Berliner Filmstudio waren alle Fürsten echt. Sie kannten einander sehr gut.“¹⁴¹

Die russischen Emigranten hatten sich sehr schnell in Berlin eingelebt. Nach Zeitungsberichten entstanden in Berlin in kürzester Zeit 25 russische Restaurants, 20 russische Banken, 60 russische Buchläden, 7 Filmgesellschaften und 4 Theater, die von russischen Emigranten gegründet wurden.¹⁴² Die Filmgesellschaften spielten im Leben der russischen Emigranten eine große Rolle. Vor allem gaben sie ihnen die Möglichkeit zu überleben, denn die meisten Russen konnten nur als Statisten Geld verdienen. Besonders stach in diesem Zusammenhang die Aktiengesellschaft „Russofilm“ hervor.

1.2.2 Die russische Produktionsfirma „Russofilm“ in Deutschland

Im Frühling 1920 wurde in Berlin eine Aktiengesellschaft unter dem Namen „Russland-Film“ gegründet. Später wurde sie in „Russofilm“ umbenannt. „Die Gründer wollten bei den Dreharbeiten das Hauptaugenmerk auf die authentische russische Lebenshaltung richten, was bis dato den deutschen Regisseuren der sogenannten ‚russischen Filme‘ nicht gelungen war“, berichtet die Zeitung „Russkij Emigrant.“¹⁴³ Die Gesellschaft setzte sich zum Ziel, ihre Filme so zu drehen, als ob sie nicht in Berlin, sondern in Russland spielten. Die Gründer hatten mit dem Verkauf ihrer fertigen Filme in Deutschland und Europa sowie auch in Russland gerechnet, wo damals aus technischen und politischen Gründen fast keine Filme gedreht wurden.¹⁴⁴ Die erste Inszenierung der „Russofilm“

¹⁴¹ Zit. nach Jangirow, R., S. 73

¹⁴² „Berlin“, Golos Rossii, 1.05.1919, S. 3

¹⁴³ „Russofilm“, Russkij Emigrant, 1/1920, S. 2

¹⁴⁴ „Russofilm“, Russkij Emigrant, 1/1920, S. 2

war „Kara“ nach dem Drehbuch von Alexander Wosnesenskij. An der Arbeit nahmen sowohl russische als auch deutsche Schauspieler teil. Außerdem hatten die Organisatoren versprochen, die Interessen der russischen Emigranten in Berlin zu berücksichtigen und diese so weit wie möglich als Statisten einzusetzen.

Die Gründer dieser Filmgesellschaft sind wegen mangelnder Quellen unbekannt geblieben. Es ist davon auszugehen, dass einige von ihnen russische Regisseure, Schauspieler oder Produzenten gewesen waren, die sich Anfang der 1920er Jahre gezwungen sahen, nach Deutschland zu emigrieren.

Die Filmemigranten traten in Deutschland vor allem 1922 bis 1923 in Erscheinung. Oft wanderten sie früher ein, wurden aber erst in jener Zeit von der deutschen und auch russischen Emigrantenpresse wahrgenommen. Deutschland hatte zu dieser Zeit die bestausgerüsteten Ateliers und das dichteste Kinonetz in Europa.¹⁴⁵ Die Inflation verbilligte die Kosten der Produktion, und die bessere Infrastruktur lockte russische Filmemigranten nach Berlin. Die meisten arbeiteten in den Ateliers der Ufa. So entstanden die ersten deutsch-russischen Zusammenarbeiten in der Filmindustrie. Nicht alles lief dort nach den Vorstellungen der Filmemigranten, ihre Wünsche, die vorrevolutionären Filme wieder aufleben zu lassen, wurden selten wahr. Der europäische Markt verlangte nach Komödien und Abenteuerdramen mit Happy End anstelle vorrevolutionärer, typisch russischer Melodramen.¹⁴⁶ Die russischen Filmemacher sahen sich gezwungen, die russische Kultur und Geschichte mittels Exotik (Bären, Balalaikas und Zigeuner) verkaufsfähig zu machen und den stereotypen Vorstellungen des Auslands anzupassen.¹⁴⁷ Als der Regisseur Dmitri Buchowetzki eine Verfilmung von „Anna Karenina“ vorbereitete, musste er den Selbstmord am Ende herausstreichen: Anna sollte sich nicht unter den Zug werfen, sondern Vronskij heiraten.¹⁴⁸ Trotzdem wirkten viele russische Filmemacher erfolgreich im deutschen Kino und leisteten einen großen Beitrag zur Entwicklung der deutsch-russischen Zusammenarbeit.

1.2.3 Der russische Produzent Iosif Ermolew in Deutschland

Die meisten russischen Filmkünstler im deutschen Exil kamen vom Theater und emigrierten während der Gastspiele. So blieben der russische Stummfilmstar Iwan Mozzhukhin und seine Frau, die Schauspielerin Natalia Lisenko, zusammen mit dem

¹⁴⁵ Bulgakova, O., (1995), S. 379

¹⁴⁶ Nussinova, N., S. 249

¹⁴⁷ Nussinova, N., S. 249

¹⁴⁸ Nussinova, N., S. 249

Filmproduzenten Iosif Ermolew in Deutschland. Die ersten Emigranten unter den Filmschaffenden waren im Sommer 1918 auf die Krim gefahren, um dort Außenaufnahmen zu drehen. Da sie überzeugt waren, dass es unmöglich sein würde, dort das Ende der Revolution abzuwarten, reisten sie auf Umwegen über das Meer in Richtung Westen. Die meisten gelangten nach Paris, einige gingen nach Italien. Das Zentrum der russischen Filmkunst entstand jedoch in Deutschland. So emigrierte im Februar 1920 auch Iosif Ermolew nach Paris, wo er seinen Namen in Ermolieff änderte und ein Studio namens „Ermolieff-Film“ errichtete. Von dort führte sein Weg später nach Deutschland.

Ermolew wurde im März 1889 geboren. 1907 begann er seine Filmkarriere als technischer Assistent der Moskauer Filiale des französischen Filmkonzerns „Pathè“.¹⁴⁹ 1912 gründete er in Rostov am Don seine eigene Produktionsfirma „Zarchin und Segel“. Anfang 1914 eröffnete er schließlich in Moskau sein eigenes Studio „Tvorchestvo I. Ermolew“. Gleichzeitig brachte er von Oktober 1915 bis September 1916 mit „Proäktor“ seine eigene Filmzeitschrift auf den Markt, die schließlich wie fast alle anderen Zeitschriften in Russland eingestellt werden musste. Zusammen mit Moisej Aleinikow, dem Leiter des Filmstudios „Rus“, brachte Ermolew auch das erste große Filmhandbuch der russischen Geschichte heraus: „Praktische Einführung in die Filmwissenschaft“ (Moskau, 1916). Seine größten Erfolge im zaristischen Filmgeschäft waren zweifellos „Pikovaja Dama“ und „Die Grech-Trilogie“ (1916) von Regisseur Protazanow mit Ivan Mozzhukhin in der Hauptrolle. Während des Bürgerkrieges in Russland unternahm er mehrere Geschäftsreisen nach Frankreich. Mit dem Regierungsdekret über die Verstaatlichung der privaten Filmwirtschaft in der Sowjetunion vom 27. August 1919 war er gezwungen schnell zu reagieren. Umgehend übergab er seinen Betrieb an die sowjetischen Machthaber und reiste 1920 mit seiner Truppe aus der Sowjetunion aus. Der Weg führte sie über das Schwarze Meer bis nach Konstantinopel und dann nach Marseille. Bis 1922 betätigte er sich erfolgreich in Frankreich. Zu den Künstlern, die dort mit ihm arbeiteten, zählten die Regisseure Jakob Protazanow, der später in die Sowjetunion zurückkehrte, Aleksander Volkov, Wladimir Strizhevskij, Vjacheslav Turjanskij und die Schauspieler Ivan Mozzhukhin und Natalia Lisenko.¹⁵⁰

Es ist nicht bekannt, aus welchen Gründen er Mitte 1922 nach Deutschland ausreiste. Möglicherweise waren es Überlegungen, seine Produktion zu vergrößern und dabei die niedrigen Lohnkosten in Deutschland, Folge der Hyperinflation 1922/1923, zu nut-

¹⁴⁹ Schwarz, A., (1995) S. 175

¹⁵⁰ Schwarz, A., (1995), S. 55

zen.¹⁵¹ Trotzdem war es in Deutschland nicht so einfach. Da der deutsche Markt von amerikanischen Importen und der deutschen Produktion dominiert war, waren Ermolews Expansionsdrang jedoch enge Grenzen gesetzt.¹⁵² Bis Ende 1923 beschleunigte sich die Inflation immer heftiger und das Kontingentsystem der staatlichen Filmwirtschaft begünstigte zwar Großkonzerne mit internationalen Verbindungen, schuf aber andererseits kaum überwindbare Hindernisse für neugegründete Filmfirmen.¹⁵³ Die Zensur kontrollierte besonders streng die von Russen, vor wenigen Jahren ja noch Kriegsgegner, vorgelegten Filme, weil sie entweder bolschewistische Propaganda oder Unmoral oder Antideutsches dahinter vermutete. Dazu steigerte sich nach dem Vertrag von Rapallo (16. April 1922), der die Wiederaufnahme diplomatischer Beziehungen und auf wirtschaftlichem Gebiet Handelskontakte festlegte, die Konkurrenz für die Emigranten durch mehrere Produktionsunternehmen, die mit neuen russischen (sowjetischen) Filmen auf den Markt drängten.

Deswegen entschied sich Ermolew mit der Münchner Produktions- und Vertriebsfirma Orbis-Film AG zusammenzuarbeiten. Die Zeitschrift „Der Film“ berichtete Ende 1923: „Die mittelständische, 1921 gegründete Firma Orbis-Film AG, die sich durch die Inflation in Schwierigkeiten sah und mit einem finanzstarken Partner kooperieren wollte, ging Geschäftsbeziehungen mit Ermolew ein“.¹⁵⁴ Auf der Generalversammlung im August 1923 wurde die Übernahme von Ermolews Atelier in Grünwald bei München durch Orbis bekannt.¹⁵⁵ Ermolew hatte zum Ende dieses Jahres seine Aktienmehrheit an seiner Filmfabrik AG an Orbis verkauft. Nach einer notwendigen Kapitalerhöhung auf 121 Millionen Mark konstituierte man einen neuen Aufsichtsrat für Orbis, dem Ermolew angehörte.¹⁵⁶ Kurz darauf kaufte dann Orbis von seinem Aufsichtsrat Ermolew das Atelier „mit allen Requisiten, Bauten, der eigenen Kopieranstalt und dem 75.000 qm umfassenden Gelände“.¹⁵⁷ Zwar war Ermolew nicht mehr Eigentümer seines Studios, hatte sich aber eine gute Marktposition verschafft, und er war selbst ohne direktes finanzielles Risiko an der Spitze dieser Firma etabliert.¹⁵⁸ Ermolews Einstieg in den deutschen Markt gestaltete sich trotzdem schwierig. Die ersten deutschen Kritiken des Films „Pater Sergius“, auf dem große Hoffnungen ruhten, waren sich in ihrem Urteil

¹⁵¹ Schwarz, A., (1995), S. 51

¹⁵² Schwarz, A., (1995), S. 51

¹⁵³ Schwarz, A., (1995), S. 51

¹⁵⁴ Schwarz, A., (1995), S. 54

¹⁵⁵ Schwarz, A., (1995), S. 54

¹⁵⁶ Schwarz, A., (1995), S. 55

¹⁵⁷ Schwarz, A., (1995), S. 55

¹⁵⁸ Schwarz, A., (1995), S. 55

nicht einig.¹⁵⁹ Zu den künstlerischen kamen die organisatorischen Probleme. 1923 wollte die Münchner Polizei dem inzwischen zum neuen Besitzer des Stuart-Webbs-Ateliers avancierten Filmunternehmer Ermolew die Aufenthaltsgenehmigung nicht erteilen.¹⁶⁰ 1928 verließ er Deutschland und kehrte nach Frankreich zurück.¹⁶¹

1.2.4 Der UFA-Konzern und russische Produzenten

Im Jahr 1927 zog ein anderer russischer Produzent, Gregor Rabinowitsch, wie Mozzhukhin von Frankreich nach Deutschland um. Der „Film-Kurier“ informierte die Branchenöffentlichkeit am 8. Oktober 1927: „Die Pariser Russenfirma Ciné-Alliance werde ihren Sitz nach Deutschland verlegen; die beiden Leiter Gregor Rabinowitsch und Noe Bloch, der Regisseur Alexander Wolkoff sowie ‚der gesamte Produktionsstab‘ seien in Berlin eingetroffen. Die Ciné-Alliance wird jetzt im Rahmen des UFA-Konzerns eine Großfilmproduktion aufziehen.“¹⁶² Der neue Generaldirektor der UFA Ludwig Klitzsch hatte gerade erst damit begonnen, den ineffektiv arbeitenden Konzern zu reorganisieren und zu sanieren.¹⁶³ Deswegen hatte er Rabinowitsch für die Produktionsleitung der Filme „Looping the Loop“ und „Geheimnisse des Orients“ engagiert.¹⁶⁴ Die russischen Emigranten konnten nach Meinung der UFA-Leitung Erfahrungen mit Großproduktionen vorweisen: Unter der Aufsicht von Noe Bloch war die französisch-russische Koproduktion „Napoleon“ realisiert worden.¹⁶⁵ Die exportfähigen Großfilme der Ciné-Alliance, „Michel Strogoff“ und „Casanova“, waren auch ökonomisch sehr erfolgreich.¹⁶⁶ Der mächtige Konzern behandelte anfangs die russischen Produzenten nicht als gleichberechtigte Koproduzenten, sondern als abhängige Auftragsproduzenten.¹⁶⁷ Der Koproduktionsvertrag mit der Ciné-Alliance war auf ein Jahr befristet und es war nicht klar, ob er verlängert wird. Erst nachdem die UFA-Leitung bemerkt hatte, dass die aufwendige Koproduktion „Geheimnisse des Orients“ in den Kinos Erfolg hatte, wurde Anfang 1929 der Vertrag mit Bloch/Rabinowitsch verlängert.¹⁶⁸

¹⁵⁹ Schwarz, A., (1995), S. 55

¹⁶⁰ Schwarz, A., (1995), S. 55

¹⁶¹ Schwarz, A., (1995), S. 55

¹⁶² Film-Kurier, 8.10.1927; zit. nach Tötenberg, M.,(1995), S. 83

¹⁶³ Tötenberg, M., (1995), S. 83

¹⁶⁴ Tötenberg, M., (1995), S. 83

¹⁶⁵ Tötenberg, M., (1995), S. 83

¹⁶⁶ Tötenberg, M., (1995), S. 83

¹⁶⁷ Tötenberg, M., (1995), S. 83

¹⁶⁸ Tötenberg, M., (1995), S. 83

Gleichzeitig schloss die Ufa einen Jahresvertrag mit dem russischen Star Iwan Mozzhukhin.¹⁶⁹ Er war auch einer der ersten männlichen Filmstars in Europa. Mit dem Aufkommen des Tonfilms endete Mozzhukhin Karriere, da sein starker Akzent keine Akzeptanz beim Publikum fand. „Der weiße Teufel“ war sein letzter Großfilm bei der Ufa. Der Film wurde zwar von der Kritik allgemein gelobt, nach der Tonrevolution hatte er aber keine rechte Zukunft mehr. Der russische Star Mozzhukhin fiel dem technischen Progress zum Opfer, seine internationale Karriere war beendet, bevor der Film überhaupt in die Kinos kam. Aus dem Protokoll der Ufa-Vorstandssitzung vom 28. August 1929: „Der Vertrag mit Mosjukin ist [...] bis zum 30. September 1930 gegen ein Jahreshonorar von 40.000 Dollar verlängert worden. Da die UFA infolge ihres Produktionsprogramms für ihn keine Verwendung hat, wird Herr Corell (Direktor der UFA-Konzerns) ermächtigt, ihn an interessierte fremde Produktionsgesellschaften abzugeben.“¹⁷⁰ Corell bot Mozzhukhin Ende April 1930 20.000 RM für die sofortige Aufhebung des Vertrages, und am 5. Mai 1930 erhöhte er sein Angebot auf 30.000 RM.¹⁷¹ Drei Jahre später endete die Zusammenarbeit zwischen der Ufa und dem russischen Produzenten.¹⁷² „Die von den Nazis betriebene Neuordnung des deutschen Filmwesens ließ für die russischen Regisseure mit jüdischer Herkunft keinen Platz und zwang die beiden Firmeninhaber dazu, ihre Aktivitäten ins Ausland zu verlegen.“¹⁷³ Am 5. Mai diskutierte der Ufa-Vorstand noch einmal über ein von der Ciné-Alliance eingerichtetes Projekt: „Der Film ‚Sonja‘ wurde zwar positiv beurteilt, da der Markt aber bereits genügend russische Stoffe hatte, und da die Verhältnisse der Firma Ciné-Alliance nach Ausscheiden von Rabinowitsch als ‚nicht besonders günstig‘ angesehen wurden, beschloss der Vorstand, das Angebot abzulehnen“.¹⁷⁴ Die Firma Ciné-Alliance produzierte nichts mehr.

1.2.5 Die deutsch-russische Schauspielerin Olga Tschechowa

Ein ungewöhnliches Schicksal und eine große Bedeutung für die deutsch-russischen Filmbeziehungen hatte die russische Schauspielerin Olga Tschechowa, die wie alle anderen russischen Emigranten Anfang der 20er Jahre nach Deutschland kam. Aber im Vergleich zu anderen ist es ihr gelungen, in ihrer Karriere viel mehr zu erreichen, und

¹⁶⁹ „Mosjukin fest bei der UFA“, Lichtbühne, 1928, Nr. 108, S. 28

¹⁷⁰ Tötenberg, M., S. 89

¹⁷¹ Tötenberg, M., S. 89

¹⁷² Tötenberg, M., S. 93

¹⁷³ Tötenberg, M., S. 93

¹⁷⁴ Tötenberg, M., S. 93

sogar die berüchtigte Tonrevolution konnte sie auf ihrem Weg zum Ruhm nicht aufhalten. Am 14. Oktober 1945 erschien in der englischen Zeitung „People“ ein spektakulärer Artikel unter dem Titel „Die Spionin, die Hitler bezirzte.“¹⁷⁵ Es ging um Olga Tschechowa, die „das Vertrauen der nationalsozialistischen Parteispitze gewann und die Lieblingsschauspielerin des „Führers“ wurde.“¹⁷⁶

Tatsächlich war Olga Tschechowa ursprünglich deutscher Herkunft. August Knipper, der Urgroßvater der Schauspielerin, war Schlossermeister gewesen und lebte in Deutschland. Der Vater von Olga Tschechowa, Konstantin, siedelte später nach Russland um und wurde zum zaristischen Eisenbahnminister, und seine Schwester heiratete den berühmten russischen Schriftsteller Anton Tschechow und wurde zu einer ausgezeichneten Schauspielerin des weltberühmten Stanislawski-Theaters. Dank ihrer Tante kam Olga mit außergewöhnlichen Menschen in Berührung, wie dem Regisseur Stanislawski oder dem Schriftsteller Lew Tolstoi.¹⁷⁷ Um in der Zeit des Bürgerkrieges zu überleben, reiste Olga nach Berlin aus. Dort nahm sie offenbar jeden Job an, den sie finden konnte. „Zweifellos begünstigt durch den Namen Tschechowa, fand sie bald zahlreiche Freunde unter den in Berlin lebenden Russen. Darunter waren auch Filmschaffende. Über sie wurde sie mit dem Produzenten Erich Pommer bekannt, der bald darauf in den unweit von Berlin gelegenen Ufa-Filmstudios Babelsberg bei Potsdam eine führende Stellung annehmen sollte,“¹⁷⁸ so der Olga Tschechowa Biograph Antony Beevor. Olgas erster Regisseur wurde Friedrich Murnau. Dieser suchte eine passende Darstellerin für die Rolle der jungen Schlossherrin in seinem Stummfilm „Schloss Vogelöd“.¹⁷⁹ Olga stellte sich als Schauspielerin vor und behauptete, dass sie in Russland bereits in einigen Filmen gespielt hatte. Vermutlich war dies eine kleine Lüge, um die Rolle zu bekommen, da kein einziger russischer Film mit Olga Tschechowa bekannt ist. In Wirklichkeit hatte sie sogar kaum auf der großen Theaterbühne gespielt.¹⁸⁰ Sie behauptete, dass sie dem Moskauer Künstlertheater angehörte und den großen Stanislawski persönlich kannte. Murnau gefiel, was er bei den Probeaufnahmen sah und gab ihr die erste Hauptrolle.¹⁸¹ „Die übrigen Rollen waren mit deutschen und österreichischen

¹⁷⁵ Beevor, A., S. 225; Kuschtewskaja, T., S. 227

¹⁷⁶ Kuschtewskaja, T., S. 227

¹⁷⁷ Kuschtewskaja, T., S. 228

¹⁷⁸ Beevor, A., S. 96

¹⁷⁹ Beevor, A., S. 96

¹⁸⁰ Tschechowa, O., S. 103

¹⁸¹ Beevor, A., S. 97

Bühnenschauspielern besetzt,¹⁸² so Antony Beevor. Zum Glück war das in der Zeit vor der Tonrevolution und man hörte keinen russischen Akzent von Olga Tschechowa, die damals sehr schlecht Deutsch sprach. „Die Uraufführung von „Schloss Vogelöd“ fand am 7. April 1921 im Marmorhaus statt, einem der großen Kinos am Kurfürstendamm [...].“¹⁸³ Die Presse war von Olga begeistert. Diese erste Rolle verschaffte ihr Zutritt zu den Kreisen der Berliner Künstlerprominenz und öffnete ihr die Türen in die deutsche Filmgesellschaft.¹⁸⁴ Nach dem ersten Erfolg spielte sie in den 20er Jahren in über 40 deutschen Stummfilmen.¹⁸⁵ Um Geld zu verdienen und ihre Familie in Russland zu unterstützen, nahm sie fast jede Rolle an, die ihr angeboten wurde. 1922 spielte sie in dem Film „Der Todesreigen“, eine junge russische Adlige, die sich in einen Revolutionär verliebt.“¹⁸⁶ In einer der Szenen wird Olga von einem Bolschewiken vergewaltigt. Nach der Erstaufführung attackierten die deutschen Kommunisten das Kino unter der Losung „Nieder mit dem Antibolschewismus!“¹⁸⁷ Ihre Karriere ging trotzdem bergauf. Sie arbeitete hart an ihrem Deutsch und überwand allmählich den schweren russischen Akzent. Sie wusste, wie man mit der Presse umgehen musste. Sie gab zahlreiche Interviews, ließ sich fotografieren und in Artikeln beschreiben. Später gelang es ihr, sich für ein Jahr am Berliner Renaissance-Theater verpflichten zu lassen.¹⁸⁸ Die Tonrevolution der 30er Jahre schadete ihrer Karriere nicht. Die Komödie „Die Drei von der Tankstelle“ (1930), Olga Tschechovas erster Tonfilm, wurde zu einem internationalen Erfolg.¹⁸⁹

Kooperation mit der Nazi-Führung

Nachdem Hitler 1933 an die Macht gekommen war, verließen viele von Olgas Filmpartnern und Bekannten Deutschland und wanderten in die USA aus. Alle bürgerlichen Freiheiten wurden aufgehoben, Linke und Juden durften nicht mehr im Theater und Film tätig sein. Wer in Deutschland bleiben wollte, musste sich auf weitgehende Kollaboration mit der Nazi-Führung einlassen. So beschreibt Olga Tschechowa ihre erste Begegnung mit dem Führer der Nationalsozialisten: „Als Hitler 1933 an die Macht kam, wurde ich zu einem Empfang von Propagandaminister Goebbels eingeladen, bei dem auch Hitler anwesend war. Zusammen mit anderen Schauspielern wurde ich Hitler vor-

¹⁸² Beevor, A., S. 97

¹⁸³ Beevor, A., S. 97

¹⁸⁴ Kuschtewskaja, T., S. 231

¹⁸⁵ Beevor, A., S. 119

¹⁸⁶ Beevor, A., S. 119

¹⁸⁷ Beevor, A., S. 119

¹⁸⁸ Beevor, A., S. 123

¹⁸⁹ Beevor, A., S. 131

gestellt. Er brachte seine Freude zum Ausdruck, mich kennenzulernen. Er zeigte Interesse an der russischen Kunst und an meiner Tante, Olga Leonardowna Tschechowa.¹⁹⁰ Hitler und Goebbels genauso wie Lenin in der UdSSR schätzten die Filmkunst sehr, vor allem als ausgezeichnetes Propagandamittel. Deswegen war die Nazifizierung der Filmindustrie für sie ein ganz entscheidender Schritt. Olga Tschechowa nahm wie gesagt offenbar jede Filmrolle an, die ihr angeboten wurde. Zu dieser Zeit hatte sie in einer Reihe sehr patriotischer Geschichtsfilme gedreht, die von den Nazigrößen sicherlich hochgelobt wurden. „Stars wie Olga Tschechowa mit ihrem kosmopolitischen Flair sollten das Regime aber auch international akzeptabler machen.“¹⁹¹ 1936 wurde Olga Tschechowa zur deutschen „Staatsschauspielerin“¹⁹² ernannt und regelmäßig zu Audienzen eingeladen. Von Hitler besaß sie ein Foto mit einer persönlichen Widmung. Goebbels charakterisierte Olga Tschechowa in seinen Tagebüchern als eine Frau „voll von Charme und Grazie“¹⁹³ und war sehr oft bei ihr Zuhause zu Besuch.¹⁹⁴ Die deutsch-russische Schauspielerin mit ihrer glamourösen slawischen Schönheit war für die Nazis wie ein Statussymbol. Als im Mai 1939 Außenminister Joachim von Ribbentrop eine große Gartenparty für das diplomatische Korps gab, saß Olga Tschechowa neben Hitler in die erste Reihe.¹⁹⁵ „Das Foto war in allen Zeitungen zu sehen.“¹⁹⁶ Vielleicht wollten auch die Nazis ihre Loyalität und den Frieden gegenüber dem sowjetischen Russland demonstrieren, weil die Schauspielerin doch zur Hälfte russischer Abstammung war.¹⁹⁷ Und die Nazi-Führung plante bereits ein paar Monate später im August 1939 den Ribbentrop-Molotow-Pakt¹⁹⁸ zu unterzeichnen. Gleichzeitig spielte sie weiterhin in deutschen Filmen, die oft nationalistische Inhalte enthielten. Von den Stars erwartete man die freiwillige Verpflichtung, den Krieg zu unterstützen. Olga Tschechowa und alle anderen deutschen Schauspieler sollten die Truppen bei Laune halten und vor Soldaten auftreten. Tschechowa nahm alle Einladungen an, um ihre Karriere zu befördern und ihr Leben zu behalten.¹⁹⁹

¹⁹⁰ Beevor, A., S. 139

¹⁹¹ Beevor, A., S. 141

¹⁹² Beevor, A., S. 19

¹⁹³ Beevor, A., S. 161

¹⁹⁴ Beevor, A., S. 162

¹⁹⁵ Beevor, A., S. 162

¹⁹⁶ Beevor, A., S. 162

¹⁹⁷ Beevor, A., S. 140

¹⁹⁸ Der Pakt garantierte dem Deutschen Reich die sowjetische Neutralität bei einer Auseinandersetzung mit Polen und den Westmächten. Mit dem Überfall auf die Sowjetunion am 22. Juni 1941 brach das Deutsche Reich den Vertrag.

¹⁹⁹ Beevor, A., S. 205

Fast unbekannt in Russland wurde diese Frau zur „Kultfigur“ der deutschen Filmgeschichte. 1962 erhielt Olga Tschechowa für ihr Lebenswerk den Deutschen Filmpreis. 1972 bekam sie das Bundesverdienstkreuz aus den Händen von Bundespräsident Gustav Heinemann. Sie eroberte die Herzen der Deutschen mit ihrem slawischen Charme und ihrem Talent. Dass sie in Russland aufgewachsen war, hat ihre Mentalität und ihre Schauspielweise offenbar stark beeinflusst. Sie spielte in mehr als 100 Filmen mit Regisseuren wie Hans Heinz Zerlett, Max Ophüls, René Clair, Alfred Hitchcock, Friedrich W. Murnau und vielen anderen. Als Regisseurin hat sie fast 20 Filme gedreht. Sie galt als Vorbild für viele junge Schauspieler in den 1930er Jahren. Sie war die einzige von zahlreichen russischen Filmemigranten, die die Tonrevolution „überlebte“ und im Beruf blieb. Kaum jemand hat ähnlich große Erfolge erreicht wie sie. Auf diese Weise hat Olga Tschechowa zweifellos einen großen Beitrag zur Entwicklung des deutschen Films geleistet.

1.2.6 Paul Thieman- russischer Produzent deutscher Herkunft

Der Name Paul Thiemann ist ebenso grundlegend für die Geschichte deutsch-russischer Filmbeziehungen. Paul Thiemann war ein russischer Filmunternehmer deutscher Herkunft. Er wurde 1881 in Moskau in eine wohlhabende Familie baltischer Abstammung geboren. Eine Parisreise im Jahre 1902 weckte sein Interesse für den Film. Er nahm eine Anstellung beim Filmverleih „Gaumont“ an. Dieser schickte ihn 1904 nach Moskau, um dort eine Filiale zu eröffnen. Mit der Herausgabe des Periodikums „CinePhono“ wurde seine Idee einer Filmzeitschrift verwirklicht. 1909 machte er sich selbstständig. Er gründete den Filmverleih „Thieman & Reinhardt & Ossipoff“, der anfänglich den Verleih ausländischer Produktionen in Russland betrieb, bevor er sich der eigenständigen Produktion zuwandte. Das erste Erzeugnis war „Der Tod Iwans des Schrecklichen“ des Regisseurs Wassili Gontscharow.²⁰⁰

1912 erwarb er das Moskauer Filmstudio des französischen Produzenten „Pathé“ und begann bald mit der Produktion der „Russischen Goldenen Serie“, der Verfilmung russischer Literaturklassiker, die großen Erfolg hatte, nicht zuletzt aufgrund der Zusammenarbeit mit den bekannten Regisseuren Vladimir Gardin und Jakow Protosanow. Er gewann große Moskauer Bühnen für sich, wie das Moskauer Kunsttheater. Von den genannten Regisseuren wurden ihm Schauspieler geliehen; dies war zur damaligen Zeit nicht üblich.

²⁰⁰ „Russkaja zolotaja seria“, Kino-Gazeta, 31/1918, S. 3

Im Jahre 1914, mit Beginn des Ersten Weltkrieges, wurde Thiemann gezwungen, seine Geschäfte infolge antideutscher Pogrome einzustellen. Er übergab die Geschäftsleitung zunächst an seine Frau. Der Verlust von Mitarbeitern, Schauspielern etc. (sie mussten an die Front) brachte schließlich das Ende. Thiemann selbst wurde in ein Internierungslager in die Stadt Ufa gebracht. Anfang Mai 1917 kehrte er aus dem Lager zurück und fing mit dem Wiederaufbau des in seiner Abwesenheit völlig ruinierten Unternehmens an.²⁰¹

Zur selben Zeit gewannen die beiden Konkurrenten „Ermolew“ und „Charitonow“ dermaßen an Gewicht, dass eine Rückkehr in der alten Stärke unmöglich wurde. Thiemann versuchte es dennoch. Um Aufmerksamkeit zu gewinnen, lud er den dänischen Filmstar Asta Nielsen und andere europäische Schauspieler zu Dreharbeiten ein. In der Zeit des Bürgerkrieges klang dies höchst abenteuerlich und wenige glaubten es. Paul Thiemann war so überzeugt von seiner Idee und reiste auf der Suche nach neuen Filmstars nach Deutschland.

In der „Kino-Gazeta“ wird das Ereignis folgendermaßen beschrieben: „Neulich ist P. Thiemann aus Deutschland zurückgekehrt, wo er einen neuen Ort für sein Unternehmen gefunden hat. Im Ausland hat er insgesamt zwei Monate verbracht. Er verhandelt mit allen führenden Kräften der russischen Kinematographie, wie den Schauspielern Iwan Mozzhukhin, Wera Cholodnaja und Witold Polonskii sowie den Regisseuren Wjacheslaw Wiskowskii und Alexander Uralskii. Mit anderen Worten ist die sogenannte ‚Russische Goldene Serie‘ nach Deutschland umgezogen.“²⁰²

Später begriff Paul Thiemann, dass ein Umzug des Unternehmens auf das Gebiet des Feindes (im Ersten Weltkrieg) niemanden begeistern würde. Deswegen änderte er seinen Plan und ersetzte Deutschland durch die neutrale Schweiz und traf damit die richtige Entscheidung. Für eine Weile wurde er in den kinematographischen Kreisen Moskaus ziemlich populär. Doch einige Schauspieler traten seiner Initiative feindlich entgegen. Der größte Star des russischen Stummfilms Wera Cholodnaia sagte in einem Interview für „Kino-Gazeta“: „Wenn ausländische Filmstudios uns russischen Schauspielern so viel Geld anbieten und mit uns ihre Filme drehen wollen, zeigt das, wie hoch wir dort geschätzt werden [...]. Aber die ausländische Kinematographie bekommt unseren Trumpf nicht in ihre Hände. Natürlich träumt jeder Schauspieler von interessanten Rollen, von ideal eingerichteten Filmstudios mit besseren Kameras, denn in Russland gibt

²⁰¹ „Russkaja zolotaja seria“, Kino-Gazeta, 31/1918, S. 3

²⁰² „Russkaja zolotaja seria“, Kino-Gazeta, 31/1918, S. 3

es so etwas nicht. Trotzdem verlasse ich Russland nicht und ich bin überzeugt, dass diese Meinung auch die anderen Schauspieler teilen. Es wäre beschämend und verbrecherisch unsere Heimat in diesen schwierigen Zeiten zu verlassen. Ich glaube daran, dass die russische Kinematographie die Krise überwindet und der ausländischen Kinematographie nicht nachgibt.“²⁰³

Nachdem die meisten Schauspieler dem Aufruf von Wera Cholodnaja gefolgt waren und Paul Thiemann den Boykott erklärt hatten, musste er seine Bewerbungsaktivitäten im Süden weiterführen. Im Juni 1919 reiste er nach Rostow am Don. Man berichtete, dass er ein neues Filmstudio in Mailand eingerichtet und eine Kinotruppe bestehend aus russischen Schauspielern versammelt hatte und sogar mit der berühmtesten russischen Balletttänzerin Samsonowa verhandelte. Alle diese Bemühungen scheiterten. Danach versuchte er auf der Krim Schauspieler und Regisseure von den Produzenten Ermolew und Chanschonkow abzuwerben. Aus diesem Einfall ist ebenfalls nichts geworden. Alle Versuche von Paul Thiemann, ein neues Filmstudio auf der Krim zu gründen, scheiterten. Der Unternehmer wollte aber trotzdem nicht aufgeben. Er war besessen von der Idee, Filme zu drehen. So überredete er die erfolgreiche russische Schauspielerin Lidia Ryndina an einem grandiosen Leinwandepos unter der künstlerische Betreuung des französischen Ägyptologen Gaspar Maspero in Ägypten teilzunehmen. Die Dreharbeiten wurden für Januar bis März 1920 angekündigt. Wahrscheinlich wollte Thiemann mit dieser Nachricht in einer Tageszeitung einfach Aufmerksamkeit für sein Projekt gewinnen, denn Gaspar Maspero war bereits 1916 gestorben. Zudem ist nicht geklärt, ob Lidia Ryndina ihre Zustimmung gegeben hatte. Es gibt keine andere Bestätigung dafür, außer diesen Zeitungsartikel.

Ohnehin scheiterte auch dieses Projekt. Die Niederlage der antibolschewistischen Kräfte zwang Paul Thiemann Russland für immer zu verlassen. 1918 reiste er in die Schweiz, wo er ein deutsch-russisches Filmstudio eröffnete. Dieses existierte auch nur kurze Zeit und war wahrscheinlich erfolglos. 1920 reiste er nach Paris. Hier gründete er die „Genossenschaft P. Thiemann und Ko“. Das neue Geschäft hatte Schwung: Das Hauptquartier befand sich in einer Luxusvilla in der Nähe des Champs Élyséess, das Grundkapital betrug 2,5 Millionen Franken. „Zu den Unternehmensgründern gehörten die reichsten und höchst angesehensten Kaufleute Russlands – die Brüder Tarasows, Mantaschew und andere“, so ein Korrespondent der Moskauer Zeitung „Poslednie no-

²⁰³ „Beseda s Weroi Cholodnoi“, Kino-Gazeta, 22/1918, S. 5

vosti“.²⁰⁴ Thiemann arbeitete mit den besten Regisseuren aus Russland, die auch nach Paris umgezogen waren: Jakob Protazanow, Alexander Uralskii, Wladislaw Starevich, Nikolai Toporkow, Varvara Janova, Nikolai Kolin, Zoia Karabanowa und vielen anderen, die er mit hohen Honoraren und spannenden Filmexpeditionen in Ägypten, Spanien, Algerien und an der Côte d’Azur angelockt hatte. Die Realität war allerdings bescheidener. Nachdem er eine große Summe in den Einkauf des Filmateliers in Joinville-le-Pont, einem Vorort von Paris, investiert hatte, konnte der Filmunternehmer nicht einmal mehr die Hälfte von all diesen Projekten vollenden. Alle seine Filme wurden vom Publikum mit großem Interesse aufgenommen, obwohl sie keine finanziellen Erfolge brachten. Bereits im nächsten Sommer wurde Paul Thiemann von den meisten seiner Schauspieler und Regisseure verlassen (diese wurden von Ermolew abgeworben) und die niedrigen Dividenden nahmen den Aktionären das Interesse an seinem Geschäft. Im Frühling 1920 versuchte er auf den russischen Kinomarkt zurückzukehren und bot den sowjetischen Kinobehörden ein gemeinsames Projekt an. Er wollte eine deutsch-sowjetische Filmverleihorganisation gründen. Die Verhandlungen stockten bereits in der Phase der Vorbesprechung.²⁰⁵ Dann zog Thiemann nach Berlin um, wo er zum Konzessionär eines schwedisch-dänischen Unternehmens wurde.²⁰⁶ Über seine Tätigkeit in dieser Zeit ist nichts bekannt. Nach 1924 verschwand sein Name spurlos aus den Kinonachrichten. Dennoch gehört der deutsche Produzent bis heute zur Geschichte der russischen Kinematographie dieser ganzen Epoche, die mit dem Begriff „Russische Goldene Serie“ und dem Namen Paul Thiemann eng verbunden ist.

1.2.7 Robert Perskii- russischer Produzent im deutschen Exil

Robert Perskii war in russischen Filmkreisen als geschäftstüchtiger, aber auch gesinnungsloser Produzent und Zeitschriftenverleger sehr bekannt. Anfang des Jahres 1918 musste er wie alle anderen seine Geschäfte in Russland aufgeben. Zuerst organisierte er Konzerte und mietete den Saal des berühmten Kabarets „Fledermaus“. Aber ein paar Monate später verließ er Moskau aus Angst, verhaftet zu werden, und reiste Richtung Süden. Im Herbst 1919 landete er in der Stadt Rostow am Don, wo er sich mit der Organisation der Filmschule beschäftigte. Robert Perskii lud viele ehemalige Professoren und Regisseure ein, die auch von den Bolschewiken nach Süden geflohen waren. Im Winter 1920 fing er mit dem Filmverleihgeschäft an. Hier hatte er mehr Erfolg. Doch

²⁰⁴ „Teatr i iskusstvo“, *Poslednie novosti*, 30.05.1920, S. 4

²⁰⁵ *Kino-Iskusstvo*, 1/1922, S. 1

²⁰⁶ *Kino-Iskusstvo*, 1/1922, S. 1

nach der Niederlage der Freiwilligenarmee zog der Unternehmer nach Istanbul um. Dort versuchte er seine Filmgeschäfte wieder aufzubauen. In den Zeitungen jener Zeit findet man Berichte über seine Tätigkeit: „Produzent Perskii beginnt schon wieder mit einem neuen Filmatelier: Er hat eine Gruppe hervorragender russischer Schauspieler aus Flüchtlingen in Konstantinopel zur Zusammenarbeit gewinnen können.“²⁰⁷ Und wieder hatte er Pech, gab aber trotzdem nicht auf. Im Sommer 1920 war er bereits in Italien gewesen, wo er einen Film mit der weltberühmten Balletttänzerin Anna Pawlowa drehte. Im Herbst eröffnete er schließlich ein Filmatelier in Berlin und gab ihm den Namen „Metastop“²⁰⁸. Damals existierten in Berlin etwa 60 Filmateliers, somit gab es einen großen Konkurrenzkampf. Ein paar Monate später hatte er eine gewisse Berühmtheit in den russischen Filmkreisen Berlins erlangt. Im August 1921 eröffnete er das Filmverleihbüro „Saturn-Film“²⁰⁹, aber das Geschäft lief nicht so gut, wie er erwartet hatte. Er verkaufte deutsche Filme in die Sowjetunion und wurde zum offiziellen Vertreter der Organisation „Kino-Moskwa“ in Deutschland. Ende der 1920er Jahre zog er sich aus dem Geschäft zurück. 1929 starb er. Ein anonymes Autor in der Zeitung „Rul“ merkte an: „Der verstorbene Unternehmer hat ein hohes Ansehen in ausländischen sowie russischen Filmkreisen genossen und war ein außergewöhnlich energischer und lebenslustiger Mensch“.²¹⁰

1.2.8 Der russische Produzent Wladimir Wengeroff und die Idee „Europäischer Filmverein“

Ein weiterer russischer Filmproduzent, der in den deutsch-russischen Filmbeziehungen eine bedeutende Rolle spielte, war Wladimir Wengeroff. Vor der Revolution war Wengeroff als Mäzen bekannt und unterstützte die Theaterkunst in Russland. Als Unternehmer gehörte ihm das lukrative Pharmaunternehmen „Florans“. Sein Geld hatte er außerdem an der Börse verdient, zudem große staatliche Aufträge während des Ersten Weltkrieges angenommen. Die Filmkunst begann ihn erst 1915 zu interessieren, als er mit dem Produzenten Vladimir Gardin das Filmstudio „Wengeroff und Ko.“ gründete. So beschreibt Wladimir Wengeroff in seinen Erinnerungen seinen Geschäftspartner: „Stellen Sie sich ein gut ernährtes Kind mit naivem Gesicht und großen fröhlichen Augen vor, das sich für alles interessiert außer der geschäftlichen Routine – das lässt er den

²⁰⁷ „Teatr i iskusstvo“, Poslednie Novosti, 30.05.1920, S. 4

²⁰⁸ „Teatr i iskusstvo“, Golos Rossii, 29.01.1921, S. 4

²⁰⁹ „Berlin“, Golos Rossii, 12.12.1920, S. 3

²¹⁰ „Nekrolog. R.D. Perskii“, Rul, 10.02.1929, S. 3

Juristen“²¹¹. Besonders beeindruckt war er von Gardins Aktionen im großen Stil: „Geld war für ihn nichts, seine Pläne waren kolossal: Dreharbeiten im Kreml, Filialen im Ausland, Rohfilmwerkstatt. Im Vergleich mit ihm war Science-Fiction von Herbert Wells keine Fantasie, sondern der Ernst des Lebens“, schrieb Wengeroff.²¹²

Indes existierte das Filmstudio „Wengeroff und Ko.“ nicht lange. Wegen der Revolution wurde es aufgelöst und der Unternehmer reiste weg von den Bolschewiken nach Kiew. In der Zeit des Bürgerkrieges beschäftigte sich Wengeroff mit Arzneimittellieferungen für die Weiße Armee, vor allem für General Judenitsch.²¹³ Trotzdem verlor Wengeroff sein Interesse am Filmgeschäft nicht. Im Herbst 1921 schlug er vor, einen gemeinsamen deutsch-russischen Filmbetrieb zu organisieren, aber die potenziellen Partner fanden das Projekt zeitlich ungünstig²¹⁴. Die Absage verwirrte den Unternehmer jedoch kaum. 1921 emigrierte er nach Berlin. Er verdiente sein Geld nun mit anderen Geschäften²¹⁵ und investierte sehr viel in russische Filmbetriebe in Berlin, wie z.B. „Atlantik-Film“ oder „Wiking-Film“. Gleichzeitig eröffnete er die Filmgesellschaft „Zesar-Film“ zusammen mit den Produzenten Dmitrii Charitonow und Grigorii Rabinowitsch. Seinen ersten Geschäftspartner vergaß Wengeroff auch nicht, deswegen schrieb er ihm einen Brief nach Kiew und bat ihn nach Berlin zu kommen, um zusammen russische Klassik zu produzieren. Das strategische Ziel von Wengeroff war, mit sowjetischen Filmverleihen eng zu kooperieren, um dadurch seine Filme verkaufen zu können²¹⁶. Deswegen führte er eine große Werbekampagne in der Berliner Presse, die sich auch in der Sowjetunion verbreitete. Diese war aber erfolglos. Später wurde der Unternehmer von seinen Partnern verlassen. Trotzdem gab er nicht auf. Er benannte seine Firma um und aus „Zesar-Film“ wurde „Wengeroff-Film“. Auch fand er neue wohlhabende Geschäftspartner in Deutschland²¹⁷. In den Zeitungen berichtete man, dass „der Produzent Wengeroff mit größten deutschen Finanzgruppen verhandelt, um die russische Filmindustrie zu unterstützen“.²¹⁸ Vor allem wollte er russische Filme verbreiten. Endlich war klar, mit wem Wengeroff die Verhandlungen führte, „das war der berühmte Hugo Stin-

²¹¹ Gardin, W., S. 91

²¹² Gardin, W., S. 93

²¹³ 1919 floh der General Judenitsch mit den Resten seiner Armee nach Estland und emigrierte 1920 von dort aus über Großbritannien nach Frankreich.

²¹⁴ „Kino“, Rul, 4.11.1921, S. 5

²¹⁵ Wengeroff verkaufte amerikanische Traktoren in Deutschland, hatte mit Transport von Kohle in Deutschland angefangen, auch war im Handel und in der Bergbauindustrie tätig.

²¹⁶ „Obzor kino“, Golos Rossii, 26.08.1922, S. 3

²¹⁷ Dni, 20.11.1923, S. 2

²¹⁸ „Kino“, Rul, 6.12.1923, S. 5

nes“²¹⁹ berichtete die Zeitung „Rul“. Zu Beginn der Weimarer Republik zählte Stinnes zu den einflussreichsten Persönlichkeiten in Deutschland. Dieser ultrakonservative Politiker investierte große Summe in die Propaganda seiner Tätigkeit und sein positives Image. Ihm gehörten die meisten deutschen Medien, und der Film war für ihn auch ein Mittel der Massenbeeinflussung.²²⁰ Wengeroff überzeugte ihn, dass die Filmproduktion und sein eigenes Projekt ihm große Gewinne bringen könnten, weil er nicht nur auf dem sowjetischen, sondern auch auf dem internationalen Filmmarkt tätig sein werde. So entstand der Konzern „WeSti“ (Abkürzung von Wengeroff-Stinnes), ein großer Betrieb für Filmproduktion, Filmverleih und Herstellung von Filmapparaturen. Später traten der Organisation Unternehmer aus Deutschland, Italien, Österreich, Polen, Frankreich, China, Japan und Ägypten als Juniorpartner bei. Aber die Mehrzahl der Mitglieder bestand aus den ehemals russischen Filmemachern. Unter ihnen waren Charitonow, Blokh, Rabinowitsch und Kerre. Wie groß ihre Ambitionen waren, kann man am Motto des Unternehmens erkennen: „Wir bauen einen Weltfilmbetrieb!“²²¹ In der Presse wurde diese Initiative sehr positiv angenommen, weil der neue Konzern viele Arbeitsplätze für russische Emigranten in Berlin schaffen könnte.²²²

Um mehr Aufmerksamkeit für sein Projekt zu gewinnen, führte er wieder eine große Werbekampagne durch, die vor allem auf die russischen Emigranten in Berlin gerichtet war. Er organisierte ein öffentliches Diskussionsforum zu Filmthemen und freie Filmvorführungen, die das große Potenzial des neuen Konzerns demonstrierten. Diese Aktivitäten machten den nötigen Eindruck auf die Emigranten.

Wengeroff und die „Europäische Union“

Wengeroff träumte von einem großzügigen europäischen Filmsyndikat. Nach seiner Meinung musste diese Organisation dem Andrang der Hollywood-Produktionen in Europa widerstehen und später selber den amerikanischen Kinomarkt erobern. Wengeroff war überzeugt, dass die europäischen Länder ihre eigene Produktion gemeinsam unterstützen sollten. „Nur der europäische Verein kann unsere Filme retten und sie künstlerisch verbessern.“²²³

²¹⁹ „Kino“, Rul, 6.12.1923, S. 5

²²⁰ Causer, „Stinnes-Lübersaack“, Vremja, 18.09.1922, S. 2

²²¹ Morskoi, A., „Stinnesowskaja kinematografija“, Kinotvorchestvo, 13/1925, S. 3

²²² Morskoi, A., „Stinnesowskaja kinematografija“, Kinotvorchestvo, 13/1925, S. 3

²²³ „Les Projets de M.W. Wengeroff“, Cinemagazin, 10.10.1924, S. 2

Das war im Jahre 1924, lange vor der Entstehung einer Europäischen Union. Diesem Thema widmete er viele Artikel und Interviews. Wengeroff rief den Filmproduzenten der verschiedenen europäischen Länder zu: „Lassen Sie uns Bündnisse miteinander schließen, sehr bald werden Sie verstehen, dass die Europäische Union eine einzige mögliche Rettung für uns wäre [...]. Unsere Filme sind nicht konkurrenzfähig, weil sie nur für das eigene Land bestimmt sind. Meiner Meinung nach müsste jeder Film so gemacht werden, dass er für die gesamte Welt interessant wäre, so dass auch die Amerikaner ihn ansehen wollten. Um dieses Ziel zu erreichen, muss man für die Filmproduktion sehr große Geldsummen ausgeben, kein Land, kein Filmstudio kann das allein schaffen. Ich wende mich an alle Filmverleiher und Filmstudios, sie sollten zusammenarbeiten und die europäische Produktion unterstützen. Falls sie das nicht machen, begehen sie ein Unrecht gegenüber dem europäischen Film. Ich wende mich nicht nur an Produzenten, sondern auch an Journalisten, Schriftsteller, Regisseure und Schauspieler, sie sollen uns auch unterstützen, sonst kommen die Amerikaner mit ihren Filmen und die wertvollsten europäischen Literatur- und Kunstschatze werden vergessen oder zur amerikanischen Kultur adaptiert und bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Die Rede ist von der Kunst, nicht von der Politik, dafür ist der Krieg schon zu lange aus und wir müssen über die zukünftige Zusammenarbeit im Kunst- und Handelsbereich nachdenken. Ich sehe meine Aufgabe in der Entwicklung eines gemeinsamen europäischen Filmsyndikats. Ohne europäische Vereinigung setzen wir unsere Filmindustrie dem Verfall aus. Mit meiner vielen Erfahrung komme ich vorausschauend zu solch einer Prognose. Vergessen Sie nicht, wer seinem Nachbarn hilft, der hilft sich selber. In der Einigung steckt unsere Macht!“ Mit diesen Worten beendete Wengeroff seinen offenen Brief. Die Rede des Produzenten wurde nicht nur in russischen²²⁴, sondern auch in deutschen Zeitungen veröffentlicht.²²⁵

Seine emotionalen Worte fanden Verständnis und Unterstützung bei Filmemachern aus Deutschland, wie Erich Pommer²²⁶ und Fritz Lang. Viele Journalisten waren ebenfalls auf Wengeroffs Seite, aber nicht alle waren von seinen Argumenten so überzeugt. In der Presse gab es eine heftige Diskussion zu diesem Thema. Einige fanden das europäische Filmsyndikat unnötig: „Große Geldmittel entsprechen nicht immer einem guten und

²²⁴ Wengeroff., W., „Evropeiskii Filmsyndikat“, Ruskoe Echo, 42/1924, S. 4

²²⁵ Wengeroff, W., „Obraschenie k germanskoi auditorii“, Bioscop, 3/1925, S. 3

²²⁶ Erich Pommer (1889-1966) war ein deutscher Filmproduzent. Im Februar 1923 trat Pommer in den Vorstand der UFA ein. Als Produzent schuf er einige Klassiker des deutschen Stummfilms wie „Metropolis“ und „Der blaue Engel“.

künstlerisch sehenswerten Film. Die amerikanische Filmproduktion eroberte europäische Märkte nicht mit großen Investitionen, sondern mit ihren Talenten – Charly Chaplin, David Griffith, Mary Pickford, Douglas Fairbanks. Sinnhaftigkeit, Herzlichkeit, Einfachheit der Fabel zusammen mit der dynamischen Entwicklung und dem künstlerischen Ausdruck, wie auch der technische Fortschritt und ein geschicktes Casting – das sind die Vorteile, die die amerikanischen Filme von den europäischen Produktionen unterscheiden. Nur wenn unsere Filme künstlerisch konkurrenzfähiger werden als die amerikanischen, können wir sie auch in den USA verkaufen, wie wir jetzt dort unsere Kleidung, Gemälde und anderes Erzeugnis erfolgreich verkaufen. Der einzige Weg, den Kampf gegen den amerikanischen Andrang zu gewinnen, ist die Möglichkeit der freien Konkurrenz der europäischen Filmemacher miteinander, und dadurch ständige Verbesserung der eigenen Produktion, künstlerisch wie auch technisch.“²²⁷

Ein bedeutendes Stichwort von Wengeroffs Projekt war die Zusammenarbeit der europäischen Länder mit der Sowjetunion. Für Filmverleihe aus Europa hätte dies zum wichtigsten Vorteil werden können, weil dadurch einer der größten Absatzmärkte zugänglich geworden wäre, dazu waren russische Motive im Kino beim Publikum ziemlich gefragt. Von Seiten der Moskauer Behörden gab es auch ein gewinnsüchtiges Interesse: Die zerstörte und arme russische Filmindustrie hätte dadurch neue Investitionen und Technologien erhalten. Das Projekt war somit für beide Seiten von Vorteil. Doch der sowjetische Behördentrott stellte sich dem Projekt in den Weg und behinderte alle Geschäfte. Sogar die sowjetischen Journalisten schrieben 1924 mit Ärger und Empörung: „Wachen Sie doch auf, Genossen! Je schneller wir das in Gang bringen, desto besser wird’s für die sowjetische Kinematographie“.²²⁸

Bereits im April 1923 hatten die Vertreter von Stinnes und Wengeroff mit dem Narkompros das Abkommen über die Gründung der deutsch-russischen Industrie- und Handels-Aktiengesellschaft „Vostok-Film“ im Detail ausgearbeitet. Dieses Abkommen sah Folgendes vor: eine gemeinsame deutsch-russische Filmproduktion, Lizenzabkommen über die Produktion von Kinoapparatur und Rohfilmen innerhalb der Sowjetunion sowie eine Handelspartnerschaft auf dem deutschen und sowjetischen Markt und im gesamten Ausland. Die neue Aktionsgesellschaft bekam das Recht, die Kinoateliers und Filmstudios in der Sowjetunion zu bauen und für 12 Jahre die Filmstudios von „Goskino“ zu mieten. Der Transport der Kinoapparatur bei fernen Dreharbeiten auf dem Ge-

²²⁷ Morskoi, A., „Evropeiskii sindikat“, Kinotvorchestvo, 6/1924, S. 5

²²⁸ „My i inostrannyi kapital“, Kino, 7/1924, S. 4

biet der Sowjetunion wurde zudem vom Staat gefördert. Im Abkommen gab es auch einen Punkt „Exterritorialitätsrecht“ der Produktion von „Vostok-Film“. Dies war damals einzigartig. Es bedeutete, dass die neuen Filme vom staatlichen Monopol, das damals in der Sowjetunion herrschte, befreit wurden. Die Verleihrechte gehörten der neuen Aktiengesellschaft „Vostok-Film“. Das Grundkapital des Unternehmens betrug 5 Millionen Goldrubel, die Hälfte der Aktien gehörte der sowjetischen Regierung. Deswegen hatte diese das Recht, den Vorsitzenden der Gesellschaft zu bestimmen. Obwohl das Unternehmen vor allem unter der Kontrolle der sowjetischen Behörden stand, konnten andere Mitglieder frei mit Devisenmitteln umgehen, in der Sowjetunion wie auch im Ausland. 90% des Gewinns (Dividenden) wurde für die Mitglieder der Gesellschaft vorgesehen und nur 10% waren für die Entwicklung des Unternehmens bestimmt. Laut dem Vertrag (entsprechend dem Abkommen) mussten pro Jahr mindestens 5 abendfüllende Spielfilme und 15 Bildungsfilme produziert werden. Dabei wurden die Themen und Drehbücher der Filme durch das Volkskommissariat des Bildungswesens genehmigt.²²⁹

Während die Details des Projektes noch ausgehandelt werden mussten, wollte Stinnes die Zusammenarbeit so schnell wie möglich beginnen, schon bevor eine Vertragsunterzeichnung stattfand. Deswegen schlug er als Geschäftspartner für „Goskino“ das Berliner Filmstudio „Kommedia-Film“ vor. Die sowjetischen Filmbehörden fanden den Vorschlag sehr interessant: „die Kooperation mit dem größten deutschen Finanzier ist für unsere Filmindustrie sehr erwünscht“²³⁰. Nach diesem Vorschlag sollte der neue Film in der schönen Wolga-Landschaft gedreht werden. Eine große Rolle spielte dabei die Widerspiegelung der russischen Lebenshaltung. Alle Produktionskosten nahm die deutsche Seite auf sich, die sowjetischen Geschäftspartner besorgten für die Kinoexpedition ein Dampfschiff und gaben die Genehmigung zu Aufnahmen in allen öffentlichen Gebäuden und Kirchen. Das Filmteam war gleichberechtigt gestaltet: der Regisseur und Kameramann aus Deutschland, das technische Personal zu gleichen Teilen, die Hauptrolle sollte der deutsche Schauspieler Ernst Deutsch bekommen, die anderen Besetzungen waren russisch. Die Verleihrechte für den Spielfilm erhielt innerhalb der Sowjetunion die sowjetische Seite, die Verleihrechte außerhalb der Sowjetunion gehörten zur deutschen. Es stand darüber hinaus noch ein besonderer Punkt im Abkommen: Die deutsche

²²⁹ Jangirow, R., S. 62

²³⁰ Jangirow, R., S. 63

Seite musste einen Dokumentarfilm über die Wolga drehen und ohne Vergütung dem sowjetischen Filmstudio „Goskino“ übergeben.²³¹

Einmischung der Politik in die deutsch-russischen Filmbeziehungen und Misserfolg des Wengeroff-Abkommens

Durch eine Umsetzung des Abkommens hätte bei diesen finanziellen und organisatorischen Ressourcen die Entwicklung der sowjetischen Filmindustrie zweifellos viel schneller voranschreiten und gewiss irgendwann mit der europäischen und sogar der amerikanischen Filmindustrie konkurrieren können. Die Politik mischte sich aber ein und verhinderte all dies. Anfang Mai 1924 verschlechterten sich die deutsch-sowjetischen Beziehungen. „Ein deutscher Kommunist, gegen den eine Mordanklage erhoben wurde, versuchte sich im Gebäude der sowjetischen Handelsvertretung in Berlin zu verstecken, wurde aber dort von deutschen Polizisten verhaftet“, berichtete damals die Zeitung „Nasch Mir.“²³²

Die Politik spielte immer eine bedeutende Rolle in den deutsch-russischen und vor allem deutsch-sowjetischen Filmbeziehungen. Im März 1921 wurde die Neue Ökonomische Politik (NÖP) in der Sowjetunion verkündet. Im selben Jahr wurde die deutsch-russische Aktiengesellschaft „Russofilm“ in Berlin gegründet (Vgl. Kapitel 1.2.2). Die NÖP bedeutete wirtschaftliche Liberalisierung. Auch in diesem Jahr kehrte der berühmte russische Produzent Chanschonkow nach Moskau zurück. Er hatte geglaubt, dass mit der NÖP die Willkür der Bolschewiken beendet wäre.

Einen anderen Impuls zur Entwicklung der deutsch-russischen Filmbeziehungen lieferte der Rapallovertrag, der am 16. April 1922 zwischen dem Deutschen Reich und der Sowjetunion geschlossen wurde. Nach dem Vertrag nahmen das Deutsche Reich und Russland ihre durch den Krieg unterbrochenen diplomatischen und wirtschaftlichen Beziehungen wieder auf. Diese Ereignisse weisen anschaulich darauf hin, dass die deutsch-russische Kooperation im Bereich der Filmindustrie nicht nur durch die persönlichen Initiativen abgestimmt war. Nicht zuletzt die Politik spielte eine wichtige Rolle. Im Januar 1924 starb Lenin, und Stalin kam an die Macht. Es begann eine totalitäre Periode in der Geschichte der Sowjetunion und die Zeit der NÖP endete. Viele gemeinsame deutsch-russische Projekte wurden beendet und sogar die russischen Emigrantenzeitungen aus Berlin zum Verkauf in der Sowjetunion verboten.

²³¹ Jangirow, R., S. 63

²³² Nasch Mir, 18/1924, S. 2

Der Misserfolg des Abkommens über die Gründung des deutsch-russischen Filmsyndikats lag auch daran, dass Hugo Stinnes am 10. April 1924 gestorben war. Die sowjetischen Behörden hatten herausgefunden, was ihnen bisher verborgen geblieben war – dass hinter ihm der Emigrant Wladimir Wengeroff stand. Eben dies begründet vermutlich die Absage zu den vorherigen Absprachen von Seiten des Filmstudios „Goskino“. Diese Entscheidung wurde aber nicht von der Leitung des Filmstudios „Goskino“ oder vom Volkskommissariat für Bildungswesen getroffen. Direkt entschieden hat die sowjetische Parteiführung. Die sowjetische Presse erklärte die Auflösung des Abkommens mit folgenden Worten: „Die Vorschläge von Wengeroff scheinen nicht genug vertrauenswürdig. Wie können wir einem Emigranten, der seine Heimat verlassen hat, vertrauen? Das sowjetische Volk braucht keinen Wohltäter, wir retten unsere Filmindustrie selbst!“²³³

Trotzdem versuchte Wengeroff bis zum Ende für sein Projekt zu kämpfen und glaubte nicht daran, dass die sowjetische Regierung nur infolge von ideologischen Gründen eine solche Chance aufgeben könnte. Einer von seinen Mitarbeitern gab der Zeitung „Ekran“ ein Interview: „WeSti-Film hat alle seine Versprechen gehalten. Dem Syndikat ist es gelungen, Unterstützung von Filmunternehmern weltweit zu finden und ihre Kräfte zu vereinen. Das ist eine unglaublich gute Möglichkeit für die sowjetische Filmindustrie.“²³⁴

Das Scheitern von „WeSti“ beschädigte Wengeroffs guten Ruf sehr, nahm ihm aber trotzdem seine Energie nicht. Er konzentrierte sich nun auf die Geschäfte seines alten Unternehmens „Wengeroff-Film“ sowie auf Vermittlungsgeschäfte. Die Erfindung des Tonfilms in den Jahren 1920 bis 1930 und die Weltwirtschaftskrise zwangen Wengeroff nun, eine sekundäre Rolle in der Filmindustrie zu spielen. Nachdem die Nationalsozialisten in Deutschland an die Macht gekommen waren, reiste Wengeroff nach Paris. Dort führte er ein bescheidenes Leben und gründete nur eine kleine Verleihfirma. Aber seine Ambitionen ließen ihn nicht in Ruhe. 1934 wendete er sich an den berühmtesten sowjetischen Regisseur Sergej Eisenstein mit dem Vorschlag, einen russisch-französischen Film zu drehen. Seine Aufgabe hierbei sah er in der technischen Ausrüstung und finanziellen Unterstützung. Er kannte sich sehr gut in französischen Filmkreisen aus und konnte als Produzent ohne Probleme Geld für die Zusammenarbeit mit einem der bekanntesten sowjetischen Regisseure finden. Alle seine Ideen erklärte er Eisenstein in

²³³ Lianow, D., Kinonedelja, 44/1924, S. 5

²³⁴ Wengeroff, W., Ekran, 2/1924, S. 4

einem Brief. Er kannte wahrscheinlich nicht alle Realien des Lebens in der Sowjetunion unter dem Eisernen Vorhang, denn jegliche Korrespondenz mit Ausländern wurde vom Staatssicherheitskomitee kontrolliert. Natürlich hätte Eisenstein mit großem Vergnügen an einem gemeinsamen Projekt teilgenommen, er durfte aber damals unter keinen Umständen ins Ausland reisen. Er wusste, dass es aus Sicherheitsgründen besser war, auf den Brief nicht zu antworten. Eisenstein war einer von denen, die nicht emigrierten. Sein Leben führte er zwar hinter dem Eisernen Vorhang, seine Werke waren aber stark von deutschen Künstlern beeinflusst und viele wichtige Ereignisse in seinem Leben waren eng mit Deutschland verbunden. Der Regisseur Eisenstein spielte tatsächlich eine bedeutende Rolle für die deutsch-russischen Filmbeziehungen – und umgekehrt.

1.3 Sergej Eisenstein – Montageexperimente im russischen Kino

Sergej Eisenstein ist einer der ersten russischen Regisseure, die in Europa und vor allem Deutschland mit ihrem innovativen Bildschnitt bekannt wurden. Seine Filme haben die Entwicklung der Montagetechnik in Deutschland maßgeblich beeinflusst. Er gehörte zu den Filmschaffenden, die in der UdSSR geblieben waren und sich dem Aufbau der neuen sowjetischen Kunst widmeten. Im Gegensatz zu den Emigranten bemühten sich die jungen sowjetischen Regisseure, die Verbindung zu ihrer vorrevolutionären Geschichte vollständig zu trennen. „Ihr Wunsch, ein neues Kino zu erschaffen, reflektierte die damals in Russland weitverbreitete Vorstellung, die Vergangenheit endgültig verabschieden zu müssen.“²³⁵ Die Verpflichtung zum Realismus im Film führte zu einer Veränderung der filmischen Darstellung durch eine neue Verwendung der Montage. Der Regisseur Lew Kuleschow entwickelte die Ideen der Montage weiter. In dem bekanntesten dieser Experimente, das den sogenannten Kuleschow-Effekt zeigt, wurden Bilder des Schauspielers Ivan Mozzhukhin, die aus einem unbekanntem vorrevolutionären Film stammten, gegen drei verschiedene Bilder geschnitten: einen Teller Suppe, eine tote Frau im Sarg und ein spielendes Kind. Das Publikum bekam durch diese Gegenüberstellung den Eindruck, als ändere sich mit jedem Bild der Gesichtsausdruck des Schauspielers, obwohl immer die gleiche Einstellung gezeigt wurde. Kuleschow wollte mit diesem Experiment beweisen, dass die Behandlung einer Montagesequenz im Film nicht vom Inhalt der einzelnen Montageelemente, sondern durch ihre Kombination bestimmt

²³⁵ Nussinova, N., (1998), S. 156

wird²³⁶. Weiter verarbeitete diese Montageideen der junge Regisseur Sergej Eisenstein, der später mit seinem innovativen Bildschnitt in Deutschland bekannt wurde.²³⁷ Er entwarf und verbreitete in Deutschland das Konzept der „Montage der Attraktionen“ – einer Montagetechnik, bei der die einzelnen Einstellungen so aneinandergefügt werden, dass dem Zuschauer der Inhalt schockartig vermittelt wird.

1.3.1 Der deutsche Film in Eisensteins Leben und dessen erste Filmarbeit

Sergej Eisenstein fing als Bühnenbildner und Regisseur im Theater zu arbeiten an, hatte aber keinen großen Erfolg damit. Als sein letztes Theaterstück „Gasmasken“ am Proletkult-Theater durchfiel, wendete sich Eisenstein dem Film zu.²³⁸ Zuerst arbeitete er als Schnittassistent im Schneiderraum des sowjetischen Filmkomitees. Hier wurden ausländische und vor allem deutsche Filme von „bürgerlicher Ideologie“²³⁹ befreit, bevor sie die sowjetischen Zuschauer erreichten. Zu Beginn der 20er Jahre beherrschten zu 90% deutsche Filmproduktionen den sowjetischen Filmmarkt.²⁴⁰ Starfotos von deutschen Schauspielern hingen gleichberechtigt neben Familienfotos an den Wänden fast jeder Wohnung²⁴¹. „Kein Tag verging, an dem nicht das Wort Deutschland auf den Titelseiten der Zeitungen und Zeitschriften erschien, und über den deutschen Film wurde nicht weniger gesprochen und geschrieben als über den sowjetischen. Die russischen Leser wussten ausführlich, wie man in Deutschland Filme drehte, wie die Kinos und Studios aussahen und wo sie sich befanden. Am wichtigsten aber war, dass die Mehrzahl der Filme schon bald nach ihrer Uraufführung in Deutschland in die russischen Kinos kam. Auf den ersten Blick mag es deshalb scheinen, dass der sowjetische Zuschauer die Entwicklung des deutschen Filmes hautnah verfolgen konnte, ohne hinter den Zuschauern anderer europäischer Länder zurückzustehen“²⁴², so die Professorin für Filmgeschichte und Filmanalyse an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und Forscherin der russisch-sowjetischen Filmgeschichte Oksana Bulgakowa. In der Tat gab es einige Unterschiede: die deutschen Filme, die in der Sowjetunion liefen, wurden in einer ganz anderen Fassung als in Deutschland gezeigt. Die Filmproduktion der kapitalistischen Länder

²³⁶ Nussinova, N., (1998), S. 156

²³⁷ Sadoul, G., S. 338

²³⁸ Sadoul, G., S. 330-333

²³⁹ Chochlowa, J., S. 115

²⁴⁰ Chochlowa, J., S. 115

²⁴¹ Chochlowa, J., S. 115

²⁴² Chochlowa, J., S. 115

enthielt nach der Vorstellungen der sowjetischen Regierung in ihrer ursprünglichen Gestalt schädliche Elemente und hätte das Arbeiterpublikum negativ beeinflussen können. In den sowjetischen Zeitungen konnte man Folgendes lesen: „Was sollen wir mit diesem deutsch-französisch-amerikanischen Durchschnittsfilm anfangen? [...] Filme dieses Typs bebildern den Ehrenkodex des Groß- und des Kleinbürgertums. Sie geben Anweisungen für das Verhalten im Alltag. Nach diesen Filmen lernt die heranwachsende Generation, wie man eine Liebeserklärung macht, wie man sich die Krawatte bindet, wie man irgendwo einbricht und wie man in der Ablende küsst. Wie können wir diese unverhohlene Massenpropaganda feindlicher Ideologie stoppen?! Die Antwort ist einfach. Vor ihrem Einsatz im Verleih muss man sie unschädlich machen, desinfizieren!“²⁴³

Das Umschneiden von Filmen aus den kapitalistischen Ländern war für die sowjetischen Verleihe üblich. Am Anfang wurden nur erotische Szenen und Gewaltdarstellungen aus den Filmen herausgeschnitten. Anfang der 1920er Jahre begann man die Filme auch auf ideologisch schädliche Elementen untersuchen. Sie wurden gekürzt, ummontiert und sogar neue Zwischentitel hinzugefügt. Dafür war bereits 1919 eine spezielle Sektion eingerichtet worden.²⁴⁴ „Nachdem 1924 die Aktiengesellschaft Sowkino gegründet worden war, die alle Rechte für die Produktion und den Verleih von Filmen auf dem Territorium der RSFSR innehatte, entstand auch ein spezielles Redaktionskollegium, das mit der Präparierung ausländischer Filme für den sowjetischen Verleih beauftragt war.“²⁴⁵ Der Schnittredakteur musste den Film umbearbeiten und danach dem Zensor der Hauptverwaltung vorführen. War der Film immer noch nicht gut genug für die sowjetische Arbeiterklasse, schickte man die zerstörte Kopie einfach ins Ausland zurück.²⁴⁶

1924 wurde von Sowkino der deutsche Film „Dr. Mabuse, der Spieler“ von Fritz Lang eingekauft. Aber bevor der Film dem sowjetischen Publikum gezeigt wurde, sollte er ideologisch bearbeitet werden.²⁴⁷ Für diese Arbeit war auch Eisenstein verantwortlich.²⁴⁸ Der zweiteilige Film sollte auf einen Teil gekürzt werden. Bei dieser Arbeit machte Eisenstein seine ersten Montageerfahrungen. „Eisenstein [...] schrieb die ideo-

²⁴³ zit. nach Chochlowa, J., S. 116

²⁴⁴ Chochlowa, J., S. 116

²⁴⁵ Chochlowa, J., S. 116

²⁴⁶ Chochlowa, J., S. 116

²⁴⁷ Sadoul, G., S. 337-338

²⁴⁸ Eisenstein, S., S. 5-32

logisch neu gefärbten Zwischentitel gleich selbst.²⁴⁹ Doktor Mabuse wurde als „Verkörperung des dekadenten Westens“ dargestellt, der neue Titel lautete: „Die vergoldete Fäulnis“.²⁵⁰ Der neue Titel sollte eine ideologische Bewertung des Films ausdrücken. Auch wurden entsprechende Zwischentitel erfunden: „Der internationale Schlachthof hat das imperialistische Deutschland in den Verfall und in den kapitalistischen Ruin geführt.“²⁵¹ Das Ummontieren und die neuen Zwischentitel hatten den Film bis zur Unverständlichkeit verändert. In der Zeitung „Kino-Gazeta“ wurde eine negative, aber trefende Rezension zum Film veröffentlicht: „Die ersten zwei Rollen, in denen die Fabel aus *Mabuso* noch erkennbar ist, sind noch spannend. Danach beginnt etwas wenig Verständliches. Der Schluss des Films hat mit seinem Anfang nichts zu tun. Man kann ihn von hinten genauso gut wie von vorn abspulen. [...] Damit ist die Methode gefunden, einen uns ideologisch fremden Film akzeptabel zu machen: Man macht ihn unverständlich.“²⁵²

Nachdem das Ummontieren des Films zu Ende war, suchte Eisenstein weiter nach Arbeit beim Film.²⁵³ Die Möglichkeiten, einen Film zu machen, waren damals sehr gering. „Wurden 1917, vor der Revolution, in Russland jährlich noch 34 Filme produziert, so waren es 1923 gerade mal 28, davon nur 5 in Moskau. Es fehlte an Elektrizität, an Rohmaterial und Technik, die Russland nicht herstellte, und an Fachleuten, denn viele Produzenten, Regisseure, Kameramänner, Ausstatter, Schauspieler und Techniker waren emigriert. Wegen der Wirtschaftsblockade konnten keine Rohfilmeinkäufe getätigt werden. Erst 1922/1923, nach dem Rapallovertrag, wurden wieder Rohfilme aus Deutschland importiert. [...] Doch 1924 kam die stehende Filmproduktion langsam wieder in Gang“²⁵⁴, so Bulgakowa.

Eisenstein war begeistert von den Montagemöglichkeiten des Mediums, die er beim Umschnitt eines fremden Films gelernt hatte, und wollte unbedingt seinen eigenen Film drehen.²⁵⁵ Er sollte lehren, wie man Revolution organisiert und durchführt.²⁵⁶ Eisenstein stellte einen Plan für eine achteilige Serie „Zur Diktatur“ auf. Das war die Geschichte der russischen Arbeiterbewegung, „in der Entwicklung von der Untergrunddruckerei bis

²⁴⁹ Bulgakowa, O. (1997), S. 62

²⁵⁰ Bulgakowa, O. (1997), S. 62

²⁵¹ Bulgakowa, O. (1997), S. 62

²⁵² Bulgakowa, O. (1995), S. 180

²⁵³ Sadoul, G., S. 330-333

²⁵⁴ Bulgakowa, O. (1997), S. 63

²⁵⁵ Bulgakowa, O. (1997), S. 64

²⁵⁶ Bulgakowa, O. (1997), S. 64-65

zur Oktoberrevolution²⁵⁷. Eisenstein ging mit seinem Projekt zu Goskino.²⁵⁸ „Der Direktor eines Filmstudios von Goskino, Boris Michin, brauchte neue Kräfte für die nun rapide ansteigende Filmproduktion, und der exzentrische junge Mann mit hoher Stimme und dem nach allen Richtungen stehenden Haar kam ihm dabei gelegen.“²⁵⁹ Aus den acht Teilen der Serie wurde von Boris Michin der fünfte Teil „Streik“ ausgewählt.²⁶⁰ Ende 1924 war sein erster Film fertig. Der unerfahrene Filmregisseur hatte es geschafft, im proletarischen Massenfilm etwas Originelles zu entwickeln. Bereits der erste Film von Eisenstein hatte großen internationalen Erfolg und wurde auf der Weltausstellung in Paris mit der Goldmedaille ausgezeichnet.²⁶¹

Der zweite Film „Panzerkreuzer Potemkin“ brachte dem Regisseur noch mehr Erfolg.²⁶² In einem Interview zu dem neuen Projekt erklärte Eisenstein: „Der Film ‚1905‘ wird so grandios wie die deutschen ‚Nibelungen‘ werden. [...] Die Aufnahmen werden Realmaterial expressionistisch bearbeiten.“²⁶³ 10% des Materials wurde ohne Stativ gedreht. Bei den Aufnahmen auf der Treppe wurde das Kamerateam auf einem Brett mit Hilfe von Seilen über hölzerne Gleise heruntergelassen.²⁶⁴ „Eisenstein hatte sich zwar an den deutschen ‚Nibelungen‘ gemessen, doch setzte er den statischen ornamentalen Massenszenen von Fritz Lang einen chaotischen Körper der Masse entgegen, dessen Dynamik viel komplexer und dramatischer gestaltet war als das deutsche UFA-Ballett,“²⁶⁵ so Bulgakowa.

Die Premiere in Moskau fand am 18. Januar 1926 statt.²⁶⁶ Das war der erste Revolutionsfilm, der mit Hollywood konkurrenzfähig war. In der ersten Woche hatte „Potemkin“ 29.458 Zuschauer, der Hollywood-Film „Robin Hood“ dagegen nur 21.282.²⁶⁷ „Panzerkreuzer Potemkin“ kostete 100.000 Rubel, eine mittlere Summe im Vergleich mit anderen Filmen dieser Zeit²⁶⁸. Seinen ersten internationalen Erfolg erlebte der Film in Deutschland.

²⁵⁷ Bulgakowa, O. (1997), S. 65

²⁵⁸ Bulgakowa, O. (1997), S. 65

²⁵⁹ Bulgakowa, O. (1997), S. 65

²⁶⁰ Bulgakowa, O. (1997), S. 65

²⁶¹ Bulgakowa, O. (1997), S. 71

²⁶² Sadoul, G., S. 347-349

²⁶³ Bulgakowa, O. (1997), S. 75

²⁶⁴ Bulgakowa, O. (1997), S. 75

²⁶⁵ Bulgakowa, O. (1997), S. 81

²⁶⁶ „Film Sergeja Eisensteina Bronenosoz Potemkin“, 18.01.2011, www.ria.ru, [Internet, 26.01.2012]

²⁶⁷ Bulgakowa, O. (1997), S. 81

²⁶⁸ Bulgakowa, O. (1997), S. 81

1.3.2 Die Premiere von „Panzerkreuzer Potemkin“ in Deutschland

Am 21. Januar 1926, drei Tage nach der Moskauer Premiere, wurde „Panzerkreuzer Potemkin“ im Großen Schauspielhaus in Berlin aufgeführt.²⁶⁹ Willi Münzenberg, der Gründer der IAH, spielte dabei eine wichtige Rolle. „Als er erfuhr, das die deutsche Firma „Lloyd“ ein Abkommen über den Import von 25 sowjetischen Filmen geschlossen und „Potemkin“ aus ideologischen Gründen abgelehnt hatte, schlug er vor, eine Firma zu gründen, die den Film im Ausland herausbringen sollte,“²⁷⁰ so Bulgakowa. 1926 wurde die „Film-Verleih- und Vertriebs-GmbH Prometheus“ unter dem Dach der IAH gegründet, die bald mit Sowkino einen Vertrag abschloss.²⁷¹

Mitte März 1926 reisten Eisenstein und sein Kameramann Eduard Tissé nach Berlin, um deutsche Filmtechnik zu studieren und die Deutschland-Erstaufführung von „Panzerkreuzer Potemkin“ zu besuchen.²⁷² Während dieser Reise knüpfte Eisenstein viele Kontakte zu den Berliner Kunstkreisen, ging in verschiedene UFA-Ateliers in Tempelhof und Babelsberg und lernte die deutschen Filmberühmtheiten kennen.²⁷³ Er besuchte Fritz Lang bei den Dreharbeiten zu „Metropolis“ in Staaken.²⁷⁴ In seinen Reisenotizen beschrieb Eisenstein Fritz Lang so: er sehe aus wie „Lew Kuleschow, wenn dieser nur lange genug mit gutem Essen gefüttert worden wäre.“²⁷⁵ Trotz des unfreundlichen Vergleichs war Eisenstein von den Dekorationen für „Metropolis“ und dem Talent des deutschen Regisseurs begeistert. In Berlin lernte er auch den Komponisten Edmund Meisel kennen.²⁷⁶ Mit ihm besprach Eisenstein die Filmmusik für sein neues Projekt.²⁷⁷ Es gab jedoch auch negative Seiten von Eisensteins Deutschlandbesuch. Zuerst durfte Eisenstein nicht zur Premiere seines eigenen Films kommen. Auf Verlangen des Reichswehrministeriums wurde der Film am 24. März von der Filmprüfstelle verboten, da er „geeignet sei, die öffentliche Ordnung zu gefährden.“²⁷⁸ Erst nachdem Eisenstein selbst einige Szenen aus dem Film herausgeschnitten hatte, wurde er für Deutschland freigegeben. Trotzdem durften die Soldaten der Reichswehr „Panzerkreuzer Potemkin“

²⁶⁹ Bulgakowa, O. (1997), S. 82

²⁷⁰ Bulgakowa, O. (1997), S. 82

²⁷¹ Bulgakowa, O. (1997), S. 82

²⁷² Bulgakowa, O. (1997), S. 82

²⁷³ Bulgakowa, O. (1997), S. 82

²⁷⁴ Bulgakowa, O. (1997), S. 82

²⁷⁵ Zit. nach Bulgakowa, O. (1997), S. 82

²⁷⁶ Meisel, E., Das neue Russland, Heft 2, 1928, Berlin, S. 53-54

²⁷⁷ Bulgakowa, O. (1997), S. 83

²⁷⁸ Bulgakowa, O. (1997), S. 83

nicht anschauen, da der Film revolutionäre Idee verbreitete.²⁷⁹ Für die Berliner Premiere wurde der Apollo-Saal, ein ehemaliges Varieté in der Friedrichstraße, angemietet, da die Besitzer der großen Kinos den Film nicht zu zeigen wagten.²⁸⁰ Es gab erneut einen Versuch, die Aufführung zu verbieten,²⁸¹ doch dieser scheiterte „nach einer heftigen Protestkampagne in der linken Presse.“²⁸²

Die deutsche Presse über den Film „Panzerkreuzer Potemkin“

Der Film war eindeutig ein Erfolg. Die Wirkung des Films übertrat ideologische Barrieren und steckte nicht nur das proletarische Publikum an.²⁸³ Der Film vermittelte „ein neues Kinoverständnis, ein anderes Russlandbild“.²⁸⁴ Der deutsche Filmkritiker Herbert Jering nannte „Potemkin“ einen „Volksfilm“, in Deutschland gäbe es, seiner Meinung nach, solche Filme nicht, „weil wir politisch, geistig und künstlerisch zerrissen sind“.²⁸⁵ Später, 1934, forderte Goebbels einen deutschen „Potemkin“.²⁸⁶

Mit diesem Film wurde der junge Eisenstein zu einem weltberühmten Regisseur. „Während früher russische Filme mit höchstens 5 Kopien in den deutschen Verleih kamen, mussten für „Potemkin“ zunächst 45, dann 50 und schließlich 67 erstellt werden.“²⁸⁷ So groß war die Nachfrage. Der Einsatz des Films brachte Willi Münzenberg eine Million Reichsmark ein.²⁸⁸ „Potemkin“ lief in Wien und in Genf, in Stockholm, London und Paris. In Italien, Spanien, Belgien, Dänemark, Norwegen und in den Baltischen Republiken war der Film aus ideologischen Gründen verboten.²⁸⁹ Das Negativ von „Panzerkreuzer Potemkin“ wurde 1926 nach Deutschland verkauft und erst 1940 infolge des Ribbentrop-Molotow-Pakts durch das Sowjetische Filmarchiv vom Reichsfilmarchiv Berlin zurückgeholt.²⁹⁰

²⁷⁹ Bulgakowa, O. (1997), S. 84

²⁸⁰ Bulgakowa, O. (1997), S. 84

²⁸¹ „Das Aufführungsverbot des „Potemkin“-Films“, Neue Freie Presse, 14.07.1926, Berlin, S. 8

²⁸² Bulgakowa, O. (1997), S. 82

²⁸³ Sadoule, G., S. 347-349; Bulgakowa, O. (1997), S. 84; „Panzerkreuzer Potemkin“, 22.04.2009, www.arte.tv/de, [Internet, 26.05.2011]

²⁸⁴ Bulgakowa, O. (1997), S. 85

²⁸⁵ Zit. nach Bulgakowa, O. (1997), S. 85

²⁸⁶ Bulgakowa, O. (1997), S. 85

²⁸⁷ Bulgakowa, O. (1997), S. 85

²⁸⁸ Bulgakowa, O. (1997), S. 86

²⁸⁹ Bulgakowa, O. (1997), S. 86

²⁹⁰ Sadoule, G., S. 347-349

1.3.3 Eisenstein über die deutsche Filmindustrie

Die deutsche Kultur hatte die Filmsprache von Eisenstein stark beeinflusst. Seine Verfahren stammten aus Deutschland; sein Vater, ein zur russisch-orthodoxen Kirche übergetretener deutscher Jude, starb im Berliner Exil. Deutsch war Eisensteins erste „Fremdsprache“, die „Vatersprache“, die zu Hause gesprochen wurde. In deutscher Sprache führte er auch ein intimes Tagebuch und schrieb wichtige theoretische Texte wie 1929 „Nachahmung als Beherrschung“ oder „Dramaturgie der Filmform“.²⁹¹ Sein Stil im Russischen nannte er selbst „eine schlechte Übersetzung aus dem Deutschen.“²⁹² Zu seinen geistigen Vätern zählte er Johann Sebastian Bach und E.T.A. Hoffmann, Richard Wagner und Friedrich Engels, Johann Kaspar Lavater und Kurt Lewin. Mehrmals plante er, deutsche Stoffe zu verfilmen, sei es „das Kapital“ von Karl Marx oder „Der falsche Nero“ von Lion Feuchtwanger. Mehrere Erzählungen E.T.A. Hoffmanns bearbeitete er für das Theater, so „Meister Martin, der Kufner und seine Gesellen“ und „Der goldene Topf.“²⁹³ Als Kind inszenierte er mit Gleichaltrigen die „Nibelungen“. Später verglich er diesen Film von Fritz Lang mit seinem Film „Streik“. Der deutsche Regisseur Fritz Lang war ein Vorbild für Eisenstein, als er gerade begann Filme zu drehen. Mit Langs Filmen lernte er die Kunst der Filmmontage. 1925 erklärte Eisenstein, seine tragische Massenhandlung in „Panzerkreuzer Potemkin“ werde eine Art russischer „Nibelungen“ (Film von Fritz Lang). Die Massenszenerie von Eisenstein vergleicht man auch mit „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl. Ob er diesen Film sah, ist nicht bekannt. Er wurde Stalin in Moskau vorgeführt, zudem lief er parallel zum russischen Kinoprogramm auf der Weltausstellung 1937 in Paris.²⁹⁴

Besonders oft nennt Eisenstein in seinen Erinnerungen den Österreicher Sigmund Freud und den Deutschen Karl Marx, die eine große Bedeutung für seine Entwicklung hatten. Der Einfluss von Freud und Marx „war auf mich gewaltig“²⁹⁵, schrieb Eisenstein in seinem Buch. „Ohne Freud keine Sublimierung, ohne Sublimierung würde ich ein einfacher Ästhet werden wie Oscar Wilde. Freud entdeckte die Gesetze des individuellen Verhaltens, Marx die Gesetze der gesellschaftlichen Entwicklung. Ich benutze das Wis-

²⁹¹ Schklovskij, V., S. 16-18

²⁹² Bulgakowa, O. (1999), S. 7

²⁹³ Bulgakowa, O. (1999), S. 7

²⁹⁴ Bulgakowa, O. (1999), S. 152

²⁹⁵ Zit. nach Bulgakowa, O. (1999), S. 152

sen von Marx und Freud in den Stücken und Filmen, die ich in den letzten Jahren gemacht habe²⁹⁶, so Eisenstein.

Eisenstein schrieb über deutsche Architektur und analysierte den Einfluss Bachs auf die Entstehung seines Montagedenkens. Seine Zeichnungen, die, wie er selbst zugab, vom Stil der Karikaturisten des „Simplicissimus“ beeinflusst waren, reflektieren Motive berühmter Bilder, die er in der Münchner Pinakothek oder in der Dresdner Gemäldegalerie gesehen hatte²⁹⁷.

Während seiner Berlin-Aufenthalte traf er sich mit deutschen Theaterleuten, Filmregisseuren, Journalisten, Schriftstellern und bildenden Künstlern. Die Reise nach Berlin und die Begegnungen mit den deutschen Filmemachern im UFA-Studio hatten Eisenstein zu internationalem Denken angeregt, er fühlte sich gleichberechtigt mit den Großen des Films, die für ihn zuvor mythische Figuren waren: Chaplin, Lang und Murnau. Er dachte an die Entwicklung des Films zu einem Weltmedium und einer Weltsprache.²⁹⁸ Für Eisenstein war der Film ein Medium, über das eine Totalität der Sicht auf die Entwicklung der Gesellschaft und der Geschichte erreicht werden konnte, und diese Entdeckung wurde nicht nur für das neue russische Kino wichtig, sondern auch für die internationale Kunst, und auch für die deutsche.²⁹⁹ Sie beeinflusste die Entwicklung des Theaterverständnisses des deutschen Regisseurs Erwin Piscator und den Arbeiterfilm der Weimarer Republik.

Wie für viele sowjetische Künstler war auch für Eisenstein Deutschland ein wichtiges Bezugsland, von dem die russischen Kommunisten die Fortführung der proletarischen Revolution erwarteten. Das von Eisenstein inszenierte Theaterstück „Hörst Du, Moskau?!“ berichtet vom Kampf des deutschen Proletariats³⁰⁰. In den 1930er Jahren wurde der drohende Krieg mit Deutschland zu seinem Thema: 1938 drehte er im Staatsauftrag „Alexander Newski“³⁰¹ als aktuellen politischen Film, in dem er den Sieg Russlands über den deutschen Ritterorden glorifizierte. Widersprüchlich und paradox waren die Beziehungen Eisensteins zu Deutschland. Zur gleichen Zeit, als er seine schärfsten Aufsätze gegen Nazideutschland schrieb, zeichnete er mit Nostalgie eine Serie, die seine

²⁹⁶ Bulgakowa, O. (1999), S. 153

²⁹⁷ Bulgakowa, O. (1999), S. 8

²⁹⁸ Bulgakowa, O. (1999), S. 91

²⁹⁹ Bulgakowa, O. (1999), S. 91

³⁰⁰ Bulgakowa, O. (1999), S. 8

³⁰¹ Krivosheev, J. / Sokolov, R., 2012, S. 7-115

Berliner Eindrücke der 1920er Jahre festhielt³⁰². Diese Reiseeindrücke verarbeitete er sofort nach seinem Berlin-Aufenthalt zu einem Aufsatz, der im Oktober 1926 in der Moskauer Zeitschrift „Westnik rabonikow iskusstv“ veröffentlicht wurde.

Die deutsche Filmindustrie in Eisensteins Erinnerungen

Besonders war Eisenstein von den größten Filmzentren des UFA-Konzerns begeistert. Zu diesen gehörte das Filmatelier in Staaken, wo man „die großartigen Aufnahmen für die ‚Nibelungen‘ und ‚Metropolis‘ gemacht hat. Für ‚Metropolis‘ wurde extra ein ganzer Platz asphaltiert, was wir uns nicht mal in den Großstädten leisten können“³⁰³, erinnerte sich Eisenstein. Dann besuchten sie „ein kleineres, aber besser ausgestattetes“³⁰⁴ Atelier in Tempelhof und ein Atelier in Neubabelsberg. Über Neubabelsberg schreibt der Regisseur: „Das Studio unterhält einen eigenen Zoo. Neben den gängigen Arten finden sich dort recht exotische und seltene Tiere und Vögel, zum Beispiel weiße Pfauen“³⁰⁵. Eisenstein war zwar von den grandiosen Bauten des Filmstudios beeindruckt, erwähnte aber in seinem Aufsatz auch die kreativen Grenzen und sprach von einer Verarmung der deutschen Filmkunst. „Unter den Filmbauten fiel uns ein deutsches Provinzstädtchen auf, das für den Film ‚Walzerraum‘ nach einer Strauß-Operette gebaut wurde. Zu diesen Bauten kann ich prinzipiell nur eines sagen: Wir sollten nicht allzu sehr davon träumen, auch bei uns solche Filmstädte zu errichten. Ich glaube, die Verarmung der deutschen Filmkunst rührt auch daher, dass ihr ‚Bewusstsein‘ total von ihrem kinematographischen ‚Sein‘ bestimmt wird. Allein die Tatsache, dass nur der untere Teil der Bauten komplett ausgeführt wird und die oberen Etagen mit Trickaufnahmen gezaubert werden, engt von vornherein die Möglichkeiten ein, neue Kamerapositionen zu finden, was natürlich zu einer Verarmung der inszenatorischen Einfälle führt“³⁰⁶, so Eisenstein. Dann verglich er die Bedingungen der deutschen und sowjetischen Produktion. Er war überzeugt, dass einige Möglichkeiten, die man in der UdSSR hatte, in Deutschland völlig undenkbar waren. „Dass wir für ‚Potemkin‘ während der Dreharbeiten in Odessa ganze Straßen und die Treppe sechs Tage lang absperren konnten, haute die Deutschen um. So etwas ist in Deutschland unvorstellbar. Wenn sie dort eine reale

³⁰² Bulgakowa, O. (1999), S. 8

³⁰³ Bulgakowa, O. (1999), S. 11

³⁰⁴ Bulgakowa, O. (1999), S. 11

³⁰⁵ Bulgakowa, O. (1999), S. 11

³⁰⁶ Bulgakowa, O. (1999), S. 14

Straße drehen wollen, müssen sie schon für Bestechungen mehr Geld ausgeben als für die gesamte Produktion.“³⁰⁷

Ziemlich kritisch beurteilte Eisenstein die deutsche Produktionsweise: „Nur selten gelingt es in Deutschland einem Regisseur, die ganze Palette seiner Ideen und Meisterschaft entfalten zu können. Das passiert nur, wenn zwei Firmen miteinander konkurrieren. Der Ankauf des Hauptaktienpakets der UFA durch die Deutsche Bank kam zum Beispiel dadurch zustande, dass die Deutsche Bank den Film ‚Metropolis‘ finanzierte, um zu demonstrieren, wie gewaltig ihre Möglichkeiten gegenüber einer anderen, mit ihr konkurrierenden Bank seien. So entstand dieses Mammutwerk, ein reiner Propagandafilm, hinter dem die Deutsche Bank steht.“³⁰⁸ Eisenstein hatte gehört, „Metropolis“ sei ein revolutionärer Film. Und nachdem ihm die Idee des Films über einen Kompromiss zwischen den Arbeiterhänden und dem kreativ denkenden Kopf des Unternehmens bekannt geworden war, war er seiner kommunistischen Ideologie zuwider.³⁰⁹

Auch sehr kritisch beurteilte Eisenstein den Geschmack des deutschen Publikums. Eisenstein schrieb in seinen Erinnerungen über den Erfolg seines Films in Deutschland ziemlich zurückhaltend: „Panzerkreuzer Potemkin beeindruckte die Deutschen gewaltig, sie sagten aber, hier fehlten ein Mann und eine Frau, die einander liebten und am Ende heirateten. Dann hätten die Deutschen das, was sie von Kino erwarteten. Das erinnert mich an den Schauspieler Saltykow aus Odessa, der nach der Vorführung von ‚Streik‘ zu mir sagte: ‚Ach, vor diesem Hintergrund fehle nur noch ich in Nahaufnahme‘.“³¹⁰ Tatsächlich bevorzugte das deutsche Publikum typische Hollywoodfilme mit Happy End. Das führte nach Eisenstein zum Rückgang der einheimischen Produktion. „Die deutsche Filmproduktion ist um 70% reduziert worden, sie wird allmählich von den USA geschluckt. Heute gehen die Firmen von großen Produktionen zu kleinen Filmen über, die gegen Importe aus Amerika eingetauscht werden. Ich glaube, ‚Metropolis‘ und ‚Faust‘ werden, wenn sich die wirtschaftliche Lage in Deutschland nicht ändert, die letzten großen nationalen Produktionen sein“,³¹¹ so Eisenstein.

Trotz der Kritik brachte diese Deutschlandreise viele Erfahrungen für Eisenstein, aber nicht nur dies. Mit der Erfahrung aus der Deutschlandreise nahm er auch einen hervor-

³⁰⁷ Bulgakowa, O. (1999), S. 14

³⁰⁸ Bulgakowa, O. (1999), S. 14

³⁰⁹ Bulgakowa, O. (1999), S. 14

³¹⁰ Bulgakowa, O. (1999), S. 14

³¹¹ Bulgakowa, O. (1999), S. 16

ragenden Kameramann russischer Herkunft Vladimir Nilsen in die Sowjetunion mit.³¹² Nilsen hatte ein schweres Schicksal. Er wurde 1906 in Sankt Petersburg in eine jüdische Familie geboren. Sein echter Name war Alper. 1923 wurde er als Jude verfolgt und bedrängt. Deswegen floh er nach Deutschland. Dort studierte er Kamera an der Fachhochschule in Mecklenburg-Strelitz. Er trat der Jugendorganisation der Kommunistischen Partei bei und wurde von der deutschen Polizei für zwölf Tage wegen des Verdachts auf Spionage verhaftet, später aber freigelassen. 1926 lernte er Eisenstein in Berlin kennen und kehrte mit ihm in die Sowjetunion zurück. Dort arbeitete er als Kameramann im Filmteam von Eisenstein, schrieb Bücher über die Theorie des Films und wurde als Pionier der Kameraführung bekannt. 1929 wurde er aufgrund des Spionageverdachts für Deutschland verhaftet. Nach der Verhaftung von Nilsen bemühte sich Eisenstein und riskierte sein eigenes Leben für eine Amnestie. Er schrieb Empfehlungen über Nilsen und charakterisierte ihn als einen hervorragenden Meister. „Wegen seiner ausgezeichneten Sprachkenntnisse kennt sich Nilsen in allen technischen Fortschritten des Westens aus und kann sie hervorragend bei den Dreharbeiten anwenden“, so Eisenstein (1929).³¹³ Das half. 1931 wurde Nilsen freigelassen und konnte weiter als Kameramann arbeiten. Doch 1937, in der Zeit der stalinistischen Säuberungen, wurde er wieder verhaftet, und diesmal erschossen.³¹⁴

Eisenstein bewunderte technische Fortschritte der Deutschen, kritisierte aber gleichzeitig die kapitalistische Natur der deutschen Filmindustrie. Trotz seiner deutschen Herkunft war er ein echter Patriot der Sowjetunion. Interessanterweise erlangte die neugegründete Sowjetunion zur damaligen Zeit auch bei einigen gebürtigen deutschen Künstlern große Popularität und wurde Deutschland sogar vorgezogen.

1.4 Deutsche Filmemacher in der Sowjetunion

In den 1920er Jahren emigrierten russische Filmschaffende nach Deutschland, in den 1930er Jahren dagegen flüchteten andere vor Hitler und fanden in der Sowjetunion Aufnahme. Natürlich darf man die Zahl der russischen Emigranten nicht mit der Zahl der deutschen vergleichen, die viel geringer war. 1933 gab es in der Sowjetunion 6000 bis 7000 Emigranten aus Deutschland,³¹⁵ für die eigene Zeitungen und Zeitschriften

³¹² Trojanowskii, W. / Fomin, W. (Hg.), S. 17

³¹³ Trojanowskii, W. / Fomin, W. (Hg.), S. 17

³¹⁴ Trojanowskii, W. / Fomin, W. (Hg.), S. 17

³¹⁵ Schafrank H., S. 15

herausgegeben wurden. Die aufkommende starke politische Beeinflussung und Kontrolle staatlicher Instanzen in der Sowjetunion waren für viele Filmemigranten ein Hindernis.³¹⁶ „So gingen vor allem jene nach Moskau, die in ihren politischen Einstellungen der Sowjetunion nahestanden.“³¹⁷ Außerdem hegten sie die Hoffnung, von der Sowjetunion aus aktiv den Kampf gegen den Faschismus führen zu können.³¹⁸ Das deutsch-russische Filmstudio „Meschrabpom-Rus“ schickte die meisten deutschen Regisseure und Schauspieler in die Sowjetunion, damit sie dort Filme der kommunistischen Propaganda drehen konnten.

Die Filmindustrie der Sowjetunion Ende der 1930er Jahre

Die Filmindustrie der Sowjetunion wurde Ende 1930er Jahre ziemlich stark ausgebaut.³¹⁹ „Organisatorische Umwandlungen sollten den Film zentralisieren,“³²⁰ so die Historikerin Maria Hilchenbach. 1929 wurde aus der Filmgesellschaft Sowkino das Filmkomitee beim Rat des Volksbeauftragten (Sojuzkino) gebildet.³²¹ Es war die zentrale Filmverwaltungsinstanz, die die einzelnen Abteilungen der Produktion koordinierte. „Angegliederte Abteilungen kontrollierten den Filmverleih, die Filmproduktion sowie die technischen Bedingungen in allen Teilen des Landes,“³²² so Hilchenbach. 1933 wurde Sojuzkino zur Hauptverwaltung der Film- und Photoindustrie. Von nun an mussten alle Produktionspläne von der Hauptverwaltung genehmigt werden.³²³ Die Zentralisierung der Filmindustrie und ihre zunehmend ideologische Beaufsichtigung hatten jedoch zur Folge, dass viele Projekte im Netz der Instanzen hängenblieben.³²⁴ In dieser schwierigen Zeit wurde von vielen deutschen Filmschaffenden die UdSSR Hitler-Deutschland bevorzugt. In der Sowjetunion arbeiteten Größen wie Erwin Piscator, Gustav von Wangenheim, Alexander Granach, Lotte Loebinger, Ernst Busch und Carola Neher.³²⁵

³¹⁶ Hilchenbach, M., S. 64

³¹⁷ Hilchenbach, M., S. 64

³¹⁸ Hilchenbach, M., S. 64

³¹⁹ Hilchenbach, M., S. 64

³²⁰ Hilchenbach, M., S. 64

³²¹ Hilchenbach, M., S. 64

³²² Hilchenbach, M., S. 65

³²³ Hilchenbach, M., S. 65

³²⁴ Gregor, U. / Patalas, E. (Hg.), S. 188

³²⁵ kuenste-im-exil.de, [Internet, 28.05.2011]

Erwin Piscator – deutscher Regisseur in der Sowjetunion

Der erste deutsche Regisseur, der von der Filmgesellschaft „Meschrabpom-Film“ in die Sowjetunion eingeladen wurde, war Erwin Piscator.³²⁶ Er kam 1931, um den Film „Der Aufstand der Fischer von St. Barbara“ nach einer Novelle von Anna Seghers zu drehen.³²⁷ Erwin Piscator konnte und wollte nicht nach Hitler-Deutschland zurück.³²⁸ Er plante in der UdSSR aktuelle antifaschistische Kurzfilme zu drehen.³²⁹ Seine Pläne und seine laufenden Arbeiten wurden von der sowjetischen Regierung plötzlich verboten.³³⁰ Aus welchen Gründen war unbekannt. Danach wollte er in der Stadt Engels ein deutsches Theater gründen, in dem die deutsche künstlerische Emigration die aktuellen antifaschistischen Stücke hätte spielen können.³³¹ „Diesmal fand der Plan bei der Regierung Zustimmung, nicht aber bei den Schauspielern.“³³² Es war die Zeit, als alle Angst vor den stalinistischen Säuberungen hatten, besonders Ausländer. 1936 war das Jahr der Schauprozesse.³³³ Piscator reiste nach Paris und kehrte nicht mehr zurück.³³⁴

Carola Neher – deutsche Schauspielerin im sowjetischen Exil

Die Schauspielerin Carola Neher emigrierte 1933 nach Moskau. Auch sie wollte nicht in Hitler-Deutschland bleiben und hatte große Hoffnungen auf ein neues Leben in der Sowjetunion. Sie wurde im Herbst verhaftet und als „trozkistische Agentin“ vor Gericht gestellt.³³⁵ Carola Neher wurde in ein Zwangslager verschleppt, wo sie später hingerichtet worden sein soll.³³⁶ Viele deutsche Schauspieler, die in die Sowjetunion emigrierten verschwanden spurlos.³³⁷

³²⁶ Weniger, K., S. 35

³²⁷ Haarmann, H., S. 102

³²⁸ www.adk.de/de/archiv/archivbestand/darstellende-kunst/kuenstler/Erwin-Piscator.htm, [Internet, 28.05.2011]

³²⁹ Hilchenbach, M., S. 67

³³⁰ Hilchenbach, M., S. 67

³³¹ kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Themen/exiltheater-sowjet.html [Internet, 28.05.2011]; Hilchenbach, M., S. 67

³³² Hilchenbach, M., S. 67

³³³ Hilchenbach, M., S. 67

³³⁴ www.adk.de/de/archiv/archivbestand/darstellende-kunst/kuenstler/Erwin-Piscator.htm, [Internet, 28.05.2011]

³³⁵ Bergmann, W., „Carola Neher. TV-Dokumentation“, Lichtfilm GmbH/ WDR, 45 min., 1990; Hilchenbach, M., S. 67

³³⁶ Weniger, K., S. 36; Hilchenbach, M., S. 67

³³⁷ Hilchenbach, M., S. 67

Alexander Granach

Ein anderer deutscher Schauspieler, Alexander Granach („Das letzte Zigeunerlager“, 1936, „Ninotchka“, 1939, „Mission nach Moskau, 1943) war ebenfalls zeitweise inhaftiert und floh nach seiner Freilassung aus der Sowjetunion. Er hinterließ eine gute Quelle zur Untersuchung der Situation deutscher Emigranten in der Sowjetunion.³³⁸ Zitate aus den Briefen des Schauspielers verdeutlichen beispielhaft, wie das Leben deutscher Filmkünstler in der damaligen Sowjetunion ausgesehen haben könnte. Die meisten Briefe sind an die Schauspielerin Lotte Lieven-Stiefel gerichtet, die zur Theatergruppe Erwin Piscators gehörte. Nach seinen Briefen gelang es nur wenigen deutschen Filmkünstlern, in der Sowjetunion mit gewissem Erfolg zu arbeiten. Einer der wichtigsten antifaschistischen Filme, an denen deutsche Emigranten mitgewirkt haben, war Gustav von Wagenheims „Kämpfer“ („Borzy“, 1936). Im März 1935 bekam Alexander Granach das Angebot, in diesem Film mitzuwirken.³³⁹ Im April 1935 hatte Granach den Vertrag in der Tasche: 1500 Rubel monatlich und eine Wohnung.³⁴⁰ Wenig später bekam er das Visum. „Ich bin sehr glücklich, dass ich erstens hier heraus kann, dass ich zu einer richtigen Arbeit fahre und dass ich doch für uns Menschen, die offene Augen und Ohren haben, in das wichtigste Land der Welt fahre und in das interessanteste“, schrieb er in Euphorie des Ungewissen.³⁴¹ Mit Granach spielten in diesem Film auch Lotte Loebinger, Heinrich Greif, Ernst Busch und Curt Trepte. Später bekam Granach das Angebot, selbst Regie zu führen. Gleichzeitig arbeitete er mit dem Kiewer Jüdischen Theater. Im November 1936 hat er die sowjetische Staatsbürgerschaft angenommen.³⁴² Er schrieb an Lotte-Lieven-Stiefel: „Mein Zustand ist einfach ein aufgewühlter. In vier Wochen muss ich mich entscheiden, nehme ich die Bürgerschaft an oder verlasse ich das Land.“³⁴³ „Nun habe ich Ruhe, denn ich habe mich entschlossen den Pass abzugeben und die Sowjetbürgerschaft anzutreten. [...] Dass ich die Bürgerschaft annehme, wirkt sich im Kollektiv sehr gut aus. Natürlich fühlt es sich komisch an, dass ich in meinem Leben zum vierten Mal meine Staatsbürgerschaft wechsele“ [er hatte außer dem deutschen unter anderem einen österreichischen und nach 1918 einen ukrainischen Pass]³⁴⁴, so Granach. 1937 änderte sich die Situation. Trotz der sowjetischen Staatsbürgerschaft

³³⁸ Alle Briefe befinden sich im Alexander Granach Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

³³⁹ Weniger, K., S. 209

³⁴⁰ Hilchenbach, M., S. 70

³⁴¹ Brief an Lotte Lieven-Stiefel, April 1935, zit. nach Hilchenbach, M., S. 70

³⁴² Hilchenbach, M., S. 72

³⁴³ Alexander Granach an Lotte Lieven-Stiefel. Brief vom 2.11.1936, zit. nach Hilchenbach, M., S. 65

³⁴⁴ Alexander Granach an Lotte Lieven-Stiefel. Brief vom 2.11.1936, zit. nach Hilchenbach, M., S. 65

spürte Granach Diskriminierung wegen seiner Nationalität und seines Emigrantenstatus. Die anfängliche Euphorie verschwand. Er sprach sogar von Absichten, die Sowjetunion zu verlassen. Am 14.12.1937 schrieb er an Lotte Lieven-Stiefel, dass er nach Prag ausreisen werde.³⁴⁵ Kurz danach wurde er verhaftet. Ein glücklicher Zufall rettete ihm das Leben. In seiner Tasche wurde ein Brief von Lion Feuchtwanger gefunden.³⁴⁶ Der berühmte deutsche Schriftsteller war nach seiner Emigration 1937 in Moskau auch mit Stalin zusammengekommen.³⁴⁷ Später erzählte Granach von seiner Abreise aus der Sowjetunion: „Schließlich haben sie doch begriffen, dass man einen Mann, der Briefe von jemandem bekommt, der bei Stalin in der guten Stube Tee trank, lieber doch nicht totschießt.“³⁴⁸ 1937 emigrierte er nach Amerika, wo er einen Neuanfang startete.³⁴⁹ Trotz allem blieb seine Liebe zu Russland bestehen. Möglicherweise begriff er die Schärfe der politischen Situation nicht, denn in seinen Briefen nennt er Russland weiter „Mütterchen“ und schrieb recht positiv über das Land, das ihn fast das Leben gekostet hatte.

Hans Klering

Genauso fasziniert vom Leben in der Sowjetunion war der andere deutsche Schauspieler Hans Klering. Er kam 1931 als Mitglied der berühmten Agitprop-Gruppe „Kolonne Links“ in die Sowjetunion und blieb nach dem Machtantritt Hitlers dort.³⁵⁰ Als in dieser Zeit das Wirken von Agitprop-Gruppen in Deutschland offiziell verboten wurde, empfahl die IAH der Kolonne die Emigration in die Sowjetunion. Mehrere Jahre zog die Gruppe durch Sowjetrußland, vor allem um für die von Stalin importierten deutschen Spezialisten zu spielen. Das Schicksal der Truppe war tragisch. Drei ihrer Mitglieder wurden während der „Säuberungen“ in den Jahren 1937/1938 erschossen, andere verhaftet.

Hans Klering wurde zu dieser Zeit für den Film entdeckt. Er musste acht Monate in der Arbeitsarmee verbringen, konnte aber dann in den nach Kasachstan verlegten sowjetischen Studios weiter Filme drehen.³⁵¹ Insgesamt spielte Klering in 29 sowjetischen Filmen mit („Vorstadt“, 1933, „Königliche Matrosen“, 1934, „Borzy“, 1936, „Ein Soldat

³⁴⁵ Hilchenbach, M., S. 73

³⁴⁶ Weniger, K., S. 209; Hilchenbach, M., S. 73

³⁴⁷ Hilchenbach, M., S. 73

³⁴⁸ Hilchenbach, M., S. 73

³⁴⁹ Weniger, K., S. 209

³⁵⁰ Arnold, J., S. 61; Hilchenbach, M., S. 69

³⁵¹ „Beim sowjetischen Film. Erlebnisse von Hans Klering“, Berliner Zeitung, 8.11.1957, S. 8

ging von der Front zurück“, 1939, „Geschwader“, 1939, „Die Reiter“, 1939, „Bogdan Chmelnizki“, 1941, „Wie der Stahl verhärtet wurde“, 1942, „Kriegsfilmsammlung“, 1942). Die meisten dieser Filme behandelten Kriegsthemen, wo Hans Klering als Schauspieler deutsche Faschisten spielte. Seinen internationalen Durchbruch schaffte er mit der Rolle eines deutschen Offiziers im Film „Regenbogen“ („Raduga“, 1944) von Mark Donskoi.³⁵² „Der Hauptmann Werner – eine der besten Leistungen des in die Sowjetunion emigrierten deutschen Schauspielers Hans Klering – wirkt erschreckend durch die dumpfe Befehlsautomatik, die alles Menschliche in diesem deutschen Offizier abgetötet hat“.³⁵³ Hans Klering gehörte den wenigen Schauspielern, die die stalinistischen Säuberungen überlebt haben. Er selbst beschrieb sein Leben in der Sowjetunion: „Viele Jahre lebte ich als gleichberechtigter Bürger in der Sowjetunion, konnte teilhaben am Aufbau des Sozialismus, konnte studieren und arbeiten. Es waren die glücklichsten Jahre meines Lebens, und mit vollem Recht kann ich sagen, dass die Sowjetunion mir zur zweiten Heimat wurde.“³⁵⁴

Der Vergleich mit der Schauspielerin Olga Tschechowa drängt sich geradezu auf: Sie überlebte im nationalsozialistischen Deutschland, spielte in hochpatriotischen Geschichtsfilmen und erhielt für ihr Lebenswerk den Deutschen Filmpreis. Wie Olga Tschechowa spielte Hans Klering in der deutsch-sowjetischen Filmgeschichte in der Nachkriegszeit eine bedeutende Rolle und wurde zum Leiter des größten ostdeutschen Filmbetriebs DEFA ernannt.

1.5 Fazit

Die russischen Filmemigranten in Deutschland und die deutschen Filmemigranten in der Sowjetunion haben die deutsch-russischen Filmbeziehungen Anfang des 20. Jahrhunderts wesentlich intensiviert. Beide Seiten profitierten davon: Russische Filmemacher konnten die fortschrittlichen technischen Neuheiten der Deutschen verwenden und deutsche Produzenten das Kunst- und Kulturpotenzial der russischen Regisseure und Schauspieler. Dabei gab es auch negative Seiten der Zusammenarbeit. Um im Exil zu überleben, arbeiteten die meisten Filmemigranten in den deutschen UFA-Ateliers und waren oft gezwungen, die russische Kultur und Geschichte mittels Exotik (Bären, Balalaikas und Zigeuner) verkaufsfähig zu machen und sich den stereotypen Vorstellungen

³⁵² Hilchenbach, M., S. 69

³⁵³ Freund, R., (Hg.), S. 171; zit. nach Hilchenbach, S. 69

³⁵⁴ „Beim sowjetischen Film. Erlebnisse von Hans Klering“, Berliner Zeitung, 8.11.1957, S. 8

des Auslands anzupassen. Die sowjetische Parteiführung wollte sich von den Emigranten abgrenzen und keine alternativen russischen Filme mit antibolschewistischer Einstellung drehen lassen. Sie wollte Kino als ideologisches Mittel benutzen, um dem deutschen Volk kommunistische Ideen zu vermitteln. Das führte dazu, dass die erste deutsch-russische Filmgesellschaft „Meschrabpom-Rus“ entstand, die sowjetische Propagandafilme nach Deutschland exportierte. Mehr als 80% des Rohfilmbedarfs in Russland sowie wichtige Aufnahme- und Wiedergabeapparaturen wurden aus Deutschland importiert. Dadurch wurden die wesentlichen wirtschaftlichen Voraussetzungen dafür geschaffen, dass sich die in der Revolution zerstörte Filmindustrie Russlands erneut entwickeln konnte.

Was den Kulturtransfer angeht, wurde er stark von der Ideologie und der Revolution in Russland geprägt. Einerseits mussten sich die russischen Filmemigranten den klischeehaften Stereotypen über Russland anpassen und konnten dadurch kein reales Russlandbild vermitteln. Andererseits konnten die sowjetischen Propagandafilme viel mehr über Realien des Lebens in der Sowjetunion erzählen. Eine besondere Rolle spielte dabei der russische Regisseur Sergej Eisenstein. Die deutsche Premiere seines Films „Panzerkreuzer Potemkin“ hatte weitreichende Folgen. Er beeinflusste mit seinem innovativen Bildschnitt die Entwicklung des deutschen Arbeiterfilms. Andere junge deutsche Regisseure orientierten bei ihrer Arbeit an Eisenstein. Bemerkenswert ist, dass seine eigenen Filme von den deutschen Filmemachern stark geprägt wurden. Zu Beginn der 20er Jahre beherrschten zu 90% deutsche Produktionen den sowjetischen Filmmarkt. In jeder Familie hingen Bilder der deutschen Stars an den Wänden. Ihre Art, sich zu kleiden und sich zu benehmen, diente den russischen Menschen als Vorbild.

Zu erwähnen sind indes auch negative Aspekte der deutsch-russischen Zusammenarbeit jener Zeit. Die Filmgesellschaft „Meschrabpom-Rus“ und die kommunistische Regierung luden viele deutsche Schauspieler und Regisseure in die Sowjetunion ein, damit sie dort Propagandafilme drehen konnten. Die Deutschen waren anfangs fasziniert von der neugegründeten Sowjetunion und zogen die kommunistische Lebensweise der kapitalistischen und später nationalsozialistischen deutschen Gesellschaft vor. Während der stalinistischen Säuberungen wurden dann viele als Spione verhaftet und erschossen.

2 Deutsch-russische Filmbeziehungen 1945-1990

Die neue Phase der deutsch-russischen Filmbeziehungen beginnt im Jahre 1945 nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Alles, was im Bereich Filmindustrie passierte, wurde nun noch stärker von der Politik geprägt.³⁵⁵ Ausgehend davon, dass es zwischen der BRD auf der einen Seite und der Sowjetunion mit der DDR auf der anderen Seite damals gar keine offiziellen diplomatischen Beziehungen gab, werden im Folgenden die Filmbeziehungen der Sowjetunion mit Ostdeutschland auf staatlicher und privater Ebene und mit Westdeutschland ausschließlich auf privater Ebene behandelt.

2.1 Filmbeziehungen zwischen der DDR und der UdSSR

In der Zeit des Kalten Krieges lag das Hauptziel der Zusammenarbeit zwischen der DDR und UdSSR im ideologischen Bereich. In der unmittelbaren Nachkriegszeit hatte in allen Fragen der Kulturarbeit die sowjetische Besatzungsmacht das Sagen. In der Zeit seit Anfang der 1950er bestimmte die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED) die Filminhalte. Am klarsten lassen sich die Filmbeziehungen zwischen der DDR und UdSSR anhand der Aktivitäten des ostdeutschen Filmstudios DEFA erkennen. Auch die Koproduktionen waren ein wichtiger Bestandteil der ostdeutsch-russischen Filmbeziehungen. Anfang der 1950er Jahre wurden die Gemeinschaftsproduktionen als Mittel zur antikapitalistischen Propaganda benutzt und repräsentierten die Sowjetunion als „Friedensmacht“. Sie werden in diesem Kapitel gesondert behandelt.

2.1.1 Die ostdeutsche Filmindustrie unter der Kontrolle der Sowjetmacht

Die sowjetische Besatzungsmacht versuchte die Filmindustrie im Osten Deutschlands schnell wieder einsatzfähig zu machen, um sie nicht zuletzt auch als Propagandamittel zu benutzen. Zu diesem Zweck wurde die Universum-Film AG (UFA) besetzt. Vor dem Krieg war die UFA das größte Filmunternehmen in Deutschland. Es wurde am 18. Dezember 1917 in Berlin von General Erich Ludendorff gegründet und sollte nach seiner

³⁵⁵ Entsprechend dem Potsdamer Abkommen (1945) wurde Deutschland von den alliierten Siegermächten in vier Zonen aufgeteilt. Das gesamte Ostdeutschland gehörte zur sowjetischen Besatzungszone, wo später, 1949, die Deutsche Demokratische Republik gegründet wurde. 1949 wurden die drei Westzonen zur Bundesrepublik Deutschland vereint. Mit der Teilung Deutschlands wurde die bipolare Weltordnung abgestützt. Bis zur neuen Ostpolitik unter Bundeskanzler Willy Brandt (1972) erkannte die BRD die DDR nicht als Staat an und unterhielt dort keine Botschaft.

Meinung den nationalen Interessen dienen, d.h. deutsche Filme für das Ausland produzieren. Die UFA wurde zu einem großen Unternehmen mit 140 Tochtergesellschaften, 37 Niederlassungen in der ganzen Welt sowie 134 Kinos. „Der UFA standen für die Filmproduktion große Ateliers in Neubabelsberg, heute Potsdam-Babelsberg, und Berlin-Tempelhof zur Verfügung“.³⁵⁶ 1923 trat der bekannte deutsche Filmproduzent Erich Pommer in den Vorstand der UFA ein. „In dieser Zeit erfuhr die UFA einen weiteren Aufschwung und wurde mit Filmen wie „Dr. Mabuse“ (1922), „Die Nibelungen“ (1924) und „Faust“ (1926) zur direkten Konkurrenz für Hollywood.“³⁵⁷ Die UFA erlebte unter dem Nationalsozialismus eine erneute kommerzielle Hochblüte. Das somit größte deutsche Filmunternehmen wurde den Propagandazwecken der Nationalsozialisten zur Verfügung gestellt. Mit der Besetzung fast ganz Europas schuf der nationalsozialistische Staat der UFA obendrein neue Absatzmärkte.

Ende April 1945 wurden die größten und modernsten Ateliers der Welt in Potsdam-Babelsberg und Berlin-Tempelhof von der Roten Armee besetzt. Jegliche Tätigkeit in der Filmindustrie wurde unter strenge Lizenzierungsvorschriften gestellt und die Filme wurden einer Zensur unterzogen³⁵⁸. Ihre Propaganda auf die deutsche Bevölkerung begann die neue Besatzungsmacht mit Märchen. Unter sowjetischer Leitung wurden 1000 Farbkopien vom Originalnegativ des sowjetischen Märchenfilms „Die steinerne Blume“ hergestellt. Dann wurde den Zuschauern der Film „Iwan Grosny“ („Iwan der Schreckliche“) von Sergej Eisenstein vorgeführt. Die deutsche Textfassung des sowjetischen Films übernahm der Regisseur Wolfgang Staudte, der später den ersten deutschen Nachkriegsfilm (sogenannten Trümmerfilm) drehte.³⁵⁹ Die ersten Filme, die in ostdeutschen Kinos gezeigt wurden, waren sowjetische Kriegsfilme wie „Warte auf mich“ (1943, Regie: Boris Iwanow, Alexander Stolper), „Die Stalingrader Schlacht“ (1949, Regie: Wladimir Petrow) und „Fall von Berlin“ (1949, Regie: Michail Tschiaureli) oder Dokumentationen wie „Berlin“ (1945, Regie: Julij Raisman), „Die Zerschmetterung Japans“ (1945, Regie: Jossif Cheifiz, Alexander Sarchi) und „Befreite Tschechoslowakei“ (1946, Regie: Ilja Kopalin). Der Regisseur Siegfried Hartmann erzählt über die Zeit um 1945: „Ich erinnere mich, [...] als in Halle, wo ich damals wohnte, die Dok-Aufnahmen aus den Konzentrationslagern gezeigt wurden. Man musste ins Kino gehen,

³⁵⁶ Bütner, U., S. 327

³⁵⁷ Kreimeier, K., S. 8, 151

³⁵⁸ Bock, H.-M. / Tötenberg, M. (Hg.), S. 8

³⁵⁹ Münch, M., S. 38

dann kriegte man einen Stempel, dass man den Film gesehen hatte, sonst hätte man keine Lebensmittelkarten bekommen.³⁶⁰

Auswirkung der sowjetischen Filme in der DDR

Das sowjetische Alltagsleben sollte einer möglichst breiten Masse der DDR Bevölkerung vermittelt werden. Um dies zu erreichen übergab Sovexport im Oktober 1949 Filmmaterial an die „Gesellschaft für deutsch-sowjetische Freundschaft“ (DSF). Unter den Filmen, die als Kulturvermittler geeignet schienen, befanden sich 18 Spielfilme, 25 Dokumentarfilme sowie eine Reihe von Kurzfilmen für Kinoveranstaltungen.³⁶¹ In den Jahren 1945- 1946 wurden in ostdeutschen Kinos, 30 % deutsche und 70% sowjetische Filme gezeigt.³⁶² Die meisten deutschen Intellektuellen standen in Opposition zu den Aussagen sowjetischer Spielfilme, die nach ihrer Ansicht „allzu auffällige Parallelen zu den Filmprodukten anderer totalitärer Staaten erkennen ließen.“³⁶³ Das Publikum reagierte auf das Übermaß an sowjetischen Filmen sehr unterschiedlich. Rein propagandistische Streifen lehnten die Zuschauer ab, während Produktionen ohne direkte politische Aussage, zum Beispiel Märchen und Abenteuerfilme oft mit Interesse aufgenommen wurden³⁶⁴. Die Ablehnung der propagandistischen Streifen war eine Folge der schlechten künstlerischen Qualität fast aller während der Periode des Stalinismus in der Sowjetunion entstandenen Filme. „Wird in einem Lichtspieltheater ein Film aus der Vorkriegsproduktion oder aus Westdeutschland gezeigt, dann kann man mit Bestimmtheit annehmen, dass fast jede Vorstellung ausverkauft ist. Läuft jedoch ein sowjetischer, volksdemokratischer oder DEFA-Film, dann kann man die Besucher sehr oft zählen“³⁶⁵, berichtete der Korrespondent Werner Pfeiffer im Juni 1952. Dabei ist noch zu berücksichtigen, dass für die sowjetischen Filme in großer Zahl Freikarten mit der Verpflichtung, den Film anzusehen, ausgegeben wurden.³⁶⁶ Trotzdem zeigen die Statistischen Jahrbücher der Deutschen Demokratischen Republik, dass sich eine gewisse Tendenz beim ostdeutschen Publikum verfestigte, westliche Unterhaltungsfilme gegenüber den Produktionen aus sozialistischen Ländern zu Bevorzugen.³⁶⁷ Diese ablehnende

³⁶⁰ Poss, I. / Warnecke, P., S. 59

³⁶¹ Karl, L., (2006), S. 80

³⁶² Heimann, T., S. 64

³⁶³ Karl, L., (2006), S. 81

³⁶⁴ Karl, L., (2006), S. 82

³⁶⁵ Pfeiffer, W., Neue Filmwelt, 6/1952, In: SBZ- Archiv, Bd.13, Berlin, 1962, S. 345

³⁶⁶ Kersten, H., S. 294

³⁶⁷ Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik, In: www.digizeitschrift.de, [Internet, 15.12.2014]

Haltung und Vorurteile gegenüber den sowjetischen Streifen wandelte sich Ende der 1950er bis Anfang der 1960er Jahre, als die Filmemacher aus der Sowjetunion entsprechende künstlerische Qualität mit den Filmen „Die Kraniche ziehen“ (Regie: Michail Kalatosow, 1957) oder „Ein Menschenschicksal“ (Regie: Sergej Bondarchuk, 1959) erreichten. Der Film „Die Kraniche ziehen“ war mit offiziell 2.836.058 Besuchern³⁶⁸ ein großer Erfolg des Filmjahres 1958 in der DDR. Beide Filme trugen zweifellos dazu bei, das Bild über das Denken und Handeln sowjetischer Menschen in den Köpfen der deutschen Zuschauer zu verändern.

Nach den Berichten der ostdeutschen Korrespondenten, hat der Film auch das westdeutsche Publikum tief beeindruckt: „Wir sprachen mit Oberschülern, die sich gemeinsam die Kraniche ansahen. Es war für die das erste Mal, so sagten sie, dass sie einen sowjetischen Film besuchten. Sie waren erstaunt, wie ehrlich und überzeugend die Darsteller ihre Gefühle und Erlebnisse gegen den Faschismus wiedergeben. Vor allem wäre nichts beschönigt und der Krieg in seiner ganzen Schwere ohne den vertuschenden Landserklamauk, wie er in den westlichen Filmen anzutreffen ist, dargestellt. Die Schüler fühlten aus der Schlusszene des sowjetischen Films den Willen der Sowjetunion, den Frieden in der Welt zu erhalten“.³⁶⁹

Der überraschende Erfolg von dem Film „Die Kraniche ziehen“ führte zu eine Wende in der Einstellungen der ostdeutschen Bevölkerung zum sowjetischen Film: „Als die Partei die Hindernisse beseitigte, die die Entwicklung des künstlerischen Films behinderten, da standen sowjetische Filme wieder im Mittelpunkt der großen internationalen Festivale. „Ein Kommunist“, „Der letzte Schuss“, „Die Kraniche ziehen“, „das Haus, in dem ich wohne“, „Ein Menschen Schicksal“, „Der stille Don“, „Klarer Himmer“, „Neun Tage eines Jahres“, um nur einige Titel zu nennen, sie alle sind das beste Zeugnis für die revolutionäre, stetig wachsende Kraft der sowjetischen Filmkunst.“³⁷⁰ In allen diesen Filmen stand ein individuelles Schicksal einfacher Menschen im Mittelpunkt. Deswegen konnten sie die Zuschauer so tief berühren. Man konnte sich mit den Protagonisten der sowjetischen Leinwand identifizieren und ihr Leid auf emotionaler Ebene nachvollziehen. Der sowjetische Spielfilm hatte auf eine gewisse Art und Weise eine

³⁶⁸ Karl, L., (2006), S. 92

³⁶⁹ „Kraniche- ein triumphaler Erfolg“, Neues Deutschland, Montags-Ausgabe“ Vorwärts“, 29.09.1958/ Karl, L., (2006), S. 92

³⁷⁰ Knietsch, H, „Begegnung mit Filmkunst. Der sowjetische Film „Iwans Kindheit“ in Leipzig, Dresden und Berlinuraufgeführt“, Neues Deutschland, Berlin, 8.3.1963/ Karl, L., [2006], S. 92

Brückenfunktion zwischen den ehemaligen Gegnern des Zweiten Weltkrieges. Parallel dazu vermittelten diese Filme ein offiziell opportunes Bild von den Ereignissen im Zweiten Weltkrieg und erlaubte der Sowjetunion sie als Propagandawaffe zu benutzen.

Das Filmstudio DEFA (1945-1950)

Laut der Lenin zugeschriebenen Äußerung, dass „von allen Künsten die Filmkunst die wichtigste“³⁷¹ sei, hatte der Film in der Sowjetunion einen anderen Stellenwert als in den Ländern des Westens. Der Film diene nicht bloß zur Unterhaltung. In gleicher Weise wie die Nationalsozialisten den Film als hervorragendes Propagandamittel bezeichneten, wurde dem Film in der Sowjetunion die Fähigkeit zugeschrieben, allgemein „Verbindliches zu vermitteln und die Gesellschaft sowie jeden Einzelnen in ihr zu unterrichten und zu beeinflussen“.³⁷² Um vollen Einfluss auf die Produktion von Filmen zu haben, beschlagnahmte der Chef der Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD) am 30. Oktober 1945 mit dem Befehl Nr. 124 alle dem Deutschen Reich auf dem Gebiet von Ostdeutschland gehörenden Vermögenswerte der Filmproduktion.³⁷³ Dabei wurden die zwei größten Filmbetriebe UFA und Tobis von der Sowjetunion in Beschlag genommen. Am 4. Juli 1945 übernahm der sowjetische Filmverleih „Sojusintorgkino“ alle zum früheren UFA-Besitz gehörenden Kinos. Auf der Basis der Filmateliers des Filmbetriebs Tobis wurde das neue Filmstudio DEFA unter der Leitung der Sowjetischen Besatzungsmacht gegründet.³⁷⁴ Dieser Schritt ermöglichte es der sowjetischen Regierung ihre Macht und Kontrolle über die ostdeutsche Filmproduktion auszuüben.

Im November 1945 fand im Berliner Hotel Adlon die erste Beratung von Kulturfunktionären und Filmschaffenden über den Aufbau einer neuen Filmproduktion in der sowjetischen Besatzungszone statt.³⁷⁵ Unter der Leitung des Präsidenten der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung Paul Wandel trafen sich hier Vertreter der SMAD und des sowjetischen Filmverleihs Sojusintorgkino mit den deutschen Filmschaffenden wie dem Regisseur Kurt Maetzig, dem Produzenten Adolf Fischer, dem Schauspieler Hans Klering, dem Regisseur Wolfgang Staudte, dem Dramaturg Günther Weisenborn, dem

³⁷¹ Zit. nach Engel, C. / Binder, E. (Hg.), S. 17

³⁷² Karl, L. (2007), S. 297

³⁷³ Wilkening, A., S. 16

³⁷⁴ Wilkening, A., S. 16

³⁷⁵ www.defa.de [Internet, 21.01.2013]

Schriftsteller Friedrich Wolf und anderen.³⁷⁶ Diese bildeten sich ein sogenanntes Filmaktiv, zu dessen Aufgabe der Wiederaufbau einer neuen Filmproduktion gehörte.³⁷⁷ Die Mitglieder dieses Filmaktivs nahmen an der Gründung des neuen volkseigene Filmstudios und Filmbetriebs der DDR, der Deutschen Film-AG (DEFA), teil.³⁷⁸

Am 17. Mai 1946 wurde in Potsdam-Babelsberg auf dem Gelände der Althoff-Ateliers die DEFA gegründet.³⁷⁹ Der Leiter des Informationsamtes der SBZ Oberst Sergei Tjulpanow überreichte den Mitgliedern des Filmaktivs die Lizenz für die Herstellung von Filmen aller Kategorien.³⁸⁰ Formell wurde die DEFA zwar von den deutschen Filmschaffenden verwaltet, im Grunde genommen stand das Unternehmen aber völlig unter sowjetischer Kontrolle. Anfangs verfolgte die SMAD einen relativ liberalen Kurs. Das bedeutet, dass der sowjetische Einfluss in unterschiedlichem Maße spürbar, aber nicht überwiegend war. Die zunehmende sowjetische Einflussnahme im Ostsektor wurde im westlichen Teil argwöhnisch betrachtet. Westdeutschland distanzierte sich immer mehr von Ostdeutschland.

1947 weiteten die sowjetischen Behörden ihren Einfluss weiter aus und die DEFA wurde aufgrund der Reparationsforderungen in eine deutsch-sowjetische Aktiengesellschaft umgewandelt. „Der Befehl Nr. 174 der SMAD vom 23. Oktober verpflichtete die Brandenburger Landesregierung zur Übergabe des ehemaligen UFA-Geländes in Potsdam-Babelsberg zwecks Befriedigung der Reparationsansprüche der UdSSR aus deutschem Besitz an die Sowjetunion. Der DEFA stand das Gelände damit nicht mehr zur Verfügung. Die Kontrolle über das Filmgelände übte das sowjetische Technische Büro für Kinematographie aus. Die sowjetische Aktiengesellschaft Linsa kontrollierte alle Filmunternehmen, einschließlich Verleih, Kopierwerke und Spielstätten, in den von der Sowjetunion besetzten Gebieten und übernahm auch den Hauptsitz in Potsdam-Babelsberg.“³⁸¹ Am 11. November 1947 wurde sie in „eine deutsch-sowjetische Aktiengesellschaft umgewandelt, wobei sie später direkt oder indirekt der DDR-Regierung unterstand.“³⁸² Das Stammkapital der DEFA gehörte zu 45% der deutschen und zu 55% der sowjetischen Seite.³⁸³ Der neue Vorstand der gemeinsamen Gesellschaft wurde aus

³⁷⁶ www.defa.de [Internet, 21.01.2013]

³⁷⁷ Poss, I. / Warnecke, P., S. 21

³⁷⁸ Poss, I. / Warnecke, P., S. 21

³⁷⁹ Poss, I. / Warnecke, P., S. 21

³⁸⁰ Poss, I. / Warnecke, P., S. 21

³⁸¹ www.defa.de [Internet, 25.01.2013]

³⁸² www.defa.de [Internet, 25.01.2013]

³⁸³ www.defa.de [Internet, 25.01.2013]

deutschen Filmschaffenden sowie auf sowjetischer Seite von Alexander Wolkenstein, dem Generaldirektor von Sojusintorgkino und Sovexport, sowie dem Filmregisseur Ilja Trauberg gebildet. Am selben Tag sicherte sich die SED „umfassenden Einfluss auf die ostdeutsche Filmproduktion.“³⁸⁴ Beim Zentralsekretariat der SED wurde eine Filmkommission gebildet, der „die Produktionsplanung der DEFA sowie Rohschnitt und Endfassung aller Filme zur Genehmigung vorgelegt werden mussten.“³⁸⁵ Am 3. Dezember 1948 wurde die DEFA als gemeinsame deutsch-sowjetische Aktiengesellschaft ins Handelsregister eingetragen.³⁸⁶

Im Jahre 1948 änderte sich die Kulturpolitik der SMAD und damit auch die SED-Politik. Auf der elften Tagung des Parteivorstandes der SED vom 30. Juni 1948 wurde eine Übernahme des sowjetischen Gesellschaftsmodells beschlossen: „Orientierung am sowjetischen Partei- und Gesellschaftsmodell, Absage jeglicher Ost-West-Brückenfunktion der Ostzone, Übernahme des Volksdemokratie-Modells, staatliche Wirtschaftsplanung, Entwicklung der SED zu einer Partei neuen Typus.“³⁸⁷ Damit verlor auch die SED ihre Selbstständigkeit. Die folgenden Jahre standen im Zeichen einer zunehmenden ideologischen Gleichschaltung und wachsenden Drucks auf die künstlerische Intelligenz. Deswegen bat der erste Leiter der DEFA Hans Klering 1950 ihn von seinen administrativen Aufgaben zu entbinden, um nur noch als Schauspieler arbeiten zu können. Die Agitationspropaganda der IAH der 1920er Jahre wurde in der Nachkriegszeit von der DDR-Regierung unter behutsamer Kontrolle der Sowjetunion fortgesetzt.

Die Präsenz der sowjetischen Kultur nahm nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges im ostdeutschen Alltagsleben sehr markant zu. Der sowjetische Einfluss auf das Kunst- und Geistesleben der Ostdeutschen war umfangreich. Ob die DDR-Bürger das wollten oder nicht, das „Fremde“ aus der Sowjetunion wurde ins „Eigene“ transformiert und mit der Zeit als typisch „ostdeutsch“ bezeichnet. Besonders deutlich ist dies an den DEFA-Filmen jener Zeit zu erkennen.

Erste Filme der DEFA unter sowjetischer Kontrolle

Der sowjetische Einfluss auf das Kulturleben im Ostsektor war bereits in den ersten Nachkriegsjahren spürbar. 1947 war in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) „die

³⁸⁴ www.defa.de [Internet, 25.01.2013]

³⁸⁵ www.defa.de [Internet, 25.01.2013]

³⁸⁶ www.defa.de [Internet, 21.01.2013]

³⁸⁷ Jordan, G., S. 27

Gesellschaft zum Studium der Kultur der Sowjetunion“ gegründet worden, später 1949 wurde sie in „Gesellschaft für deutsch-sowjetische Freundschaft“ (DSF) umbenannt. Um die DDR-Bevölkerung mit dem Leben in der Sowjetunion vertraut zu machen, wurden der DSF von Sovexport 18 Spielfilme und 25 Dokumentarfilme geliefert. Solange die DEFA nicht genügend produzieren konnte, musste der Bedarf nach Filmen in Ostdeutschland mit sowjetischen und alten UFA-Produktionen gedeckt werden. Das Publikum in der DDR reagierte auf den starken Überfluss an sowjetischen Filmen sehr unterschiedlich. Die propagandistischen Streifen wurden abgelehnt, während Produktionen ohne direkte politische Aussage, wie Märchen und Abenteuerfilme, sehr positiv aufgenommen wurden.³⁸⁸ Die SMAD rat oft als Auftraggeber der Filmproduktion in Erscheinung. Anfangs wurden vor allem Dokumentarfilme gedreht, die den ideologischen Zwecken dienten. So geht der Film „Todeslager Sachsenhausen“ (Regie: Richard Brandt, 1946) auf einen Auftrag der SMAD zurück, unter deren Leitung sich Führungsstab und Wachmannschaft der Konzentrationslager befanden. Dieser Film war wichtig für die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Verbrechen. Im Jahre 1947 wurde eine der ersten deutsch-sowjetischen Dokumentarfilm-Gemeinschaftsproduktionen „Zu einem neuen Deutschland“ („K novoj Germanii“) von Hans Klering gedreht. Klering kehrte 1945 nach Deutschland zurück und war, wie bereits erwähnt wurde, von 1946 bis 1950 als künstlerischer Direktor der DEFA tätig. Während dieser Zeit war er als Regisseur mit der Herausgabe verschiedener dokumentarischer Formate betraut. Dieser deutsch-sowjetische Film war eine Gemeinschaftsproduktion zwischen der DEFA und der „Sojuskinochronika“, die damals für die Produktion der sowjetischen Kinowochenschau verantwortlich war.³⁸⁹ „In diesem Film lässt sich besonders deutlich das Wechselspiel zwischen ideologischer Unterwerfung unter die Besatzungsmacht und ästhetischem Aufbegehren zeigen.“³⁹⁰ Interessant sind in diesem Zusammenhang einige Aussagen von Hans Klering zum sowjetischen Film der Kriegs- und Nachkriegszeit aus dem Jahre 1947. Kritik konnte damals natürlich nicht offen geäußert werden, deswegen benutzte man eine besondere Schreibweise, um zwischen den Zeilen „Unmut zum Ausdruck zu bringen.“³⁹¹ Der Schauspieler zieht einen gewagten Vergleich zwischen Hitler und Stalin: „Abgesehen von einigen Filmen muss man sagen, dass zum Verständnis der sowjetischen Filme in erster Linie das Verstehen der Entwicklung der Sowjetunion ge-

³⁸⁸ Lars, K., (2002), S. 189

³⁸⁹ Seidel-Dreffke, B., (2007), S. 45

³⁹⁰ Seidel-Dreffke, B., (2007), S. 38

³⁹¹ Seidel-Dreffke, B., (2007), S. 44

hört [...]. Oft drängen sich Parallelen mit den von den Nazis gezeigten Filmstreifen auf, und bei oberflächlicher Betrachtung fragen wir uns: Wo liegt da der Unterschied?“³⁹² Ob der Film von Hans Klering jemals in Deutschland oder der Sowjetunion zur Aufführung kam, ist nicht bekannt. Die Produktion des Films im Jahr 1947 fiel in einen Zeitraum, der gekennzeichnet war durch den Übergang von einer relativ liberalen, toleranten Filmpolitik zu einer verschärften politischen und ideologischen Reglementierung.³⁹³ Auch viele Spielfilme der DEFA, die in Nachkriegsjahren und später gedreht wurden, kamen erst 1990 zur Aufführung.

„Die Mörder sind unter uns“ (1946, Regie: Wolfgang Staudte)

Der erste Spielfilm der DEFA war „Die Mörder sind unter uns“ von Wolfgang Staudte, ein sogenannter Trümmerfilm. „Die Vergangenheit wurde langsam verarbeitet, auch filmisch. Staudte drehte seinen Film am Stettiner Bahnhof, „einem Ort, der 20 Jahre später nach dem Bau der Mauer im Todesstreifen eines neuen Regimes verschwand,“³⁹⁴ so der Historiker Markus Münch. Einige Szenen wurden durch die DEFA in Babelsberg und in den UFA-Ateliers in Berlin-Johannisthal gedreht. „Bereits vor Kriegsende arbeitete Wolfgang Staudte am Drehbuch für den Film, der zur ersten deutschen Filmproduktion nach dem Zweiten Weltkrieg werden sollte.“³⁹⁵ Der Regisseur Wolfgang Staudte lebte nach 1945 im englischen Sektor und war zuerst zu den Engländern gegangen.³⁹⁶ „Ich wollte den Film machen, ganz egal, bei wem. Die Engländer waren nicht interessiert, ich hatte zwar eine englische Lizenz für die ‚Wolfgang-Staudte-Film-Gesellschaft‘, aber kein Geld,“³⁹⁷ erinnert er sich. Bei den Amerikanern traf er auf einen Filmoffizier, der ihm Folgendes sagte: „In den nächsten fünf Jahren wird in diesem Land überhaupt kein Film gedreht, außer von uns.“³⁹⁸ Am 9. November schrieb er, nachdem er von den Westalliierten eine Absage erhalten hatte, an die Zentralkommandantur der sowjetischen Besatzungszone und forderte „die sofortige Ausstellung und Ausarbeitung eines Produktionsprogramms von etwa 4-5 Filmen.“³⁹⁹ Einer davon war „Der Mann, den ich töten werde“ (der Arbeitstitel von „Die Mörder sind unter uns“). Staudte hatte eine gute Filmidee und wollte sie unbedingt realisieren. Es war ihm abso-

³⁹² Klering, H., (1947), S. 72

³⁹³ Seidel-Dreffke, B., (2007), S. 45

³⁹⁴ Münch, M., S. 38

³⁹⁵ Münch, M., S. 38

³⁹⁶ Netenjakob, E., (Hg.), S. 132

³⁹⁷ Zit. nach Netenjakob, E., (Hg.), S. 132

³⁹⁸ Zit. nach Netenjakob, E., (Hg.), S. 132

³⁹⁹ Münch, M., S. 40

lut egal, in wessen Sektor dies passieren sollte.⁴⁰⁰ Dass er bei den Westmächten keine Unterstützung fand, lag daran, dass sie kein Interesse am Wiederaufbau der deutschen Filmindustrie hatten.⁴⁰¹ Die westlichen Alliierten wollten den deutschen Kinomarkt für die eigenen Filmproduktionen erschließen.⁴⁰² Die Sowjetunion konnte im Gegensatz dazu nicht viele eigene Filme für den deutschen Kinomarkt anbieten, weil ihre eigene Filmindustrie durch den Krieg stark zerstört war. Aus diesem Grund unterstützte die SMAD die deutschen Regisseure, ohne eigene Interessen dabei zu vergessen. Die sowjetische Macht benutzte den Film als Ideologiemittel im Kampf mit der westlichen Kultur. Der Film musste das sozialistische System stützen. So begannen die Zusammenarbeit zwischen Russen und Ostdeutschen und gleichzeitig der Kampf der DDR-Künstler mit der sowjetischen Zensur.

2.1.2 DEFA- Filmpolitik in der Nachkriegszeit 1950-1990

„Ausgestattet mit vielen Privilegien, zahlten die Künstler einen hohen Preis: Ihre Aufgabe war es von Anfang an das sozialistische System zu stützen, unter Inkaufnahme des Verlusts ihrer künstlerischen, aber auch individuellen Freiheit. Der Umgang der Künstler mit dieser Problematik, die Suche nach dem eigenen Weg zwischen Anpassung, Widerspruch und Verweigerung gehört zu den interessantesten Aspekten der Kultur in der DDR.“⁴⁰³ (Die Historikerin Dagmar Schittly, 2002)

Die Filmbeziehungen in der Nachkriegszeit konnten die Wirkung der veränderten politischen Situation und der neuen Weltordnung nicht unbeachtet lassen. Die 1950er Jahre in der DDR standen ganz im Zeichen der Verstärkung der Macht der SED. Um den Einfluss der Partei in der Gesellschaft zu stärken und in Richtung Moskau Treue zu demonstrieren, verschärfen sich Anfang der 1950er Jahre die Angriffe der Parteiführung auf die Künstler.⁴⁰⁴ In Fragen der Kunst musste man sich an der Sowjetunion orientieren. Dort etablierte sich damals der sogenannte Sozialistische Realismus – eine Stilrichtung mit dem Versuch einer starken Wirklichkeitsnähe und der Ablehnung der Abstraktion und Ästhetisierung. Die meisten Filme stellten das Arbeitsleben des sozialistischen Alltags dar, zum Beispiel die optimistisch nach vorn blickenden Arbeiter auf einem Traktor. Viele moderne Künstler empfanden das als kitschig und unakzeptabel. Da sie

⁴⁰⁰ Münch, M., S. 40

⁴⁰¹ Münch, M., S. 40

⁴⁰² Münch, M., S. 40

⁴⁰³ Schittly, D., S. 9

⁴⁰⁴ Poss, I. / Warnecke, P., S. 62-63

sich weigerten, solche Filme zu drehen, wurden sie oft politisch verfolgt. „Kunst, die der „Form“ oder der „Abstraktion“ den Vorrang gebe, könne nicht die Erkenntnis der Wirklichkeit ermöglichen,⁴⁰⁵ so die SED-Funktionäre. Diese Zwangsorientierung an der Sowjetunion wurde demagogisch begründet: „So würde ein „Bruch mit dem nationalen Kulturerbe“ vollzogen, und das führe zu einer „Entwurzelung der nationalen Kultur“ und zur „Zerstörung des Nationalbewusstseins“⁴⁰⁶ [...] und bedeute „damit eine direkte Unterstützung der Kriegspolitik des amerikanischen Imperialismus.“⁴⁰⁷ Deswegen mussten die Künstler Werke herstellen, die dem Sozialistischen Realismus entsprechend seien und sich an der Sowjetunion orientierten.⁴⁰⁸ Der Sozialistische Realismus aus der UdSSR musste um jeden Preis in die DDR transferiert werden. Nur solche Filme konnten den Propagandazwecken dienen und den Einfluss der SED in der Gesellschaft sichern. Die SED-Funktionäre betrachteten den Film viel mehr als Propagandainstrument als eine Kunst. Dies ging so weit, dass Filme aus der Zeit des Dritten Reichs für die eigene Propaganda genutzt wurden. „Das deutsche Filmarchiv wurde nach den Filmen abgesucht, die sich bei entsprechenden Umschnitten und Kürzungen zu Propagierung militärischer Einheiten in der DDR eignen würden. Diese Filme wurden bei geschlossenen Veranstaltungen aufgeführt.“⁴⁰⁹ Wegen dieses politischen Drucks steckte die DEFA in einer Krise. Die Atmosphäre, die bei der DEFA schon zu Beginn der 50er Jahre herrschte, war nicht geeignet, Regisseuren und Schauspielern eine künstlerische Freiheit und normale Arbeitsbedingungen zu bieten. Eines von mehreren Beispielen dafür war das Schicksal des Regisseurs Falk Harnack. Sein Film „Das Beil von Wandsbek“ war der erste „Verbotsfilm“ der DEFA.

„Das Beil von Wandsbek“ - der erste Verbotsfilm der DEFA

Im Jahre 1951 forderte der sowjetische Berater der DEFA-Kommission „den Film, der nicht Hass gegen den Faschismus, sondern Mitleid mit dem Mörder wecken würde, aus dem Spielplan zu nehmen.“⁴¹⁰ Im Film geht es um den Hamburger Schlachtermeister Teetjen.⁴¹¹ Da er hoch verschuldet ist, bittet er seinen ehemaligen Kriegskameraden um Hilfe. Der SS-Standartenführer ist bereit ihm zu helfen. Er bietet ihm viel Geld für seine

⁴⁰⁵ Zit. nach Poss, I. / Warnecke, P., S. 63

⁴⁰⁶ Zit. nach Poss, I. / Warnecke, P., S. 63

⁴⁰⁷ Zit. nach Poss, I. / Warnecke, P., S. 63

⁴⁰⁸ Poss, I. / Warnecke, P., S. 63

⁴⁰⁹ Hoffmann, D. / Schmidt, K.-H. / Skyba, P. (Hg.), S. 123

⁴¹⁰ Zit. nach Poss, I. / Warnecke, P., S. 67

⁴¹¹ Poss, I. / Warnecke, P., S. 78

„vaterländische Tat“ an.⁴¹² Vier zum Tode verurteilte Kommunisten sind noch immer nicht hingerichtet, denn es fehlt ein Henker. Teetjen muss diese Arbeit tun. Zuerst zweifelt er, lässt sich aber dazu überreden, wenn es denn geheim bleibe. Er verkleidet sich als Scharfrichter und köpft vier unschuldige Menschen. Die Henkersarbeit bleibt aber nicht geheim, die Geschichte spricht sich herum. Die Leute in seinem Umkreis sind entsetzt und meiden seinen Laden. Teetjen bringt sich um.⁴¹³

Es gab heftige Diskussionen um den Film. Der Regisseur Falk Harnack wurde aufgrund seines Mitleids mit den Faschisten kritisiert. Doch Harnack war einfach Humanist. Obwohl sein eigener Bruder von den Nazis hingerichtet worden war, wollte er in seinem Film zeigen, dass man im Leben nicht alles in Schwarz und Weiß trennen kann, dass man verzeihen lernen muss. Die sowjetischen Mitglieder der DEFA-Kommission wollten das nicht verstehen, sie hatten eine eindeutige Aufgabe, nur die antifaschistischen Filme zu unterstützen, und alles andere war für die neue sozialistische Republik ungeeignet.⁴¹⁴ 1952 verließ Falk Harnack die DDR. Außer ihm mussten zu dieser Zeit eine Menge prominenter Schauspieler und Regisseure die DEFA verlassen. Viele von ihnen konnten sich offenbar wegen der demonstrativen Forderung nach Filmen für den sozialistischen Aufbau nicht verwirklichen. Der sozialistische Film sollte Menschen nicht zum Nachdenken und zur Reflexion bringen, sondern belehren und klar zeigen, wer gut und wer schlecht ist. In diesem beschränkten Rahmen mussten auch die gebliebenen DDR-Künstler ihre Filme drehen.

2.1.2.1 Unerfüllte Erwartungen an das Tauwetter in der Sowjetunion

Angesichts der Tauwetterperiode nach Stalins Tod erwarteten viele Filmleute 1953 eine politisch und gesellschaftlich offenere Atmosphäre. Anfangs war die Einmischung des Staates in die Angelegenheiten der Filmschaffenden tatsächlich zurückhaltender geworden. Die Filmschaffenden der DEFA beklagten ganz offen das Filmwesen in der DDR. In dieser Zeit wurden erfolgreiche Filme wie „Vergesst mir meine Traudel nicht“ (1957) von Kurt Maetzig und „Berlin – Ecke Schönhauser“ (1957) von Gerhard Klein gedreht. Die Freude der Filmschaffenden währte aber nicht lange.

⁴¹² Poss, I. / Warnecke, P., S. 78

⁴¹³ Poss, I. / Warnecke, P., S. 78

⁴¹⁴ Poss, I. / Warnecke, P., S. 78

Im Juli 1958 wurde die Filmkonferenz in Berlin einberufen⁴¹⁵, wo die Filmleute ermahnt wurden, „sich auf die sozialistische Thematik zu konzentrieren, die positiven Helden zu finden, den Sozialistischen Realismus als oberstes Schaffensprinzip anzuwenden und vor allem von der sowjetischen Filmkunst zu lernen.“⁴¹⁶ Auch die vor Kurzem gedrehten Filme von Maetzig und Klein wurden kritisiert. Dass im Film „Vergesst meine Traudel nicht“ die Hauptdarstellerin in einer Szene nur mit einem Handtuch bekleidet war, fanden viele unmoralisch.⁴¹⁷ Der Regisseur Kurt Maetzig wurde von anderen sowjetischen Regisseuren Verräter des sozialistischen Realismus⁴¹⁸ genannt. Gerhard Klein mit seinem Film „Berlin – Ecke Schönhauser“ wurde als schädlicher Vertreter des gefährlichen italienischen Neorealismus kritisiert.⁴¹⁹ Das Leben der Jugendlichen in seinem Film sei nicht positiv genug dargestellt, die Partei und die FDJ spielten so gut wie keine Rolle in ihrem Leben, so die Kritiker.

Somit hatten die Künstler der DDR Ende der 1950er Jahre, mit Ausnahme der kurzen Periode des Tauwetters nach Stalins Tod, wieder keine schöpferische Freiheit; sie waren völlig von der SED-Führung abhängig, die sich ihrerseits an der KPdSU orientierte. Die Filmschaffenden wurden, wie auch in der Sowjetunion, dazu gezwungen sich in ihren Filmen auf die sozialistische Thematik zu konzentrieren. Diese Tendenz verschärfte sich in den 1960er Jahren.

2.1.2.2 Die Verschärfung der Filmpolitik in der DDR nach dem Mauerbau und DEFA-Verbotsfilme

Unmittelbare Auswirkungen auf die Filmproduktion der DDR hatten zwei politische Ereignisse der 1960er Jahre: der Mauerbau am 13. August 1961 und die gewaltsame Beendigung des Reformprozesses in der Tschechoslowakischen Republik durch den Einmarsch der sowjetischen Truppen im August 1968. Kulturpolitisch zeigte sich in den 1960er Jahren ein widersprüchliches Bild. Der sowjetische Parteichef Nikita Chruschtschow kritisierte öffentlich Stalin und forderte die Überwindung des Stalinismus in der UdSSR.⁴²⁰ In diesen Jahren verbreiteten sich in vielen Bereichen der DDR-Gesellschaft eine „Aufbruchsstimmung und die Hoffnung auf grundlegende Refor-

⁴¹⁵ Poss, I. / Warnecke, P., S. 71

⁴¹⁶ Poss, I. / Warnecke, P., S. 71

⁴¹⁷ Poss, I. / Warnecke, P., S. 124

⁴¹⁸ Poss, I. / Warnecke, P., S. 124

⁴¹⁹ Poss, I. / Warnecke, P., S. 121

⁴²⁰ Poss, I. / Warnecke, P., S. 141

men.⁴²¹ Deswegen bemühte sich die Parteiführung um einen engen Kontakt zu Künstlern des Landes, um diese Stimmungen zu beseitigen.⁴²² Das hatte aber eine gegensätzliche Wirkung. Es kam immer wieder zu starken Auseinandersetzungen zwischen Kulturfunktionären und Künstlern.⁴²³ Die DEFA-Leute beklagten: „Die Qualität der Filme sei schlecht, weil sich die Parteinstanzen in die Produktion einmischten, die propagandistischen Anforderungen seien mit einer hohen künstlerischen Gestaltung nicht vereinbar.“⁴²⁴

Die DEFA in der Krise. Weitere Verbotsfilme

Anfang der 60er Jahre befand sich der DEFA-Spielfilm angesichts leerer Kinokassen und fehlenden internationalen Interesses arg in der Krise. Fast ein vollständiger Jahrgang an DEFA-Filmen wurde verboten, die Beteiligten bestraft, versetzt oder sogar entlassen. Dieser auch als „Kahlschlag“ bekannte Eingriff hatte im Dezember 1965 auf dem 11. Plenum seinen Ursprung. Am 15. Dezember 1965 tagte das 11. Plenum des Zentralkomitees der SED in Ostberlin. Die Stimmung in der Bevölkerung war nach dem Mauerbau und aufgrund der unsicheren wirtschaftlichen Lage ohnehin angespannt. Die Parteileitung befürchtete, dass sie die Kontrolle über den von ihr eingeschlagenen Kurs verlieren und die öffentliche Unzufriedenheit eskalieren würde. Deswegen versuchten die Parteifunktionäre die Aufmerksamkeit der Gesellschaft von den wirtschaftlichen und politischen Problemen wegzulenken und auf die Fragen der Kunst zu konzentrieren. Was folgte, war ein Kahlschlag, wie ihn die junge DDR-Kulturszene bis dato nicht erlebt hatte. Verbote und Zensuren, Entlassungen, Versetzungen und Disziplinierungen lauteten die radikalen Mittel. Die SED-Führung verdammt exemplarisch zwei Produktionen, die aus Parteisicht für die gesamte Entwicklung des Filmwesens standen. „Denk bloß nicht, ich heule“ (1965/1990) von Frank Vogel und „Das Kaninchen bin ich“ (1965/1990) von Kurt Maetzig vermittelten angeblich „sozialismusfremde und schäbige Tendenzen sowie Auffassungen“⁴²⁵, wie es Erich Honecker formulierte. Beide Filme wählten eine für die 1960er Jahre schonungslose Darstellung des realen Lebens und Alltags in der DDR. Kurioserweise kam der Film „Das Kaninchen bin ich“ am 26. Oktober 1965 dennoch in die Kinos und hatte großen Erfolg. Keine zwei Monate später folgte die Maßregelung auf dem 11. Plenum. „Das Kaninchen bin ich“ enthalte „eine

⁴²¹ Poss, I. / Warnecke, P., S. 142

⁴²² Poss, I. / Warnecke, P., S. 143

⁴²³ Poss, I. / Warnecke, P., S. 143

⁴²⁴ Zit. nach Poss, I. / Warnecke, P., S. 143

⁴²⁵ www.defa.de [Internet, 21.01.2013]

Verzerrung unserer sozialistischen Wirklichkeit und des Wirkens der Rolle der Partei“⁴²⁶, so der vorherrschende Kanon unter den SED-Verantwortlichen. Der Film wurde verboten.

In Anlehnung an Kurt Maetzigs „Das Kaninchen bin ich“ bezeichnete man die verbotenen Filme fortan als „Kaninchenfilme.“⁴²⁷ Einer von diesen Kaninchenfilmen war „Jahrgang 45“ (1966) von Jürgen Böttcher, der erste und einzige Spielfilm des Malers und Dokumentarfilmers. Erzählt wird eine eigentlich kleine, alltägliche Geschichte. Für die DDR-Führung war es aber Grund genug, diese sowie die darin auftretenden Schauspieler als unreif und asozial oder auch als trist und unfreundlich zu bezeichnen. „Jahrgang 45“ wurde noch in der Schnittphase verboten und sein Regisseur vom DEFA-Studio für Spielfilme entlassen. Bereits vor 1965 verboten, zählt auch „Das Kleid“ von Konrad Petzold heute dennoch zur Gruppe der Kaninchenfilme. Diese Parabel nach dem Andersen-Märchen „Des Kaisers neue Kleider“ entstand im Sommer 1961. Anspielungen unter anderem auf das Eingeschlossensein innerhalb der Mauer führten hier schließlich dazu, dass der Film nicht einmal mehr endgefertigt werden durfte. Nur dank günstiger Umstände konnten im Herbst 1989 das Bildnegativmaterial und Fragmente der einstigen Tonaufzeichnungen rekonstruiert werden.⁴²⁸

Für die Filmproduktion in der DDR hatte das 11. Plenum ähnliche Folgen wie der Mauerbau für die Bevölkerung in der DDR. Die zwölf kritischen DEFA-Filme durften nicht in die Kinos kommen, und die andersdenkenden Menschen aus der DDR durften nicht mehr frei in die BRD einreisen. Die kurze Phase des kritischen Films war beendet. Aus Angst vor Zensur und Berufsverbot unterwarfen sich die Filmschaffenden schließlich den Direktiven der Partei. Ein Trend zu deutlich leichteren Stoffen war nach 1965 die Folge. Die Kulturdepressionen sollten noch bis in die frühen 1970er Jahre fortbestehen, bis sich die Situation etwas entspannte. Nach dem 11. Plenum verfolgte der Staat einen Kurs der radikalen Vernichtung jeden freien Gedankens.

Aber nicht alle Regisseure, die in den 1960er Jahren kritische Gegenwartsfilme drehten, bekamen damals Berufsverbote. Einigen war es gelungen unterschwellige Botschaften zwischen die Zeilen einzubauen, dafür mussten sie aber auch gewisse Kompromisse eingehen. Einer von ihnen war Konrad Wolf.

⁴²⁶ Zit. nach Shittly, D., S. 138

⁴²⁷ www.defa.de [Internet, 21.01.2013]

⁴²⁸ Poss, I. / Warnecke, P., S. 162-164

2.1.2.3 Deutsch-russische Beziehungen in den Filmen von Konrad Wolf

Das Verhältnis zwischen Deutschen und Russen beschäftigte Konrad Wolf Zeit seines Lebens. Sein Vater, der Schriftsteller Friedrich Wolf, wurde 1933 mit seiner Familie als Jude und überzeugter Kommunist in die Emigration gezwungen. Er ging zuerst nach Frankreich und danach nach Moskau. Sein Sohn, der zukünftige Regisseur, besuchte dort die deutsche Schule und erwarb die sowjetische Staatsangehörigkeit. Das Leben in der Sowjetunion bestimmte seine Entwicklung. „Schon in dieser Zeit kam Konrad Wolf intensiv mit dem sowjetischen Film in Berührung. Als Zehnjähriger spielte er 1936 eine Nebenrolle in dem Exilfilm „Borzy“ („Kämpfer“) des deutschen Regisseurs Gustav von Wangenheim.“⁴²⁹ Nach dem Krieg studierte er in Moskau am Gerassimow-Institut für Kinematographie. In seinen Filmen beleuchtete er das vom Krieg geprägte Verhältnis zwischen Deutschen und Russen.

An seinem ersten Projekt „Weg in die Heimat“ arbeitete er zusammen mit dem berühmten Buchautor Wolfgang Kohlhaase. Hauptfigur in diesem Film war ein zehnjähriger Junge, der durch Kriegsereignisse von seiner Mutter getrennt wurde und 1945 im zerbombten Dresden einen sowjetischen Soldaten kennenlernt. „Einer der Soldaten schließt den heimatlosen Jungen ins Herz, nimmt ihn in seine ukrainische Heimat mit. Dort wächst er heran, [...] wird [...] ein guter Komsomolze und erwirbt sich durch seine Arbeit als Traktorist die Freundschaft und Achtung der Jugend.“⁴³⁰ Nach seiner Rückkehr in die DDR zeigte der junge Mann den „rückschrittlichen Großbauern“⁴³¹, wie man in der Sowjetunion die Arbeit organisiert. Der Film zeigte „die Richtigkeit des sozialistischen, sowjetischen Wegs auch für Ostdeutschland.“⁴³² In seinem nächsten, fast dokumentarischen Film „Ich war neunzehn“ (1968) beschrieb er seine eigenen Kriegserlebnisse.

„Ich war neunzehn“ – ein Film über „deutsch-russische Freundschaft“

In einem Interview erklärte Konrad Wolf, warum er diesen Film gedreht hat: „Deutsch-sowjetische Freundschaft – das ist leicht gesagt. Aber wie viel Blut, Verzweiflung, Elend, Tod hat es gegeben. Das darf man nicht aus dem Bewusstsein und aus dem Herzen verbannen, der Zukunft wegen nicht. Menschen, die sich ihrer Vergangenheit voll

⁴²⁹ Kersten, H., „Denken als Lebensbedürfnis“, 1.03.2002, www.freitag.de [Internet, 22.01.2013]

⁴³⁰ Zit. nach Schenk, R. (2006), S. 1091

⁴³¹ Zit. nach Schenk, R. (2006), S. 1091

⁴³² Schenk, R. (2006), S. 1091

bewusst sind, entgehen in der Zukunft verhängnisvollen Fehlern.⁴³³ Für den Filmkritiker Ralf Schenk ist es der bedeutendste Film, der „jemals bei der DEFA über den Zweiten Weltkrieg und das Verhältnis von Deutschen und Russen gedreht wurde.“⁴³⁴

Mit der Unterstützung der Sowjetarmee und der Nationalen Volksarmee begannen die Filmaufnahmen im DEFA-Studio im Januar 1967. Eine „antifaschistische“ Thematik im Film wurde in der DDR gefördert. Die SED betrachtete diesen Film wie viele andere Kriegsfilm nicht als Kunst, sondern als Propagierung ihrer Politik. Solche Filme waren wichtig, weil sie die russische Armee als Armee der Befreier darstellten und das nachfolgende DDR-Regime legitimierten. Auf den ersten Blick ist der Film von Konrad Wolf eine typische DDR-Propaganda über die guten russischen Soldaten. Er enthält keine direkte Kritik gegenüber dem DDR-Regime, aber zwischen diesen prosowjetischen Tendenzen versuchte der Regisseur mit künstlerischen Mitteln die objektive Realität darzustellen. Offiziell galt der 9. Mai 1945 als Tag der „Befreiung“ und die Russen als Freunde. Konrad Wolf zeigte, dass nur die wenigsten DDR-Bürger sich an diesem Tag „befreit“ fühlten.⁴³⁵ „Die meisten waren angesichts der einmarschierenden Sieger von Angst, Haß, Verzweiflung, abgrundtiefem Pessimismus erfüllt [...]“⁴³⁶

Der Film kam am 2. Februar 1968 in die DDR-Kinos, einen Tag vorher hatte er seine Uraufführung im Berliner Kino International. „Ich war neunzehn“ wurde mit zahlreichen Preisen⁴³⁷ ausgezeichnet, unter anderem 1975 mit einem Kunstpreis der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft. Der Film war sehr populär, innerhalb eines halben Jahres sahen ihn 2,5 Millionen Zuschauer.⁴³⁸

„Ich war neunzehn“ gehört zu den herausragenden deutschen Antikriegsfilm. Ohne Pathos und Larmoyanz machte Konrad Wolf die Schrecken des Krieges und die Schuld der Deutschen deutlich. Im Gegensatz zu anderen DEFA-Film wurden in seinen Filmwerken auch Russen nicht zu Heroen stilisiert: sie bleiben Menschen mit Eigenheiten und Schwächen. Wolf überrumpelte seine Zuschauer nie mit forcierter Emotionali-

⁴³³ Deutsches Institut für Filmkunde (Hg.), S. 23

⁴³⁴ Schenk, R. (2006), S. 1102

⁴³⁵ Schenk, R. (2006), S. 1105

⁴³⁶ Schenk, R. (2006), S. 1099

⁴³⁷ 1968 wurde der Film von Konrad Wolf mit dem Nationalpreis I. Klasse ausgezeichnet, 1969 mit dem Heinrich-Greif-Preis I. Klasse, und 1969 wurde er zum Besten Jugendfilm auf der Jugendfilmwoche Halle.

⁴³⁸ Richter, R. (Hg.), S. 262

tät, sondern ließ zwischen den oft aphoristischen Bildern genügend Platz für eigene Assoziationen⁴³⁹, so der Filmkritiker Ralf Schenk.

2.1.2.4 Die DEFA Filmpolitik in den 1970er Jahren und Parallelen mit der sowjetischer Filmpolitik

Anfang der 1970er Jahre erzählten mehr DEFA-Filme Geschichten aus dem Alltag der DDR. Im Mittelpunkt standen oft individuelle Schicksale, die Filme wurden persönlicher und intimer. Die neue Sichtweise wurde als Dokumentar-Realismus bezeichnet.⁴⁴⁰ Auf dem VIII. Parteitag im Juli 1972 wurde eine Kulturpolitik ohne Tabus versprochen.⁴⁴¹ Viele Einschränkungen sollte es nicht mehr geben.⁴⁴² Solche Aussagen gaben den DEFA-Filmemachern Hoffnung auf ein freies Berufsleben. Aber wie so oft im Sozialismus verstanden die Parteifunktionäre und die Filmleute dieses Versprechen auf unterschiedliche Art und Weise. 1973 mehrten sich erneut die Auseinandersetzungen zwischen ihnen. In den Film „Die Legende von Paul und Paula“ von Heiner Carow wurde massiv eingegriffen. Der Film kritisierte offensichtlich mehrere Seiten der unfreien DDR-Gesellschaft. In der ersten Version ließ Carow das Schicksal seiner Paula offen, doch es wurde ein anderer Schluss gefordert: Paula musste sterben.⁴⁴³ Ein Wunder, dass der Film einem Verbot entging. Später berichtete der Regisseur, „Honecker selbst habe ihn freigegeben.“⁴⁴⁴ Wahrscheinlich hatte er Angst vor neuen Protestwellen. Die Verfilmung von Heiner Carow aus dem Jahr 1973 war mit etwa 3 Millionen Zuschauern ein Kassenschlager und einer der erfolgreichsten DEFA-Filme.⁴⁴⁵ Wenige Wochen nach der Premiere des Films „Die Legende von Paul und Paula“ beriet die Parteiführung erneut über Kulturpolitik und nahm „die gerade einmal ein Jahr zuvor großzügig beschlossenen Lockerungen vorsichtig zurück.“⁴⁴⁶ Danach folgte eine neue Reihe der Verbotsfilme. Siegfried Kühns Film „Das zweite Leben des Friedrich Wilhelm Georg Platow“ erlebte keine offizielle Premiere und fand keinerlei Beachtung in den DDR-Medien.⁴⁴⁷ Er wurde im Juni 1973 heimlich in einigen Filmkunsttheatern ge-

⁴³⁹ Schenk, R. (2006), S. 1105

⁴⁴⁰ Poss, I. / Warnecke, P., S. 250

⁴⁴¹ Poss, I. / Warnecke, P., S. 251

⁴⁴² Poss, I. / Warnecke, P., S. 250

⁴⁴³ Poss, I. / Warnecke, P., S. 253

⁴⁴⁴ Poss, I. / Warnecke, P., S. 253

⁴⁴⁵ Poss, I. / Warnecke, P., S. 282-284

⁴⁴⁶ Poss, I. / Warnecke, P., S. 253

⁴⁴⁷ Poss, I. / Warnecke, P., S. 253

zeigt.⁴⁴⁸ Kritiken erschienen nur im West-Berliner „Tagesspiegel“ und im Hamburger „Allgemeinen Sonntagsblatt“.⁴⁴⁹ Die DEFA-Führung musste nun viel vorsichtiger sein. Deswegen wurden viele Projekte abgebrochen. Die Regisseure durften keine Alltagskonflikte in ihren Filmen darstellen und waren gezwungen sich historischen Themen zuzuwenden. Besonders gut stellt die Situation im DEFA-Studio der offene Brief des Regisseurs Frank Beyer⁴⁵⁰ dar, verfasst im Herbst 1977 an den neuen DEFA-Generaldirektor Hans Dieter Mäde⁴⁵¹: „Ich habe keine Lust mehr, im Namen der Zukunft Vergangenheitsbewältigung zu betreiben und mich damit an der Bewältigung der Gegenwart vorbeizudrücken. Ich habe auch keine Lust mehr, die Erfahrungen einer alten Generation, die nicht mehr die meinen sind, weiterzugeben. Ein wesentlicher interessanter Teil der DDR-Literatur war bisher immer aus den Studios und dem Fernsehen ausgesperrt. Die Frage ist, ob das so bleiben darf, ob die Studios sich nicht entschließen müssen, die DDR-Literatur in ihrer Gesamtheit zu akzeptieren. [...] Meine besten Kräfte habe ich in einem zermürbenden Kampf mit den Instanzen um die Genehmigung des jeweiligen Projekts verbraucht. Ich wünsche mir, Filme zu drehen, statt Briefe zu schreiben.“⁴⁵²

Anstatt in den Filmen die aktuellen Probleme zu verarbeiten, mussten sich die Regisseure der Vergangenheit zuwenden. Diese kulturelle Versenkung in der Vergangenheit lenkte die Menschen von den akuten politischen Problemen ab und wurde von der DDR-Regierung sowie der sowjetischen Regierung in jeder Art und Weise unterstützt. Zum Beispiel wurde 1978 die Ausstellung sowjetischer Filme aus den Jahren 1921 bis 1932 im Berliner Zentralhaus der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft (DSF) eröffnet. „Unter dem Motto ‚Kunst als Waffe‘ würdigte die Ausstellung – gemeinsam veranstaltet von den Staatlichen Filmarchiven der DDR und der Sowjetunion, unterstützt vom Mosfilm-Studio – die bedeutsamen künstlerischen und informativ-schen Filmbeiträge, die dank der kulturpolitischen und agitatorischen Aktivitäten der Arbeiterklasse und ihrer Organisationen im Zeitraum von zwölf Jahren (1921-1932) in

⁴⁴⁸ Poss, I. / Warnecke, P., S. 254

⁴⁴⁹ Poss, I. / Warnecke, P., S. 254

⁴⁵⁰ Sein Film „Nackt unter Wölfen“ (1963) wurde auf dem III. Internationalen Filmfestival in Moskau mit dem Sonder-Silberpreis in der Kategorie Beste Regie ausgezeichnet. Sein Film „Spur der Steine“ (1966), der den DDR-Alltag kritisierte, wurde verboten.

⁴⁵¹ Am 17. Dezember 1976 schied der Hauptdirektor des DEFA-Spielfilmstudios Albert Wilkening nach 30 Jahren Tätigkeit aus.

⁴⁵² Offener Brief an den Generaldirektor des DEFA-Studios für Spielfilme. 23. September 1977, S. 8. Zit. nach Poss, I. / Warnecke, P., S. 259

deutsche Kinos und gesellschaftlichen Vorführstätten gelangten“⁴⁵³, berichtete im Mai 1978 das Ostberliner Magazin „Film Spiegel“. Mit anderen Worten wurde die Agitationspropaganda der IAH der 1920er Jahre in den späten 1970er Jahren von der DDR-Regierung unter behutsamer Kontrolle der Sowjetunion fortgesetzt.

Verbotsfilme in der Sowjetunion

Eine ähnliche Zensur herrschte in dieser Zeit auch in der UdSSR. Die Parteifunktionäre stellten alle Filme als sogenannte antisowjetische Propaganda unter Verbot, die eine leichte Kritik an der sowjetischen Gesellschaft enthielten. Die Regisseurin Kira Muratowa drehte 1967 in der UdSSR den Film „Kurze Begegnungen“, der erst 1986 öffentlich gezeigt wurde. Der Film behandelte die aktuellen Probleme der Gegenwart. Obwohl Muratowa in ihren Filmen wie „Kurze Begegnungen“ keinerlei politische Anspielungen machte, fand sie dafür keinen Verleih. Andere Filme, wie „Lange Abschiede“, wurden vom Filmstudio Odessa so massiv umgeschnitten, dass Muratowa ihren Namen aus dem Vor- und Abspann entfernen ließ, da sie sich mit der neuen Fassung weder künstlerisch noch persönlich identifizieren wollte. Stattdessen ließ sie an dieser Stelle den Namen Ivan Sidorov setzen, was in etwa mit dem amerikanischen John Smith vergleichbar ist. Schließlich bekam sie in der Sowjetunion Drehverbot, was de facto einem Berufsverbot gleichkam. In ihren Filmen spiegelte sich die Realität der damaligen Sowjetunion wider: Das von oben „propagierte Gleichgeschaltete und Monotonie, alles Individuelle in dem Grau der Anpasstheit unterdrückend und erstickend.“⁴⁵⁴ Das fiel auch den staatlichen Zensoren auf. Jede gesellschaftliche Kritik war in der Sowjetunion sowie in der DDR streng verboten.

2.1.2.5 Die DEFA-Filmpolitik in der 1980er Jahren und die Privatisierung des Filmstudios

Die Kulturpolitik in den 1980er Jahren blieb sehr widersprüchlich. Einerseits wollte die Regierung den Künstlern keine Freiheiten geben, andererseits verbreitete sich die Protestbewegung immer weiter. Die SED-Spitze suchte nach Kompromissen, um Unruhe zu vermeiden. Den Künstlern wurde sogar angeboten, in Westdeutschland zu arbeiten, aber in der DDR wohnen zu bleiben. Anfang der 1980er Jahre landeten immer noch viele DEFA-Filme ohne Premiere im Archiv. Neue Hoffnungen auf eine Wandlung des

⁴⁵³ „Schau sowjetischer Filmklassik“, Film Spiegel, 6/1978, S. 2

⁴⁵⁴ Turovskaja, M., S. 46

Sozialismus gab den DDR-Bürgern 1985 der Machtantritt von Michail Gorbatschow als KPdSU-Chef in Moskau. Er setzte sich für einen revolutionären gesellschaftlichen Umbau ein. Begriffe wie „Perestroika“ und „Glasnost“ wurden zu „den wichtigsten Vokabeln der politischen Auseinandersetzung. Sie wirkten als Katalysator in der in Bewegung geratenen DDR-Gesellschaft. Dass sich die DDR-Führung distanziert und sogar ablehnend gegenüber Gorbatschow und seinen politischen Ideen verhielt, rief Empörung hervor [...].“⁴⁵⁵ Die SED-Politiker wollten keinen anderen Sozialismus in der DDR haben. Das führte aber dazu, dass sich die Zahl der mit dem Regime Unzufriedenen weiter erhöhte und die Menschen immer offensiver Veränderungen forderten.

Im Oktober 1987 zeigte das ZDF den sowjetischen Film „Die Reue“ von dem Regisseur Tengis Abuladse.⁴⁵⁶ Sofort nach der Aufführung startete eine Pressekampagne gegen den Film. Im gleichen Jahr gewann „Die Reue“ den wichtigsten Filmpreis der Sowjetunion, den Nika, den Großen Preis der Jury bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes und wurde als bester ausländischer Film für den Oscar nominiert. Nach dieser Nominierung war deutlich erkennbar, dass es große Spannungen zwischen der DDR und der Sowjetunion gab. Die Aufbruchsstimmung und die Hoffnung auf Veränderungen verbreiteten sich auch unter den Filmschaffenden. Im Oktober 1989 beschloss der Vorstand des Verbandes der Film- und Fernschaffenden, eine Kommission zu gründen, die die Verbotfilme aus den Archiven der DEFA prüfen sollte.⁴⁵⁷ Jenen Filme, denen früher die Aufführung verwehrt worden war, wurde endlich der Weg in die Kinos geebnet.⁴⁵⁸ Auch die neuproduzierten DEFA-Filme spiegelten schonungslos die Realitäten in der DDR wider. Kaum einer von ihnen war der Kritik der politisch Verantwortlichen in der DDR entgangen. Beim Publikum kamen diese Filme offenkundig an⁴⁵⁹. Darunter Filme wie „Solo Sunny“ (1980) von Konrad Wolf, der mehr als eine Million Zuschauer in die Kinos brachte und auch im Ausland Aufsehen erregte.⁴⁶⁰ Der Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase beschreibt den Film als „eine Geschichte über die Unsicherheit des Lebens“.⁴⁶¹ Ein anderer Film, der zu einer großen Resonanz führte, war 1988 der Film „Einer trage des anderen Last“ von Lothar Warneke. In der Geschichte eines

⁴⁵⁵ Zit. nach Poss, I. / Warnecke, P., S. 345

⁴⁵⁶ Es geht um den verstorbenen Diktator Warlam. Er sieht wie Stalins Staatssicherheitschef Beria aus, hat einen Hitlerbart und trägt ein faschistisches Schwarzhemd. Der Film war bis 1986 in der Sowjetunion verboten.

⁴⁵⁷ Poss, I. / Warnecke, P., S. 347

⁴⁵⁸ Poss, I. / Warnecke, P., S. 347

⁴⁵⁹ Poss, I. / Warnecke, P., S. 349

⁴⁶⁰ Poss, I. / Warnecke, P., S. 354

⁴⁶¹ Poss, I. / Warnecke, P., S. 354

Christen und eines Marxisten, die sich achten und respektieren lernen, „sahen viele eine Mahnung zu Toleranz und Respekt.“⁴⁶² Die positive Reaktion der DDR-Bürger auf den Film war Ausdruck ihrer Hoffnung auf die bevorstehenden Veränderungen in der Gesellschaft, die sie verlangt hatten.

Am 3. Oktober mit dem Beitritt der DDR zur BRD hörte der ostdeutsche Staat auf zu existieren. Am 1. Juli 1990 wurde gemäß dem sogenannten Treuhandgesetz, das die Privatisierung und Reorganisation des volkseigenen Vermögens regelte, der volkseigene Betrieb DEFA Spielfilmstudio in die Kapitalgesellschaft DEFA Studio Babelsberg GmbH umgewandelt.⁴⁶³ Die Treuhand sollte die DEFA sanieren und danach privatisieren. 1992 wurde das Studio zuerst an die französische Firma Compagnie Générale des Eaux (heute Vivendi Universale) verkauft, und erst im Juli 2004 fiel der Betrieb in deutsche Hände zurück. Käufer war die Beteiligungsgesellschaft FBB (Filmbetriebe Berlin Brandenburg GmbH).⁴⁶⁴

2.1.3 Die Koproduktionen zwischen der DDR und der UdSSR

Die Koproduktionen waren ein wichtiger Bestandteil der Filmbeziehungen zwischen der DDR und der Sowjetunion. In der Zeit des Kalten Krieges lag das Hauptziel der Zusammenarbeit in ideologischen Aspekten. In der unmittelbaren Nachkriegszeit hatte die sowjetische Besatzungsmacht in allen Fragen der Kulturarbeit das Sagen. In der Zeit seit Anfang der 1950er Jahre bestimmte die SED die Filminhalte. Anfang der 1950er Jahre wurden die Gemeinschaftsproduktionen als Mittel zur antikapitalistischen Propaganda benutzt und repräsentierten die Sowjetunion als „Friedensmacht“. In der Zeit des Kalten Krieges oblagen die Filmproduktionsgesellschaften im Westen der Privatwirtschaft und waren im Osten verstaatlicht. Das heißt, die deutsch-russischen Filmbeziehungen, die sich in dieser Zeit über Koproduktionen entwickelten, konnten nur zwischen der DDR und der UdSSR entstehen, weil seitens des Ostens eine Gemeinschaft mit der kapitalistischen BRD und ihren privaten Filmgesellschaften unerwünscht war. Erst mit dem Beginn der Perestroika und der Glasnost-Politik in der Sowjetunion, Mitte der 80er Jahre, entstanden erste Gemeinschaftsproduktionen zwischen der BRD und der UdSSR. Im Folgenden werden einzelne Koproduktionen zwischen der DDR und der UdSSR untersucht und folgende Punkte beachtet:

⁴⁶² Poss, I. / Warnecke, P., S. 349

⁴⁶³ Poss, I. / Warnecke, P., S. 349

⁴⁶⁴ Poss, I. / Warnecke, P., S. 350

- über welche Akteure die Koproduktionen stattfanden;
- welche Themen für beiden Seiten von Interesse waren;
- aus welchen (finanziellen, technischen, künstlerischen) Gründen diese Koproduktionen entstanden;
- welche Rolle sie für die deutsch-russischen Filmbeziehungen spielten, und ob diese Koproduktionen erfolgreich waren.

Als Hauptakteure der deutsch-russischen Koproduktionen treten die beiden Staaten und deren Filmgesellschaften auf. Diese werden nach verschiedenen Phasen der kulturpolitischen Entwicklung von Deutschland und Russland differenziert. Als Erfolgsfaktoren werden drei Arten von Erfolg unterschieden: wirtschaftlicher Erfolg (wenn der Film seine gesamte Kosten durch die Verwertung im Kino gedeckt hat), Publikumserfolg (wenn die Besucherzahlen den Erwartungen der Produzenten entsprechen oder sie übersteigen) und künstlerischer Erfolg (wenn der Film auf internationalen Filmfestivals gezeigt oder mit Preisen ausgezeichnet wurde).

Wie bereits erwähnt wurde, fungierte in Ostdeutschland seit 1948 die Deutsche Film AG (DEFA) als gemeinsame deutsch-sowjetische Filmgesellschaft und seit 1952 als volkseigener Betrieb. Sie war die einzige Filmgesellschaft der DDR und wurde direkt dem Ministerium für Kultur sowie der Parteiführung der SED unterstellt. Indirekt befand sie sich bis Ende der 80er Jahre unter sowjetischer Kontrolle. Als Hauptakteur der Koproduktionen trat nach dem Zweiten Weltkrieg und bis zum Mauerfall die staatliche DEFA auf.

In der Sowjetunion gab es mehrere Filmgesellschaften und alle gehörten auch zum Volkseigentum. Die Hauptakteure der Koproduktionen mit der DDR waren Mosfilm, Lenfilm und Gorki Filmstudio. Das Gorki Filmstudio erhielt seinen Namen 1948 und wurde aus der sowjetischen Filmgesellschaft „Meschrabpom-Film“ gebildet, die in der Zeit der Weimarer Republik, zusammen mit dem deutschen Filmverleih Prometheus, russische Agitationsfilme nach Deutschland exportierte. Im Folgenden werden Koproduktionen aus der Nachkriegszeit zwischen der DEFA auf der einen Seite und Mosfilm und Gorki Filmstudio auf der anderen Seite untersucht.

2.1.3.1 „Fünf Tage-fünf Nächte“ (1961, Regie: Lew Arnstam; Hans Thiel)

Der Film „Fünf Tage – fünf Nächte“ war die erste Koproduktion zwischen der DEFA und dem sowjetischen Filmstudio „Mosfilm“. Zum ersten Mal waren in einem DEFA-Film sowjetische Soldaten und Offiziere als Hauptfiguren zu sehen. Der deutsche Regisseur Hans Thiel und der russische Lew Arnstam erzählen über den letzten Tag des Krieges, den 8. Mai 1945, sie „führen in die zerstörte Stadt Dresden und zeigen [in ihrem Film], dass es vor allem der Opfermut sowjetischer Soldaten war, denen die Rettung der Dresdener Gemäldegalerie zu verdanken ist.“⁴⁶⁵ Die russischen Soldaten strahlen „Güte und Menschlichkeit aus; an ihrer Seite gewinnen die deprimierten Deutschen neuen Lebensmut.“⁴⁶⁶ „Mit seiner glatten, euphemistischen Inszenierung, der Behauptung einer ungetrübten (ost)deutsch-sowjetischen Nähe vom ersten Friedenstag an, geriet der Film pathetisch statt realistisch. Über die komplizierten wahren Hintergründe der Überführung deutscher Gemälde in die Sowjetunion schwieg sich ‚Fünf Tage – fünf Nächte‘ dagegen aus; das gesellschaftliche Umfeld ließ keine [...] Problematisierung des Themas ‚Beutegut Kunst‘ zu [...]“⁴⁶⁷, bemerkte der Filmkritiker Ralf Schenk.

Der Film wurde teilweise in Dresden gedreht. Die Ruinen der Stadt wurden als Modelle nach zeitgenössischen Fotografien hergestellt. Der Film erlebte am 7. März 1961 im Leipziger Capitol seine Deutschlandpremiere und kam am 31. März 1961 in die DDR-Kinos.⁴⁶⁸ Am 28. Februar 1961 wurde er in Moskau uraufgeführt. Es gibt keine Eckdaten zum Publikumserfolg des Films.

2.1.3.2 Sergej Gerassimow und seine Koproduktionen mit der DDR

„Menschen und Tiere“ (1962)-erste Koproduktion von Sergej Gerassimow

Die nächste 1962 gedrehte ostdeutsch-sowjetische Koproduktion wurde auch dem Thema des Zweiten Weltkrieges gewidmet – „Menschen und Tiere“ von Sergej Gerassimow. Der Regisseur Sergej Gerassimow war noch in den 50er Jahren in der DDR wie auch in der BRD vor allem durch seine dreiteilige Verfilmung des Scholochow-Romans „Der stille Don“ bekannt. Der Film wurde von zahlreichen Kritikern gelobt. „Hier war es ihm mit bemerkenswerter Genauigkeit gelungen, Charaktere und Milieu zu zeichnen,

⁴⁶⁵ Zit. nach Schenk, R., (2006), S. 1099

⁴⁶⁶ Zit. nach Schenk, R., (2006), S. 1099

⁴⁶⁷ Zit. nach Schenk, R., (2006), S. 1100

⁴⁶⁸ Staatliches Filmarchiv der DDR (Hg.), S. 214-215

so dass der Zuschauer mit innerer Anteilnahme das tragische Schicksal des Donkosaken Melechow verfolgen konnte, der während Revolution und Bürgerkrieg nicht auf der Seite des Volkes stand“.⁴⁶⁹ Die Filmhelden von Gerassimow sind meistens einfache Menschen, die aus dem Alltag gegriffen sind. Seine Filme waren immer eine eindeutige Hinwendung des Regisseurs zu moralischen Fragen der Gegenwart. Das sieht man auch in seiner ersten Koproduktion mit der DDR – „Menschen und Tiere“.

Art der Koproduktion

1961 begann er die Dreharbeiten für den Film „Menschen und Tiere“. Es handelte sich dabei um eine Koproduktion des Maxim Gorki Filmstudios mit der DEFA-Produktionsgruppe „Roter Kreis“.⁴⁷⁰ Die Premiere fand am 4. Oktober 1961 in Moskau statt, das war die Zeit des Chruschtschow-Tauwetters. Der Film war damals umstritten, aber viele Kritiker schätzten die Arbeit als eines der besten Werke des Regisseurs Gerassimow ein. Bald nach der Veröffentlichung und nach dem Machtantritt von Brezhnev wurde der Film verboten. Die orthodoxen Parteiideologen fanden ihn schädlich. Sogar im Jahre 1986, nach dem Tod von Gerassimow, als seine Retrospektive gezeigt wurde, stand dieser Film nicht auf dem Programm, offenbar wegen seiner ehrlichen Darstellung des Westens und der Ansichten des Hauptdarstellers, die weit davon entfernt waren, den Kommunismus zu loben.

Thema des Films

Der Autor erzählt die Geschichte von dem sowjetischen Offizier Alexej Pawlow (Nikolaj Eremenko), der zuerst das Konzentrationslager, dann Zuckerplantagen in Argentinien und danach das elende Leben im deutschen Exil überlebt hat.⁴⁷¹ Nach dem Krieg wurde Pawlow staatenlos, ohne Bürgerrechte, verurteilt zu Arbeitslosigkeit und menschlichen Erniedrigungen.

⁴⁶⁹ Knietzsch, H., S. 194

⁴⁷⁰ Sieben künstlerische Arbeitsgruppen existierten beim DEFA-Spielfilmstudio. Die Hauptaufgabe der Arbeitsgruppen lag in der Realisierung einer sozialistischen Filmkunst, deren Themen vom Ministerium für Kultur eine Zustimmung erfahren mussten; <http://www.filmportal.de/thema/die-aera-der-defa-babelsberg-zwischen-politik-und-kunst> [Internet, 12.02.2013].

⁴⁷¹ Nach 17 Jahren scheußlichen Lebens in der Emigration, kehrt er in die Sowjetunion zurück. Auf der Autobahn begegnet er zwei Frauen: der Ärztin Anna und ihrer Tochter, die mit ihrem Wagen auf die Krim fahren. Vor vielen Jahren rettete der Offizier der Roten Armee Pawlow dieser Frau im belagerten Leningrad das Leben. Das war ihre einzige Begegnung. Er wurde verwundet, kam in Gefangenschaft und schließlich in ein Konzentrationslager: „Menschen und Tiere“, Film Spiegel, 21/1962, S. 4

Der Film berührt ein Thema, das in der Sowjetunion wie in der DDR lange verschwiegen wurde: die stalinistische Stigmatisierung sowjetischer Soldaten. Diejenigen, die damals aus der faschistischen Gefangenschaft in die Sowjetunion zurückkehrten, wurden fast ausnahmslos wieder als Spione und Verräter verhaftet. Diese Maßnahmen waren von Stalins Paranoia verursacht: die Zurückkehrenden durften nicht über das Leben im Westen erzählen.

In diesen schweren Jahren der Verbannung zog an Alexej eine endlose Kette von Menschen vorbei, gute und böse, menschliche und herzlose. „Von Argentinien, wo er als Kammerdiener bei einer reichen Plantagenbesitzerin arbeitete, verschlug es ihn nach Hamburg, wo er sich als Chauffeur bei einer reichen Familie verdingte.“⁴⁷² Dort in Hamburg traf er zufällig seine alten Freunde und gestand, dass er zurück in seine Heimat gehen wolle. Sie wollten nicht zurück in die Sowjetunion und führten Argumente an, wie „Wo es viel Essen gibt, dort ist die Heimat“. Vermutlich wegen solcher unpatriotischen Aussagen wurde der Film in der Sowjetunion verboten. Auch Alexejs Worte klingen nicht immer patriotisch, beispielsweise wenn er erzählt, dass er aus dem Konzentrationslager nicht von der sowjetischen, sondern von der amerikanischen Armee befreit wurde. Damals waren solche Kleinigkeiten für die Kritiker ausreichend, um den Film als schädlich einzuschätzen und deswegen zu verbieten. Nach seiner Rückkehr in die Heimat fährt er zu seinem Bruder nach Sewastopol (einer Stadt auf der Krim). Anstelle des herzlichen Empfangs und der Hilfe, die er von seinem älteren Bruder erwartete, vermeidet dieser unter dem Einfluss seiner ehrgeizigen und feigen Frau eine Begegnung mit dem Bruder. Die beiden sind in einem Konsumleben versunken, ihre gemütliche Wohnung und die teuren Sachen sind ihnen wichtiger, als dem eigenen Bruder zu helfen. Der Regisseur versuchte im Film die Gesellschaft nach ihrer Menschlichkeit zu klassifizieren und ist davon überzeugt, dass nicht alle würdig sind, die Bezeichnung „Mensch“ zu tragen. „In den meisten Menschen sitzt ein Tier“, sagt der Hauptheld Alexej. Der Regisseur zeigt, dass es nicht nur im kapitalistischen Westen „konsumierende „Tiere“ gab, wie es damals im Osten propagiert wurde. Er legt dar, dass die Unmenschlichkeit auch in der kommunistischen Sowjetunion zur Genüge zu finden war.

Im Mittelpunkt der Geschichte stehen auch der Zweite Weltkrieg und die Besinnung auf die deutsch-russische Beziehung nach dem Krieg. In diesem Zusammenhang erwähnenswert ist eine Szene, in der Alexej bei einer reichen Familie in Hamburg eine Stelle

⁴⁷² „Menschen und Tiere“, Film Spiegel, 21/1962, S. 4

als Chauffeur antritt. Jeden Tag kutschiert er die zwei jungen Söhne des wohlhabenden Besitzers eines Schiffbaubetriebes mit dem Auto. Die verwöhnten und verzogenen Jungs beschimpfen Alexej als „blöden Kommunisten“ und fragen ihn boshaft, wie sich „der Sieger“ als „Schuhputzer“ in Deutschland fühlt. Alexej nennt die beiden später in seinen Erinnerungen nicht anders als „die echten Faschisten“. Solche Vorstellungen über die Deutschen, besonders die Westdeutschen, waren sehr typisch für jene Zeit in der Sowjetunion. Aber schon in der nächsten Szene versucht der Autor all diese Vorurteile zu zerstören. Im direkten Kontrast dazu trifft der Hauptheld in Hamburg eine deutsche Frau, die ihm gerade im Moment seiner totalen Verzweiflung selbstlos zu Hilfe kommt, nämlich als er versucht, sich aufzuhängen. Die Aussage des Regisseurs ist eindeutig: Hilfsbereite und barmherzige Menschen leben überall, unabhängig von der gesellschaftlichen Ordnung und der herrschenden Ideologie. Diese propagandafreie Welt-offenheit irritierte die sowjetischen Zensoren.

Dreharbeiten

Das Drehbuch zu diesem Film schrieb der Regisseur nach einem Roman seiner Frau, der Schauspielerin Tamara Makarowa. Eine Besonderheit des Films liegt darin, dass nahezu alle Orte der Handlung vom Filmstab besucht wurden. Das bezieht sich nicht nur auf die Episoden, die sich während der Fahrt durch die Sowjetunion ereignen, sondern auch auf die Bilder, die vor dem Zuschauer in den Erinnerungen des Helden vorüberziehen. Beispielsweise wurden die Episoden auf den argentinischen Plantagen auf Kuba – einem sozialistischen Verbündeten der Sowjetunion – gedreht. Der Regisseur wurde sogar persönlich von Fidel Castro vom Flughafen abgeholt. Die in Deutschland spielenden Teile wurden um viele Aufnahmen erweitert, es entstanden neue Helden, direkt aus dem Leben gegriffen. Das Szenarium war für den Regisseur kein Dogma. „Auf der Suche nach der wahrhaften und echten Darstellung des Lebens zögerte er nicht, sich von dem am Schreibtisch Ausgedachten zu trennen, sich die erregende Dramaturgie des Lebens zu eigen zu machen. Während der Filmarbeiten wurden immer neue Aspekte entdeckt, neue Zwischenszenen ausprobiert, halfen alle Mitarbeiter beim Wachsen des Films.“⁴⁷³

⁴⁷³ „Menschen und Tiere“, Film Spiegel, 21/1962, S. 4

Rezeption durch Publikum und Filmkritik

In der DDR wurde der Film synchronisiert und am 2. November vorgeführt. Der Regisseur und Schauspieler konnten den Film persönlich in Ostberlin präsentieren.⁴⁷⁴ Der Film schloss viele deutsche Schauspieler ein. Es gab die deutschen Koregisseure Lutz Köhlert und Johannes Knittel, die synchron miteinander eingesetzt wurden. Die deutschen Schauspieler waren vor allem in Nebenrollen besetzt, unter ihnen spielte der bekannte DEFA-Schauspieler Hans Klering, der 1931 mit der „Kolonne Links“ in die Sowjetunion emigrierte und dort als Schauspieler arbeitete. Auch die Musik stammte neben dem russischen Komponisten Aram Chatschaturjan auch von dem deutschen Komponisten Rolf Kuhl.

Das Engagement des deutschen Partners bei der Produktion genau diesen Films war nicht zufällig. Der Hauptheld Alexej wohnte, laut Drehbuch, lange Zeit in Deutschland, und natürlich verlangte dies nicht nur nach deutschen Schauspielern, sondern auch nach deutschen Beratern. In der DDR wurde der Film erstaunlicherweise nicht verboten, vielleicht darum, weil die Kritiker das Ziel des Films anders verstanden und nichts Schädliches bemerkten oder bemerken wollten. Der Film von Gerassimow zeigte „den harten und erbitterten Kampf zwischen zwei Welten: der tierischen Welt des Kapitalismus und der Welt der gesunden, sozialistischen Verhältnisse.“⁴⁷⁵ „Dem neuen Film S. Gerasimows ‚Menschen und Tiere‘ liegen die Ereignisse zugrunde, die er selbst bei persönlichen Begegnungen und Beobachtungen erlebt hat. Mit seinem Film stellt er sich die große und schwierige Aufgabe, die Geschichte einer ganzen Generation widerzuspiegeln. In einer breit angelegten Filmerzählung rollen vor dem Zuschauer die tragischen Erlebnisse von Menschen ab, deren Leben von den Gesetzen der bürgerlichen Moral bestimmt werden, die den Menschen in eine die Seele zerstörende Einsamkeit zwingen. Zwei Wellen stoßen aufeinander, die Moral zweier Gesellschaftsordnungen. Die tiefe und komplizierte Philosophie des Films wird in einer verhältnismäßig einfachen Fabel ausgedrückt“⁴⁷⁶, so der „Film Spiegel“. Die DDR-Kritiker bemerkten keine „sozialismusfremde Tendenzen“, die der Film vermitteln konnte, im Gegensatz zu den DEFA-Verbotsfilmen der späteren 1960er Jahre, den sogenannten Kaninchenfilmen. Vielleicht lag dies daran, dass im Film eine direkte Kritik an der DDR-Gesellschaft vermieden

⁴⁷⁴ Linde, Heinz, Interview mit Shanna Bolotowa, Film Spiegel, 22/1962, S. 16

⁴⁷⁵ „Menschen und Tiere“, Film Spiegel, 21/1962, S. 4

⁴⁷⁶ „Menschen und Tiere“, Film Spiegel, 21/1962, S. 4

wurde und stattdessen die Missstände der sowjetischen Politik und Gesellschaft in den Fokus gerückt wurden.

„Peters Jugend“ (1981)-zweite Koproduktion von Sergej Gerassimow

20 Jahre nach seiner ersten Koproduktion mit der DDR wendete sich der Regisseur wieder an den deutschen Partner und machte „Peters Jugend“ (1981), erneut eine Zusammenarbeit zwischen dem Gorki-Filmstudio und der DEFA. Diesmal interessierte den Regisseur die Geschichte des ersten russischen Imperators, Peters des Großen. Dieser war bekannt für seine Zuneigung gegenüber den Deutschen und ihrer Kultur. Der Film schildert den Weg Peters bis zur Übernahme der Macht. Die Dreharbeiten fanden in Moskau und in Görlitz statt. Für die Kameraführung waren der russische Kameramann Sergej Filippow und der deutsche Horst Hardt verantwortlich.

Rezeption durch Publikum

Der Film hatte einen großen Erfolg in der Sowjetunion, mehr als 20 Millionen Zuschauer sahen ihn. Der Schauspieler Dmitrii Zolotuchin, der Peter den Großen spielte, wurde bei einer Zuschauerumfrage der Zeitschrift „Sowetskij Ekran“ zum besten Schauspieler des Jahres 1981 gewählt. Der Film „Peters Jugend“ kam 1981 auch in Westdeutschland ins Kino. In diesem Zusammenhang interessant sind die Erinnerungen des Regisseurs über die Premiere seines Films im Westen:

„Als mein Film ‚Peters Jugend‘ in der BRD gezeigt wurde, ist mir vorgekommen, dass eine ganz durchgängige Szene wurde von dem westlichen Publikum ziemlich unerwartet angenommen. Als sich Peter bei Lefort beschwert, dass er nicht vergessen kann, wie er aus Moskau ohne Unterhosen fortlief, antwortete Lefort: ‚Oh, Peter, alles geht vorbei, und das vergisst du bald auch‘. Und plötzlich höre ich im Saal den stürmischen Applaus. Ich sehe darin ein Bedürfnis der Menschen, ihre entsetzliche beschämende Vergangenheit zu vergessen.“⁴⁷⁷

⁴⁷⁷ Gerassimow, S., (1984), S. 47

2.1.3.3 Alexander der Kleine (Regie: Wladimir Fokin, 1982)

Thema des Films

Es handelt sich wieder um eine Koproduktion zwischen Mosfilm und der DEFA. Der Film des Regisseurs Wladimir Fokin zeigt den Zuschauern, wie die SMAD hilft ein Heim für die „elternlosen, halbverwilderten Kinder“ zu schaffen.⁴⁷⁸ So beschreibt der Kritiker des „Filmspiegels“ Günter Agde seine Eindrücke von dieser deutsch-sowjetische Koproduktion: „Kinderschicksale in schlimmer, chaotischer Zeit, besonders in Nachkriegswirren sind ein dankbares und brauchbares Sujet für die Kunst, weil man damit anschaulich und empfindsam den Kampf um Bewahrung von Menschlichkeit und den Aufbruch des Neuen gestalten kann. Die dramatische Kunst unseres Landes hat hierzu schon achtenswerte Vorschläge gemacht [...]. Nun erschien mit ‚Alexander der Kleine‘ als Koproduktion zwischen Mosfilm und DEFA ein neuer Beitrag.“⁴⁷⁹

Der Film erzählt – nach einer wahren Geschichte –, wie in der Nachkriegszeit in einem kleinen Dorf der vom Krieg zurückgekehrte Kommunist Hübner (Gerry Wolff) versucht ein Waiseheim einzurichten. Auf seinen Hilferuf an die „Tägliche Rundschau“, die Zeitung der sowjetischen Militäradministration, kommen drei sowjetische Offiziere der Roten Armee und eine deutsche Mitarbeiterin. „Sie helfen so gut sie können. Mit Einfallsreichtum und viel Improvisation, manchmal auch mit der sanften Gewalt der Sieger-Armee, vor allem jedoch mit ehrlicher Hinwendung und Offenheit gelingt ihnen Erstaunliches, Neues Leben beginnt zu blühen, auch in Hirnen und Herzen Kinder“⁴⁸⁰, schreibt Günter Agde in seiner Rezension. Der Film ist meistens eine typische DDR-Propaganda über die guten russischen Soldaten. Aber zwischen den Zeilen versuchte der Regisseur mit künstlerischen Mitteln die objektive Realität darzustellen. Der Hass gegenüber den sowjetischen Besatzern war noch lange nicht vorbei, einige Kinder trugen alte SS-Uniformen, die ihnen von ihren verstorbenen Vätern geblieben waren, und vertrauten den sogenannten Befreiern nicht. Der neue Bürgermeister, ein ehemaliger KZ-Häftling, versucht sich den neuen Verhältnissen anzupassen, aber seine Angst vor den „Befreiern“ ist nicht weniger groß als die vor den Nazi. Der Film hat aber ein dramatisches Ende. Nachdem das Waisenhaus eingerichtet worden war sowie Essen und Kleider für die Kinder gefunden waren, kamen die kleinen „Werwölfe“ (Hitlerjungen),

⁴⁷⁸ Agde, G., „Film-Kritik. Uneinheitlich. Alexander der Kleine“, Film Spiegel, 23/1982, S. 14

⁴⁷⁹ Agde, G., Film Spiegel, 23/1982, S. 14

⁴⁸⁰ Agde, G., Film Spiegel, 23/1982, S. 14

die sich im Wald versteckt hatten, und erschossen die sowjetischen Offiziere. Im Kugelregen starben die kleinen Kinder aus dem Waisenhaus.

Art der Koproduktion

Auch bei diesem Film arbeiteten deutsche und russische Filmemacher zusammen. Das Drehbuch wurde von Ingeburg Kretzschmar und Wladimir Fokin geschrieben. Die Rollen der sowjetischen Rotarmisten spielten russische Schauspieler, alle anderen Rollen wurden von deutschen Schauspielern und deutschen Kindern besetzt. Die Dreharbeiten fanden im sowjetischen Gorki-Filmstudio statt.

Rezeption durch Publikum und Filmkritik

Die Premiere des Films fand im Januar in Moskau und am 29. Oktober in Ostberlin statt. Obwohl der Film in der Sowjetunion mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurde⁴⁸¹, hatte er keine wirklich guten Bewertungen in der sowjetischen Presse bekommen.

„Der Film von Wladimir Fokin ‚Alexander der Kleine‘ zeigt uns keine neuen Facetten zum Thema ‚Krieg und Kinder‘, wir sehen hier keine elegische Tiefe oder tragische Ausprägung wie im Film von Tarkowskij ‚Iwans Kindheit‘. Das ist eine unauffällige, anspruchslose Produktion“⁴⁸², so der sowjetische Filmkritiker Alexander Fedorov.

Die Koproduktion bekam auch in der deutschen Presse ziemlich zurückhaltende Bewertungen: „So wirkt das Ganze eher wie ein feuilletonistischer Bericht mit Mosaik-Charakter und weniger als geschlossenes, komponiertes Filmkunstwerk [...]. Die Schauspieler wirken seltsam unausgeglichen [...]. Der Film unterschreitet seine Möglichkeiten. Das ehrenwerte, ergreifende Thema, aus dem mehr und besseres hätte gemacht werden können, sollte uns wichtig und bedeutsam bleiben“⁴⁸³, endet der Kritikerartikel im Film Spiegel.

2.1.3.4 „Der Sieg“ (1984, Regie: Jewgenij Matwejew; Peter Bohnenstengel)

1984 entstand als Gemeinschaftsproduktion von Mosfilm und DEFA der zweiteilige Kinofilm „Der Sieg“ nach dem Roman von Alexander Tschakowski unter der Regie von Jewgenij Matwejew und der Koregie von Peter Bohnenstengel.

⁴⁸¹ Preis für den Besten Film (Filmfestival in Minsk, 1981), Preis für die Beste Regie (Allunions Filmfestival in Tallin, 1982) und die silberne Medaille A. Dowzhenko für den national-patriotischen Beitrag.

⁴⁸² Fedorov, A., 5.10.2012, www.kino-teatr.ru [Internet, 3.03.2011]

⁴⁸³ Agde, G., Film Spiegel, 23/1982, S. 14

Thema des Films

Dem Roman von Tschakowski liegen zwei sehr wichtige historische Ereignisse zugrunde; erstens die Potsdamer Konferenz 1945, auf der die führenden Staatsmänner der Anti-Hitler-Koalition – Stalin, Truman und Churchill – miteinander verhandelten. Auf der Tagesordnung stand die Friedensregelung im vom Faschismus befreiten Europa. „Der Krieg hatte unermessliches Leid über die Völker gebracht, und die wichtigste Frage war der Frieden in Europa,“⁴⁸⁴ erzählt der Regisseur Jewgenij Matwejew über den Inhalt des Films. 30 Jahre später, 1975, fand die Sicherheitskonferenz in Helsinki statt, an der 33 europäische Staaten, die USA und Kanada teilgenommen haben. Auf der Tagesordnung war dieselbe Frage wie 1945, nämlich die Erhaltung des Friedens. Hinter diesen historischen Ereignissen interessiert sich der Regisseur für das Leben der zwei Reporter. Das sind der Korrespondent des sowjetischen Informationsbüros Michail Woronow (Alexander Michailow) und der Fotoreporter des amerikanischen „Evening Herald“ Charles Bright (Andrej Mironow). Die beiden haben sich während der Potsdamer Konferenz kennengelernt und es entsteht eine nicht ganz ungetrübte Freundschaft, die das Verhältnis der beiden Großmächte Sowjetunion und Amerika „im Kleinen“ widerspiegelt. Woronow ist offen, zuverlässig und spielt nie mit gezinkten Karten. Bright hat zwei Gesichter: Mal ist er ein aufgeschlossener Verbündeter, das andere Mal ein eiskalter Rechner.

Dieser Film ist ein klares Beispiel der sowjetischen Propaganda, denn er stellt die Sowjetunion und Stalin als Helden und die westlichen Alliierten als gemeine Lügner und prinzipienlose Verfälscher der Geschichte dar. Im Film drohen sie bereits während der Potsdamer Konferenz Stalin mit der Atombombe und verbreiten Lügen über die Sowjetunion und die anderen sozialistischen Ländern, dass das mögliche Militärgewicht den Frieden in der ganzen Welt bedrohe. Das glaubt auch der Regisseur des Films: „Truman kam mit der Atombombe und Churchill hatte in seiner Besatzungszone zweieinhalb Millionen deutsche Soldaten nicht entwaffnet. Das ist die Wahrheit! Und diese Wahrheit wollen wir in unserem Film darstellen und damit die Lügen, die über die sozialistische Staatengemeinschaft verbreitet werden, zerschlagen“, so Jewgenij Matwejew im Interview zwischen den Dreharbeiten über seine Motive, so einen Film zu machen. „So

⁴⁸⁴ Harkenthal, G., *Filmspiegel*, 12/1984, S. 9

wollen wir als Filmschaffende unseren Beitrag leisten im Kampf gegen den Krieg und für den Frieden,⁴⁸⁵ äußerte er.

Besonders wertvoll sind die Eindrücke des Regisseurs über die Zusammenarbeit mit den ostdeutschen Kollegen: „Ich werde bis zum letzten Tag meines Lebens von dieser Arbeit mit den Kollegen aus der DDR schwärmen. Das sind hochqualifizierte Leute, sehr verantwortungsbewusst und diszipliniert. Wir arbeiten in einer sehr freundschaftlichen Atmosphäre zusammen. Und mit großer Übereinstimmung. Weil beide Partner sehr gut verstehen, was für eine Bedeutung dieser Film hat.“⁴⁸⁶ Interessant in diesem Zusammenhang sind die Aussagen der deutschen Kollegen über die gemeinsame Arbeit. Der Schauspieler Klaus Peter meinte dazu im Gespräch mit dem Korrespondenten Marlis Linke ziemlich vorsichtig und zurückhaltend: „Eine Schwierigkeit, die mir arg zu schaffen machte – die Texte, oft kurzfristig, in russischer Sprache zu lernen, zu sprechen und zu spielen, denn von meinen Schulkenntnissen war nicht mehr übrig geblieben.“⁴⁸⁷ Er sagte im Interview nichts über die Arbeitsweise seiner russischen Kollegen oder eine besonders freundliche Atmosphäre, er bemerkte aber, dass er „mit vielen von ihnen“ gerne noch einmal zusammenarbeiten würde.

Die Dreharbeiten

Die Dreharbeiten dieser Koproduktion fanden in Moskau und in Deutschland statt. Im Film wurden russische und deutsche Schauspieler besetzt. Die Episoden in Deutschland wurden im Schloss Cecilienhof mit Hilfe der DEFA gedreht. Der Film wurde zum 40. Jahrestag des Sieges über den Faschismus geplant. In der Sowjetunion sahen den Film mehr als 20 Millionen Menschen an.⁴⁸⁸ Im April 1985 fand die Premiere in Moskau statt und einen Monat später in Berlin.

2.1.4 Filmaustausch zwischen der DDR und der UdSSR

Auf dem Primat der Sowjetunion beruhten auch die Außenhandelsbeziehungen im Filmbereich. Die sowjetische Außenhandelsfirma „Sovexport“ hatte seit 1946/1947 eine der ersten Auslandvertretungen in Berlin. „Obwohl wir in allen deutschsprachigen Ländern wirksam werden, dominiert die Zusammenarbeit mit der DDR“⁴⁸⁹, erinnert sich der

⁴⁸⁵ Harkenthal, G., Film Spiegel, 12/1984, S. 9

⁴⁸⁶ Harkenthal, G., Film Spiegel, 12/1984, S. 9

⁴⁸⁷ Harkenthal, G., Film Spiegel, 12/1984, S. 9

⁴⁸⁸ „Der Sieg. Box Office“, 1.07.2014, www.kino-teatr.ru [Internet, 23.04.2011]

⁴⁸⁹ Lange, H., Film Spiegel, 1/1990, S. 10

Leiter von „Sovexport“ Igor Bulatow. Die Firma verkaufte sowjetische Filme an die DDR (über „Progress Film-Verleih“), kaufte Filme in der DDR für die Sowjetunion ein und vergab Dienstleistungsaufträge, z.B. für die Herstellung von Kopien oder Werbematerial. Alle bekannten sowjetischen Filme wurden unbedingt in der DDR aufgeführt. Ihr Einfluss auf die ostdeutschen Zuschauer ist offensichtlich. Interessant ist, dass man sogar in westdeutschen Zeitungen überall die Anzeige finden könnte, welche sowjetischen Filme wo in Ostberlin gezeigt werden. Unter der Rubrik „Das sollten Sie wissen“ stand im Tagesspiegel im Jahre 1962 neben anderen Filmtipps: „Der sowjetische Film ‚Klarer Himmel‘ wird jetzt auch in der Sowjetzone⁴⁹⁰ aufgeführt.“⁴⁹¹ Man kann vermuten, dass einige westdeutsche Bürger, die ohne Problem in die sowjetische Zone einreisen konnten, viele sowjetische Filme angesehen haben. Die Frage ist, ob die BRD-Bürger dafür Interesse hatten. Nach den Worten von Igor Bulatow von „Sovexport“ ist erst nach der „Verbesserung der politischen Situation und im Ergebnis der 1985 in der Sowjetunion eingeleiteten Perestroika in Westberlin das Interesse an Filmen aus der SU stark gestiegen“.⁴⁹² Aus diesem Grund wurde dort die „Kosmosfilm-GmbH“ (die sowjetische Vertretung von „Sovexport“) gegründet. Aber trotzdem wurden von der DDR mehr Filme eingekauft als von der BRD. „Wir haben jährlich etwa 90 Filme angeboten, davon wurde etwa ein Drittel gekauft“, erzählt Bulatow über den Filmaustausch mit der BRD. „Mit dem Ankauf sind wir zufrieden, mit der Werbung und mit dem Einsatz nicht!“. So erhielt z.B. auf den Westberliner Filmfestspielen 1987 der sowjetische Film „Das Thema“ von Gleb Panfilow einen Hauptpreis und auch der US-Streifen „Platoon“ (mit den Hollywoodstars Charlie Sheen und Johnny Depp) wurde ausgezeichnet. Beide Filme wurden für den Kinoeinsatz in der DDR eingekauft. „Für die Kinowerbung und den Einsatz für amerikanischen Film wurde viel mehr getan im Vergleich zu unserem Film, deswegen verschwand es so schnell aus den Kinos“, so der Leiter von „Sovexport“. Es kann sein, dass die Werbung für den sowjetischen Film tatsächlich nicht so gut organisiert war, aber das anspruchsvolle tiefsinnige Drama über das Leben in den 60er Jahren in der Sowjetunion konnte kaum mit einem Unterhaltungsfilm aus Hollywood mithalten. Das Problem der Dominanz der amerikanischen Filme in Europa war seit dem Ende der 80er Jahre nicht mehr zu übersehen. „Für künstlerisch anspruchsvolle Filme bleibt künftig wenig Spielraum. Immer mehr wird der kommerzielle Erfolg, also

⁴⁹⁰ DDR wurde bis 1975 als Sowjetzone in der west-deutschen Zeitungen bezeichnet.

⁴⁹¹ „Das sollten Sie wissen“, Der Tagesspiegel, 8.10.1962, S. 44

⁴⁹² Lange, H., Film Spiegel, 1/1990, S. 10

Geld, zum Regulator der Filmproduktion⁴⁹³, bedauerten die Fachleute aus Mittel- und Osteuropa bei der Diskussion über Perspektiven des europäischen Kinos, Verleihstrategie und Koproduktionen während der Berlinale 1990. Auch die Filmleute aus der Sowjetunion spürten die neue Zeit und versuchten die Außenhandelsbeziehungen mit dem „Progress Film-Verleih“ in die marktwirtschaftliche Richtung zu entwickeln. Bis 1989 sahen diese Beziehungen viel mehr nach einem gegenseitigen Pflichtaustausch von Filmen aus.⁴⁹⁴ Die Filme verschwanden sehr schnell aus dem Kinoprogramm, und öfters kamen die erworbenen Filme gar nicht ins DDR-Kino.⁴⁹⁵ „Die Anzahl der Kopien, das Niveau der Werbung und noch vieles mehr spielt dabei eine Rolle“, erklärt das Problem „Sovexport“-Leiter Igor Bulatow. „Die Zeit zwingt uns zu neuen Überlegungen. Wir schlagen z.B. eine gemischte Gesellschaft für die Zusammenarbeit und den Handel auf dem Gebiet zwischen der UdSSR und der DDR vor und sind für neue Initiativen offen. Die Zeit formeller „Liebeserklärungen“ sollte vorbei sein und wir sollten beginnen, uns wirklich zu lieben. Uns, die Völker wie die Filmschaffenden der Sowjetunion und der DDR, verbindet so viel.“⁴⁹⁶ Dieses Gespräch hat der Film Spiegel-Korrespondent Halau Lange ein paar Monate nach dem Mauerfall geschrieben, und das erklärt den hoffnungsvollen Reformwillen des „Sovexport“-Leiters. Es gelang aber der sowjetischen Regierung nicht, die marktwirtschaftlichen Reformen im Bereich der Filmindustrie so schnell durchzuführen. Schon 1990 wurde im Film Spiegel geschrieben: „Tabuisierte Themenbereiche und eine durch zensorische Maßnahmen eingeengte Filmauswahl wird es nicht mehr geben. Gegenwärtig noch nicht absehbar sind die infolge von Umstrukturierungen in den Kinematographien der Sowjetunion und anderen Ländern veränderten Modalitäten ihres Filmexports und -imports. Demzufolge ist auch die künftige Filmkaufspraxis zurzeit nicht geklärt.“⁴⁹⁷ 1990 war das letzte Jahr, in dem sowjetische Filme von der DDR eingekauft wurden. Ein paar Monate später (3. Oktober 1990) hörte die DDR auf zu existieren. Nach der Wiedervereinigung wurden die meisten Artikel des DDR-Magazins „Film Spiegel“ nicht mehr sowjetischen Filmen wie früher gewidmet,

⁴⁹³ H.L., „Berlinale Splitter“, Film Spiegel, 5/1990, S. 6

⁴⁹⁴ 1989 wurden für den Kinoeinsatz in der DDR 17 Spielfilme angekauft. Seit dieser Zeit sind noch weitere 15 hinzugekommen. Darunter befanden sich inzwischen weltbekannte Streifen wie „Die Reue“, „Unser Panzerzug“ oder „Die Stadt Zero“. Bereits vorher wurden Filme wie „Kleine Vera“ oder „Der Diener“ angekauft. Umgekehrt wurden für die Sowjetunion 1989 aus der DEFA-Produktion die Spielfilme „Fallada – letztes Kapitel“, „Schauspielerinnen“, „Der Bruch“, „Zwei schräge Vögel“, „Ete und Ali“, „Zum Teufel mit Harbolla“ und der Kinderfilm „Kai aus der Kiste“ erworben; Lange, H. Film Spiegel, 1/1990, S. 10

⁴⁹⁵ Lange, H., Film Spiegel, 1/1990, S. 10

⁴⁹⁶ Lange, H., Film Spiegel, 1/1990, S. 10

⁴⁹⁷ Kirsch, H., Film Spiegel, 3/1990, S. 31

sondern man schrieb über die amerikanischen und westeuropäischen Stars. Und ein paar Monate später im März 1990 wurde die Ostberliner Filmzeitschrift das letzte Mal veröffentlicht. Die deutsche Firma „Progress Film-Verleih“ blieb nach der Wiedervereinigung der Verleiher der Koproduktionen zwischen der DDR und der UdSSR sowie der sowjetischen Spielfilme aus den Mosfilm-, Gorki- und Lenfilm-Studios in Deutschland.

2.2 Filmbeziehungen zwischen der BRD und der UdSSR

Die Filmbeziehungen zwischen der Sowjetunion und der BRD beruhten vor allem auf seltenen, aber ideologiefreien privaten Initiativen. Dazu gehören Filmwochen sowie private Initiativen von Kinobesitzern. Letztere zeigten aber vor allem weltberühmte Filme aus der Sowjetunion, die beispielsweise in Cannes die Goldene Palme gewonnen hatten. Auch über internationale Filmfestivals konnten sich die Filmbeziehungen entwickeln, hier stand aber die große Politik oft im Wege. Erst mit dem Beginn der Perestroika und der Glasnost-Politik in der Sowjetunion, Mitte der 80er Jahre, entstand eine andere Form der Filmbeziehungen zwischen der BRD und UdSSR – die ersten Gemeinschaftsproduktionen. Sie werden gesondert in diesem Kapitel behandelt.

Filmindustrie in der BRD

Wenn man in der sowjetischen Besatzungszone die Politik der Errichtung einer zentral gelenkten sozialistischen Planwirtschaft verfolgte, etablierten die westlichen Besatzungsmächte eine privatwirtschaftlich organisierte freie und offene Konkurrenzwirtschaft. Während des Krieges war ein Großteil der Filmstudios zerstört worden. Ungefähr 75% des Bestandes befanden sich auf sowjetischem Besatzungsgebiet, wobei die Studios in Babelsberg unversehrt blieben. Auch die Ateliers in Geiseltal in München blieben erhalten (Bavaria Filmkunst GmbH, ehemaliger UFA-Besitz). Während die DEFA in den Studios von Babelsberg ansässig wurde, sollte der UFA-Besitz in Westdeutschland, der aus Studios, Kinos und Verleihfirmen bestand, aufgeteilt und an verschiedene Firmen verkauft werden. Die Alliierten hatten das Ziel, mit der UFA so zu verfahren wie mit den meisten Großkonzernen: Sie sollten aufgelöst werden, um eine Monopolbildung zu verhindern. Alle Produzenten mussten Lizenzen bei der jeweiligen Besatzungsmacht beantragen.⁴⁹⁸ Bei der Lizenzerteilung spielte „in erster Linie die poli-

⁴⁹⁸ Pleyer, P., S. 29

tische Unbedenklichkeit des Antragstellers eine Rolle.“⁴⁹⁹ Das Problem bestand darin, dass nahezu alle Regisseure, Produzenten, Schauspieler und Drehbuchautoren mehr oder weniger aktive Mitglieder der NSDAP gewesen waren.⁵⁰⁰ „Im Mai 1946 wurden von den Briten die ersten Produktionslizenzen erteilt: an die Hamburger Camera-Filmproduktion unter der künstlerischen Leitung von Helmut Käutner und an die Studio 45 Film GmbH in Berlin, die sogleich die Realisierung des Lustspiels „Sag die Wahrheit“ – des ersten westdeutschen Nachkriegsfilms überhaupt – in Angriff nimmt.“⁵⁰¹ Alle Filme mussten das Kriterium „unpolitische Unterhaltung“ erfüllen.⁵⁰²

1945, nach der Kapitulation, waren in den Westzonen und in Westberlin 1150 Filmtheater in Betrieb (gegenüber den etwa 7000 während der letzten Kriegsjahre).⁵⁰³ Nach der am 12. Mai 1945 in Kraft gesetzten Nachrichtenkontroll-Vorschrift Nr. 1 konnten Filmtheater wiedereröffnet, wiederaufgebaut oder neugebaut werden. Der Vertrieb und die Vorführung von Filmen mussten vorher die alliierte Zensur durchlaufen haben und mit einem Filmvorführschein versehen sein. Neben 7 Verleihfirmen, die unmittelbar auf Anordnung der westlichen Militärregierungen für die Filmdistribution in den einzelnen Westzonen installiert und als Interessenvertretungen ausländischer Produktionsfirmen gegründet wurden, zählten auch 44 private deutsche Verleihfirmen dazu, die auch die Interessen des ausländischen Filmkapitals wahrnahmen.⁵⁰⁴ Diese Verleihe begannen sehr bald den deutschen Markt mit leichter Unterhaltung, Western, Kriminal- und Abenteuerfilmen meist zweitrangiger Provenienz zu beliefern. In den ersten Jahren (1946-1948) stand in den westlichen Besatzungszonen den Aufführungen von 26 neuen west- und einigen ostdeutschen Produktionen sowie 84 deutschen Reprisen⁵⁰⁵ eine Summe von 312 ausländischen, westlichen Produktionen gegenüber.⁵⁰⁶ In der Zeit bis zur Währungsreform hatte die Filmproduktion „den Charakter des Gelegentlichen“, der Improvisation.⁵⁰⁷ Eine dauerhafte Produktion war nicht möglich. Bis zur Währungsreform 1948 konnten trotzdem etwa 20 Filme im westlichen Besatzungsgebiet hergestellt werden. Die Nachkriegsjahre wurden durch einen Filmmangel geprägt. Im Jahre 1949 wurden die Lizenzierungsvorschrif-

⁴⁹⁹ Pleyer, P., S. 29

⁵⁰⁰ Pleyer, P., S. 29

⁵⁰¹ Kreimeier, K., S. 36

⁵⁰² Kreimeier, K., S. 36

⁵⁰³ Kreimeier, K., S. 28

⁵⁰⁴ Kreimeier, K., S. 28

⁵⁰⁵ Als „Reprise“ wird ein Film bezeichnet, der nach erfolgter erstmaliger Auswertung aus dem Verleihangebot herausgenommen wurde und dann zu einem späteren Zeitpunkt wieder ins Verleihangebot aufgenommen wird.

⁵⁰⁶ Dost, M. / Hopf, F. / Kluge, A. (Hg.), S. 101

⁵⁰⁷ Hauser, J., S. 470

ten der Alliierten aufgehoben. Die Einführung der Gewerbefreiheit und die Grundlage der neuen Währung schufen die Möglichkeiten zu einer freien Filmproduktion. 1949 nahm die Bavaria Filmkunst auch ihren eigenen Produktionsbetrieb wieder auf. 1950 wurde der erste Farbfilm nach Kriegsende hergestellt, der Operettenfilm „Das Schwarzwaldmädel“ (Regie: Hans Deppe).

Das Thema des Zweiten Weltkrieges in westdeutschen Filmen

Während in Ostdeutschland seit 1945 vor allem Kriegsfilme gedreht wurden, setzte man in Westdeutschland zunächst vorwiegend auf Unterhaltung. Zu einem Boom des Kriegsfilms im westdeutschen Kino kam es erst 1952, nachdem Konrad Adenauer „eine Ehrenerklärung für alle deutschen Soldaten“⁵⁰⁸ abgegeben hatte, die am Zweiten Weltkrieg teilgenommen hatten. Die westdeutsche Gesellschaft suchte eine Rechtfertigung der eigenen Vergangenheit.⁵⁰⁹ Anstelle kritischer Auseinandersetzung zeigte das westdeutsche Kino den Krieg als Schicksalsschlag, mit dem man sich abfinden musste.⁵¹⁰ Politische und ökonomische Ursachen wurden ausgeblendet, stattdessen wurde die Wehrmacht ehrenvoll und heldenhaft dargestellt.⁵¹¹ Die Schuld lag an Hitler, der Deutschland in diese vernichtende Niederlage geführt hatte. Obwohl der Kalte Krieg das filmische Feindbild der Russen brauchte, wurden diese selten negativ vorgeführt.⁵¹² Die Kriegsfilme aus der BRD behaupteten regelmäßig, dass russische Zivilisten der einmarschierenden Wehrmacht durchaus positiv gegenübergestanden hätten, weil sich die Deutschen ihnen gegenüber als freundlich und hilfsbereit erwiesen.⁵¹³ Die westdeutschen Kriegsfilme protestierten nicht „gegen den Wahnsinn des Krieges, sondern gegen den Wahnsinn des nicht mehr zu gewinnenden Krieges“ und propagierten „einen ebenso bequemen wie gefährlichen Mythos von der Kollektiv-Unschuld der Deutschen.“⁵¹⁴

Das Monopol der amerikanischen Filme in der BRD Anfang der 1950er Jahre

Die amerikanischen Firmen überschwemmten den deutschen Markt mit alten Filmen, dazu kamen auch die UFA-Filme, sogenannte Reprisen. Die alten deutschen Filme wur-

⁵⁰⁸ Zit. nach Schenk, R., (2006), S. 1092

⁵⁰⁹ Schenk, R., (2006), S. 1092

⁵¹⁰ Schenk, R., (2006), S. 1092

⁵¹¹ Schenk, R., (2006), S. 1092

⁵¹² Schenk, R., (2006), S. 1092

⁵¹³ Zum Beispiel im Film „Hunde, wollt ihr ewig leben“ (1958, Regie: Frank Wisbar): Soldaten und Offiziere der deutschen Wehrmacht übernachteten auf ihrem Weg nach Stalingrad in einer russischen Hütte. Eine Frau kocht Tee, ein deutscher Oberleutnant spendiert ihren Kindern Mettwürste aus seinem Rucksack.

⁵¹⁴ Schenk, R., (2006), S. 1095

den von den einzelnen Militärregierungen beschlagnahmt und überprüft. Die meisten Kopien befanden sich in den Ateliers von Geiseltasteig in München. „Geiseltasteig, die Filmstadt Münchens, ist mit ihren schönen und vollkommen erhalten gebliebenen Ateliers in den zwei Jahren nach dem Kriege Kristallisationspunkt mannigfachen Filmgeschehens geworden. In dieser neuen Entwicklung hat es seine alte Funktion als Mittelpunkt der bayerischen Filmindustrie wieder aufgenommen. [...] Geiseltasteig in Bayern wird Sammelpunkt von 15.000 Kopien aller Arten von Filmen, die im Gelände pfleglich gelagert werden, und nach gründlicher Sichtung dem deutschen Publikum teilweise wieder zur Verfügung stehen,“⁵¹⁵ berichtete 1947 die Zeitschrift „Der neue Film“. Im Juli 1945 wurden acht Filmtheater in München geöffnet, unter ihnen das Luitpold-Theater, das unter der Leitung von Lonny van Laak zum Uraufführungstheater Münchens wurde.⁵¹⁶ Im September 1945 wurde Geiseltasteig zentraler Sitz der Wochenschau-Arbeit der englischen und der amerikanischen Besatzungszonen. Hier wurden später das Kopierwerk und das Schneidehaus eröffnet. Die alten Filme wurden vor den Vorführungen zensiert und nach dem Schnitt freigegeben. „Was die Amerikaner vor allem verhindern wollen, ist die Wiedergeburt eines UFA-ähnlichen Konzerns. Ein solches Machtgebilde könnte den Produzenten Hollywoods schlaflose Nächte der Konkurrenzangst bereiten, die ihnen die schwindsüchtige deutsche Filmindustrie von heute erspart,“⁵¹⁷ so der Korrespondent des Magazins „Der Spiegel“ im Jahre 1952.

Während des Jahres 1946 wurde keine eigene deutsche Spielfilmproduktion angefangen. Einen wesentlichen Anteil der Arbeit in Geiseltasteig machte die Synchronisation der amerikanischen Filme aus. Zu Anfang des Jahres 1947 standen die Geiseltasteiger Büros „im Zeichen der Arbeit Eric Pommers.“⁵¹⁸ Neben Berlin wurde nun Geiseltasteig zu seinem Arbeitssitz. Der Produzent nahm seine alte Verbindung zum deutschen Film als Film Production Officer der amerikanischen Militärregierung wieder auf. Nach langen Verhandlungen waren die ersten Lizenzen zur Verteilung bereit und wurden in München ihren Trägern überreicht. Unter ihnen befanden sich Jacob Geis und Dr. Harald Braun, die nun mit ihrem eigenen Film „Zwischen gestern und morgen“ anfangen.⁵¹⁹

⁵¹⁵ H. Sch., „Rückblick auf 24 Monate in Geiseltasteig“, Der neue Film, 21.06.1947, S. 3

⁵¹⁶ H. Sch., „Rückblick auf 24 Monate in Geiseltasteig“, Der neue Film, 21.06.1947, S. 3

⁵¹⁷ Spiegel, Nr. 25, 18.06.1952, www.spiegel.de [Internet, 9.08.2011]

⁵¹⁸ H. Sch., „Rückblick auf 24 Monate in Geiseltasteig“, Der neue Film, 21.06.1947, S. 3

⁵¹⁹ H. Sch., „Rückblick auf 24 Monate in Geiseltasteig“, Der neue Film, 21.06.1947, S. 3

2.2.1 Die Koproduktionen zwischen der BRD und der UdSSR

In der Zeit des Kalten Krieges war seitens des Ostens eine Zusammenarbeit mit der kapitalistischen BRD und ihren privaten Filmgesellschaften unerwünscht. Erst nach der Wende entstanden die ersten Gemeinschaftsproduktionen zwischen der BRD und der UdSSR. Dazu gehören folgende Filme: „Tod dem Drachen“ (Regie: Mark Sacharow), „Es ist nicht leicht ein Gott zu sein“ (Regie: Peter Fleischmann) und „Leningrad. November“ (Regie: Andreas Christoph Schmidt, Oleg Morosow).

2.2.1.1 „Tod dem Drachen“ (1988, Regie: Mark Sacharow)

Thema des Films

1988 drehte der renommierte russische Regisseur Mark Sacharow seine erste deutsch-russische Koproduktion „Tod dem Drachen“ – eine politische Satire über Tyranie nach dem Drama „Der Drache“ von Jewgeni Schwarz. „Das 1943 ursprünglich als antifaschistisches Drama akzeptierte Bühnenstück wurde bald von der stalinistischen Zensur als im Märchengewand versteckte Attacke gegen das totalitäre System verboten.“⁵²⁰

Art der Koproduktion

Es war eine der ersten Koproduktionen der Perestroika-Zeit: die Dreharbeiten fanden in Moskau und in Deutschland statt. An der Koproduktion beteiligten sich Bavaria Film, Mosfilm, Ritm, Sovinfilm und das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF). Die Spezialeffekte entstanden in den Studios der Bavaria Film in München und wurden mit HDTV, einem hochauflösenden Videoaufnahmeverfahren, hergestellt. Die Premiere des Films fand 1989 in Moskau und 1990 in Berlin statt. Als „eine geistreiche und tiefgründige Filmparabel [...] mit brillanten Darstellern“⁵²¹ wurde die Koproduktion von deutschen Kritikern bezeichnet.

2.2.1.2 „Es ist nicht leicht ein Gott zu sein“ (1989, Regie: Peter Fleischmann)

Thema des Films

Der Film basiert auf dem gleichnamigen Science-Fiction-Roman von den Brüdern Arkadi und Boris Strugazki aus dem Jahr 1964. Die Idee, einen Film zu drehen, entstand

⁵²⁰ Engel, Ch. / Binder, E. (Hg.), S. 301

⁵²¹ „Treffpunkt Kino. Den Drachen töten“, Filmspiegel, 1/1990, S. 18

1982 in Deutschland, in einer Münchner Wohnung von Volker Schlöndorff. „Der sowjetische Vize-Filmminister war dort zu Gast, ein paar deutsche Regisseure kamen dazu, man gab sich brüderlich, beklagte gemeinsam die Hollywood-Hegemonie, und der Russe schlug vor, die frische bundesdeutsch-sowjetische Filmbrüderschaft durch eine repräsentative Koproduktion zu festigen. Da schob Schlöndorff seinen alten Freund Peter Fleischmann in den Mittelpunkt: Der sei schon lange versessen darauf, einen großen sowjetischen Stoff zu verfilmen, eben den Arkanar-Roman der Brüder Strugazki,“⁵²² erinnert sich der Reporter Jenny Urs.

Art der Koproduktion

Der Film „Es ist nicht leicht ein Gott zu sein“ ist eine Triproduktion der BRD, der Sowjetunion und von Frankreich. Nach langjährigen Verhandlungen wurden Gelder aus der Berliner Filmförderungsanstalt, aus bayrischen Finanzierungstöpfen, vom ZDF sowie von französischen Investoren endlich zugesagt. Im April 1984 kam eine russische Delegation unter der Leitung der für Westgeschäfte zuständigen Moskauer Agentur „Sovinfilm“ nach München, um die Produktionsvereinbarung für „Es ist nicht leicht ein Gott zu sein“ zu feiern. Insgesamt hat der Film über 30 Millionen Mark gekostet. Etwa die Hälfte davon brachte die russische Seite auf.

Geplant war, den Film im Sommer 1986 in und bei Kiew zu drehen. Doch als man dabei war die Requisiten in der Gegend die Stadt Arkanar aufzubauen, machte dem die Katastrophe von Tschernobyl ein Ende. Es wurde beschlossen, den Hauptschauplatz nach Jalta zu verlegen. Die Dreharbeiten wurden deswegen um ein weiteres Jahr verschoben. Alle Außenaufnahmen fanden in Russland statt. Die Filmtechnik stammte aus Deutschland, doch als Kameramann stellte der Regisseur den in Russland bekannten Pavel Lebeschew an. Die Szenen im Inneren der irdischen Raumstation und die Spezialeffekte wurde in den Münchner Bavaria-Ateliers gemacht.⁵²³ Die Zusammenarbeit beschränkte sich aber nicht nur auf den technischen Austausch, sondern erstreckte sich auch auf den künstlerischen (russische Schauspieler und russischer Kameramann) und den finanziellen Bereich (russische und deutsche Investoren). Die ideologischen Motive waren nicht so ausgeprägt wie bei den DDR-UdSSR-Koproduktionen, sondern die sowjetische Seite wollte offensichtlich die positive Entwicklung der westdeutsch-sowjetischen Freundschaft mit den enormen Investitionen in dieses gemeinsame Projekt

⁵²² Jenny, U., 04.04.1988, www.spiegel.de [Internet, 12.11.2011]

⁵²³ Jenny, U., 04.04.1988: www.spiegel.de [Internet, 12.11.2011]

demonstrieren. Gleichzeitig wollten die sowjetischen Behörden den ganzen Prozess der Dreharbeiten streng kontrollieren: im Hotel in Jalta, wo das Filmteam wohnte, waren ständig KGB-Offiziere zu sehen. Angeblich wurden auch die Telefongespräche abgehört.⁵²⁴

Rezeption durch Publikum und Filmkritik

Erst Ende 1989 wurde der Film in Moskau gezeigt und ein paar Monate später am 25. Januar 1990 fand die Premiere auch in der BRD statt. Die Hoffnungen der Produzenten wurden indes nicht erfüllt. Die Rezensionen in der deutschen sowie in der russischen Presse waren schlecht. Auch die Zeit des Kinostarts war sehr unpassend, denn die politischen Veränderungen des Jahres 1990 vertrieben viele potenzielle Zuschauer aus den Kinosälen. „Ein [...] inhaltlich überfrachteter Trivial-Science-Fiction-Film, der kaum Gespür für Figuren, Szenenaufbau oder Timing erkennen lässt. Das eigentliche Thema, die Konfrontation einer hochentwickelten Kultur mit ihrer scheinbar überwundenen Triebstruktur, verkommt zum pseudophilosophischen Ballast. [...] Die Dialoge bewegen sich im Reich der Banalität. [...] Dass ‚Es ist nicht leicht Gott zu sein‘ dennoch einen gewissen Unterhaltungswert hat, liegt an einer professionellen Kamera, teils überwältigenden Landschaftspanoramen und an einer Story, die auch als Trivialversion kaum totzukriegen ist“⁵²⁵, so der deutsche Filmkritiker Karl-Eugen Hagmann.

Die deutsche Verfilmung hat auch den Autoren des Romans, den Brüdern Strugazki, nicht gefallen. Fleischmann hatte nach ihrer Meinung aus dem philosophischen Roman einen mittelmäßigen Actionfilm gemacht. Erst neun Jahre später, 1999, verfilmte ein russischer Regisseur, Alexej German, den Roman so, wie es die Buchautoren wünschten.⁵²⁶

2.2.1.3 „Leningrad. November“ (1990, Regie: Oleg Morosow; Andreas Christoph Schmidt)

Im Jahre 1989 wurde die dritte Koproduktion zwischen der BRD und UdSSR gemacht. Das war der Film „Leningrad. November“ von dem deutschen Regisseur Andreas Christoph Schmidt und dem russischen Oleg Morosow. Andreas Christoph Schmidt studierte 1987 und 1988 am VGIK (Gerassimow-Institut für Kinematographie, Staatli-

⁵²⁴ Jenny, U., 04.04.1988: www.spiegel.de [Internet, 12.11.2011]

⁵²⁵ Hagmann, K.-E., Rezension, Filmdienst, 23.01.1990, S. 51

⁵²⁶ Kochetkova, N., www.izvestia.ru, 27.08.2010 [Internet, 12.12.2011]

che Filmhochschule in Moskau). Dort lernte er den Kameramann und Regisseur Oleg Morosow kennen. Beide haben zusammen ein Drehbuch für einen Arthouse-Film geschrieben und an den deutschen Produzenten Martin Hagemann nach Hamburg geschickt.

Thema des Films

„Der Film behandelt die Geschichte eines Exilanten, der in der Zeit der ‚Perestroika‘ entscheidet, zurückzukehren, seine Reise fängt in Köln an und bringt ihn im Laufe seiner Rückkehr in Leningrad mit jüngeren Russen zusammen, die so alt sind, wie er es zur Zeit seiner Emigration war“⁵²⁷, so Martin Hagemann.

„Die Pracht der nordischen Hauptstadt Russlands kontrastiert mit den Abgründen der Kriminalität – der dunklen Welt der Obdachlosen, Zuhälter und geheimnisvollen Gehörlosen. Der Held fühlt sich endgültig verloren. Verlassen hatte er einst das eine Land und nun kehrt er in ein völlig neues zurück. Aber hier muss er Boden unter die Füße bekommen“⁵²⁸, so der russische Filmkritiker Andrej Plachow über den Film.

Der deutsche Produzent hat das Projekt mit der Firma „Neue Prometheus Filmproduktion“ in Hamburg eingereicht und dann diese Koproduktion mit Alexander Golutwa, dem damaligen Leiter der Lenfilm-Studios in Leningrad vereinbart. Von den Regisseuren wurde der Film bei der „Künstlerischen Werkstatt des Ersten Films“ eingereicht, wo der berühmte russische Regisseur Alexei German damals der Leiter war. Die Dreharbeiten für „Leningrad. November“ begannen 1989 und fanden vor allem in Russland, in Leningrad, teilweise auch in Köln statt. Mitten während der Dreharbeiten fiel die Berliner Mauer.

Art der Koproduktion

Diese deutsch-sowjetische Koproduktion basierte vor allem auf technischem Austausch, d.h. bestimmte Tontechnik wurde in Deutschland gekauft, nach Leningrad gebracht und im russischen Studio verwendet. „Es war, wie vieles in der Zeit, ein einfaches Tauschgeschäft. Wir hatten die vom Studio vor allem für westliche Technik dringend benötigte ‚Valuta‘ und bekamen das russische ‚production value‘ [...]. Die Sowjetunion begann sich damals aufzulösen und für das Lenfilm-Studio war es ein großer Anreiz, durch die

⁵²⁷ Interview mit Martin Hagemann [7.07.2011]

⁵²⁸ Plachow, A., www.007-berlin.de/bm/de/019-rahmenprogramm.htm [Internet, 14.09.2011]

Koproduktionen mit westlichen Ländern Technik einkaufen zu können und die Studios zu versuchen auf diese Weise zu renovieren⁵²⁹, so Martin Hagemann.

Wegen der bürokratischen Hindernisse musste man aber diese deutsch-russische Koproduktion am Anfang als „reine russische Produktion“ darstellen. Die Zusammenarbeit im künstlerischen Bereich spielte auch bei der Koproduktion eine bedeutende Rolle: Der Film wurde von einem deutschen und einem russischen Filmemacher verwirklicht. Der Kameramann Thomas Kufus stammte aus Deutschland. Die meisten Schauspieler waren Russen, deutsche Schauspieler wurden aber auch eingesetzt. Das Thema des Films war eng mit den deutsch-russischen Beziehungen verbunden, worin auch ein Grund für die Entstehung der Koproduktion lag.

Rezeption durch Publikum und Filmkritik

Der Film „Leningrad. November“ wurde 1991 in Locarno gezeigt und erhielt auf dem Filmfestival in Stockholm den Preis der Internationalen Filmkritik. Im selben Jahr wurde er auf der Berlinale in der Sektion „Neue deutsche Filme“ gezeigt. Die Erstaufführung von „Leningrad. November“ für das Massenpublikum in Deutschland fand am 5. Februar 1991 im ZDF statt. In den Kinos wurde der Film nicht gezeigt und blieb von den Filmkritikern trotz der Teilnahme an der Berlinale fast unbemerkt. Nur eine kurze lobende Bemerkung fand sich im Magazin „Filmdienst“: „Episodisch erzählt, beschreibt der Film in metaphorischer Übersteigerung flüchtiger Impressionen die Konfrontation mit dem, was einmal Heimat war. Ein verschlossener Film über Verlorenheit und Nichtmehrheimfinden, gelegentlich allzu gekünstelt und nebulös.“⁵³⁰

In Russland wurde „Leningrad. November“ in den Kinos gezeigt, genaue Besucherzahlen sind jedoch unbekannt. Ebenso wie bei der Koproduktion „Es ist nicht leicht ein Gott zu sein“ kam „Leningrad. November“ zur unpassenden Zeit ins Kino. Die Sowjetunion begann sich damals aufzulösen und die meisten Zuschauer hatten wichtigere Lebensbedürfnisse, als ins Kino zu gehen.

Alle drei untersuchten Koproduktionen der BRD und der UdSSR basierten vor allem auf dem technischen Austausch: Die russische Seite profitierte von der deutschen Ton-technik, Kameras und Spezialeffekten. Nur bei der Koproduktion „Leningrad. November“ kam es auch zu einer Zusammenarbeit im künstlerischen Bereich, da der Film von

⁵²⁹ Interview mit Martin Hagemann [7.07.2011]

⁵³⁰ www.filmdienst.de [Internet, 15.02.2012]

einem deutschen und einem russischen Regisseur verwirklicht wurde. Ideologische Motive wie bei den DDR-UdSSR-Koproduktionen spielten keine Rolle mehr. Die Zeiten hatten sich geändert: Finanzielle Interessen und Techniktransfer standen an erster Stelle.

2.2.2 Private Kinovorführungen der sowjetischen Filme in Westdeutschland

Ohne private Kinovorführungen und die privat organisierte sowjetische Filmwoche hätte der westdeutsch-russische Filmaustausch in der Zeit des Kalten Krieges nicht zustande kommen können. Das Hauptziel von diesen Veranstaltungen war vor allem die Kulturvermittlung. Leider stand dabei sehr oft die Politik im Wege.

2.2.2.1 Private Kinovorführungen

„Der Stille Don“ (1958, Regie: Sergej Gerassimow)

In den späten 1950er Jahren beschloss ein Kinobesitzer in Hannover, Sergej Gerasimows Film „Der Stille Don“ zu zeigen, aber nur in der gekürzten Fassung, mit der Begründung, „er könne seinem Publikum einen Rückzug von deutschen Truppen am Ende des Ersten Weltkrieges nicht zumuten.“⁵³¹ Der Bonner Interministerielle Ausschuss war noch strenger und verbot in Westdeutschland den zweiten und dritten Teil der „Stillen Don“-Verfilmung, obwohl der Film mit Ausnahme von Spanien und der Schweiz in der ganzen westlichen Welt mit überaus großem Erfolg gezeigt wurde.⁵³²

„Die Kraniche ziehen“ (1957, Regie: Michail Kalatosow)

1958 wurde der sowjetische Film „Die Kraniche ziehen“ in der BRD aufgeführt, eine weitere Ausnahme innerhalb des Kalten Krieges, die nur durch den Gewinn der Goldenen Palme von Cannes im selben Jahr möglich wurde. Die deutsche Synchronfassung der DEFA wurde am 6. Juni 1958 unter dem Titel „Die Kraniche ziehen“ in Ostberlin uraufgeführt. In der BRD wurde eine alternative Synchronfassung erstellt und unter dem Titel „Wenn die Kraniche ziehen“ am 22. Juli 1958 in die Kinos gebracht. Sogar bei solchen Kleinigkeiten gab es Differenzen und Misstrauen zwischen den beiden Staaten.

⁵³¹ Schenk, R., (2009), S. 39

⁵³² Schenk, R., (2009), S. 39

„Iwans Kindheit“ (1962, Regie: Andrej Tarkowskij)

Der Film „Iwans Kindheit“ wurde erst 1963 in der BRD gezeigt.⁵³³ Tarkowskij's „Iwans Kindheit“ zeigt den Zuschauern „die Chronik einer zerstörten Kindheit“.⁵³⁴ Der kleine Junge Iwan, der im Krieg seine Familie verloren hat, „stellt sich an der Front den Rotarmisten als Kundschafter zur Verfügung, gerät in Gefangenschaft und wird erschossen.“⁵³⁵ Trotz aller Hindernisse von Seiten der sowjetischen Behörden wurde der Film 1962 auf dem Filmfestival in Venedig gezeigt, wo er den Goldenen Löwen erhielt. Der Film hatte in der Sowjetunion keinen Erfolg, wurde aber später im Ausland mehrfach ausgezeichnet. Tarkowskij bedauerte 1973, dass er in Europa und überall im Ausland als der beste sowjetische Regisseur galt, in der UdSSR aber ein Unbekannter blieb.⁵³⁶

„Andrej Rublew“ (1969, Regie: Andrej Tarkowskij)

1969 wurde in der BRD der Film „Andrej Rublew“ zum ersten Mal gezeigt.⁵³⁷ Das war erst möglich, nachdem die Sowjetunion das Exportverbot für diesen Film aufgehoben hatte. In mehreren aneinandergereihten Episoden erzählt der Film von der Zeit um 1400, in der der russische Ikonenmaler Andrej Rublew lebte. Lange Zeit galt als sein einziges erhaltenes Werk die „Dreifaltigkeit“, die berühmteste russische Ikone. „Im Film wurde das Bild einer für die russische nationale Geschichte bedeutsamen Aufbruchperiode gezeichnet, doch auch der Werdegang eines suchenden Künstlers in einer gewalttätigen Welt. [...] Ein bewegendes Werk von hohem moralischem Anspruch und künstlerischem Rang“⁵³⁸ – solche Bewertungen erhielt „Andrej Rublew“ von westdeutschen Kritikern. Der Film, der 1966 von Tarkowskij gedreht wurde, versuchte vergebens zuerst 1967 an den Filmfestspielen in Cannes und 1968 an den Filmfestspielen in Venedig teilzunehmen. Die sowjetische Regierung verbot den Film mit der Begründung „künstlerischem Mangel.“⁵³⁹ Der Mönch und Ikonenmaler Andrej Rublew leidet im Film unter den gegebenen schwierigen äußeren Bedingungen, es fällt ihm schwer den Glauben an die eigene künstlerische Mission zu bewahren. Tarkowskij wollte damit auf verschlüsselte Weise aus dem Leben der Künstler der sowjetischen Zeit berichten. 1969 wurde der Film, trotz sowjetischen Protests, beim Filmfestival von Cannes außer Kon-

⁵³³ „Neu in Deutschland. Iwans Kindheit (Sowjet-Union)“, Der Spiegel, H. 45, 6.11.1963, S. 126

⁵³⁴ „Neu in Deutschland. Iwans Kindheit (Sowjet-Union)“, Der Spiegel, H. 45, 6.11.1963, S. 126

⁵³⁵ „Neu in Deutschland. Iwans Kindheit (Sowjet-Union)“, Der Spiegel, H. 45, 6.11.1963, S. 126

⁵³⁶ Moine, C., (2007), S. 266

⁵³⁷ „Einprägsame Größe“, Der Spiegel, H. 52, 22.12.1969, S. 115

⁵³⁸ „Wiedereinsatz. Andrej Rublew“, Film Spiegel, 5/1988, S. 18

⁵³⁹ „Wiedereinsatz. Andrej Rublew“, Film Spiegel, 5/1988, S. 18

kurrenz gezeigt und erhielt den Preis der Internationalen Filmkritik. Dies wurde von der sowjetischen Delegation jedoch offenbar als feindseliger Akt aufgefasst; jedenfalls entschied sie sich, noch am Vorabend unter Protest aus Cannes abzureisen.

2.2.2.2 Sowjetische Filmwoche in Westberlin

Die allerersten Kontakte des westdeutschen Publikums mit den sowjetischen Filmen fanden vor allem im Rahmen der sowjetischen Filmwoche in Westberlin statt. „Das war ein Durchbruch. Die Woche war mehr noch ein Politikum als ein künstlerisches Ereignis. Dass nach all den Verkrampfungen und Verhärtungen der 50er Jahre plötzlich Schauspieler und Regisseure ein Tabu durchbrechen und nach West-Berlin kommen, war ein schönes und erfolgreiches Ereignis,“⁵⁴⁰ so der Filmredakteur des West-Berliner „Tagesspiegel“ Volker Baer.

Im April 1961 fand die erste und, wie später bekannt wurde, die letzte sowjetische Filmwoche in Westberlin statt. Nahezu 10.000 Westberliner Kinobesucher sahen russische Filme, die während dieser Woche gezeigt wurden. „Wenn die Kraniche ziehen“ und der erste Teil des „Stillen Don“ fanden Anklang, obwohl beide Arbeiten früher schon einmal gezeigt worden waren.⁵⁴¹ Aber auch andere sowjetische Produktionen, wie „Der Mohr von Venedig“, „Der 41.“, „Die Ballade vom Soldaten“, der zweite Teil von „Iwan der Schreckliche“ und „Gestohlenes Leben“ erhielten Beifall, berichtete Baer.⁵⁴² Eröffnet wurde die erste sowjetische Filmwoche mit einer beinahe fünfstündigen Pressekonferenz.⁵⁴³ Den Westberliner Journalisten saßen neun der namhaftesten sowjetischen Filmschauspieler gegenüber.⁵⁴⁴ „Tatjana Samoilowa, die bekannteste unter ihnen, hatte ihre Dreharbeiten in Ungarn unterbrochen und war trotz 39 Grad Fieber nach Berlin gekommen“, so Volker Baer in seinem Bericht.⁵⁴⁵ Auch Sergej Bondartschuk, der berühmteste russische Regisseur, der später einen Oscar für seinen Film „Krieg und Frieden“ bekommen hat, nahm an der Pressekonferenz teil.⁵⁴⁶ „Außerdem hielten sich Grigori Tschuchrai, der Regisseur der Filme „Ballade vom Soldaten“ und „Der 41.“, und Alexander Dawydow, der Präsident der sowjetrussischen „Allunions-

⁵⁴⁰ Zit. Nach Schenk, R., (Hg.), (2009), S. 27

⁵⁴¹ Schenk, R., (Hg.), (2009), S. 53

⁵⁴² Schenk, R., (Hg.), (2009), S. 53

⁵⁴³ Schenk, R., (Hg.), (2009), S. 53

⁵⁴⁴ Schenk, R., (Hg.), (2009), S. 53

⁵⁴⁵ Schenk, R., (Hg.), (2009), S. 53

⁵⁴⁶ Schenk, R., (Hg.), (2009), S. 53

filmvereinigung Sovexportfilm“, auf Einladung der Westberliner Pegasusfilm-Gesellschaft, der Trägerin der Filmwoche, in Westberlin auf“,⁵⁴⁷ so Baer.

„Die russischen Filme fanden eine Woche lang dreimal am Tage ein interessiertes Publikum“,⁵⁴⁸ bemerkte Volker Baer. „Viel stärker noch als von dem künstlerischen Erfolg ihrer Filme in Westberlin sollen die sowjetischen Darsteller von der Aufnahmebereitschaft und Aufgeschlossenheit beeindruckt gewesen sein, die sie bei Publikum und Presse gefunden haben“,⁵⁴⁹ so Baer. „Im kleinen Haus des Zoo-Palastes flogen die Blumen, die überreicht wurden, zwischen Publikum und Schauspielern hin und her, so etwas habe ich noch nicht erlebt“,⁵⁵⁰ erinnert sich Volker Baer. Der Leiter der Woche, Sergio Gambaroff,⁵⁵¹ ein Russe, der schon seit 36 Jahren in Berlin lebte, hielt nach Abschluss der Filmwoche eine Rede über die ersten deutschen Filmwochen in Moskau; dies könne wirklich real werden, falls die Politik sich nicht einmische.⁵⁵²

Politische Schwierigkeiten

Die Westberliner Pegasusfilm-Gesellschaft war der Veranstalter der Filmwoche. Diese Filmwoche konnte nur durch eine private Initiative veranstaltet werden. Sie stand außerhalb des deutsch-sowjetischen Kulturabkommens, das sich nur auf Westdeutschland, nicht aber auf Westberlin bezog, deren Vertretung die Sowjetunion nicht anerkannt hatte. Deswegen wurde die sowjetische Filmwoche von der offiziellen sowjetischen Regierung abgelehnt, wie auch alle Einladungen zu den Filmfestspielen in Berlin (Berlinale). 1961 überwand indes eine private Initiative von Sergio Gambaroff und der „Pegasusfilm-Gesellschaft“ die politischen Schwierigkeiten und machte die ersten Schritte zur Annäherung innerhalb der deutsch-sowjetischen Filmbeziehungen. Es ging jedoch nicht weiter. Die beiderseitige Freude wurde ein paar Monate später durch den Berliner Mauerbau im August 1961 zerstört. „Danach war es lange Zeit nicht mehr möglich, im Westberlin eine solche Woche zu veranstalten“,⁵⁵³ so Baer.

⁵⁴⁷ Zit. nach Schenk, R., (Hg.), (2009), S. 53

⁵⁴⁸ Zit. nach Schenk, R., (Hg.), (2009), S. 55

⁵⁴⁹ Schenk, R., (Hg.), (2009), S. 55

⁵⁵⁰ Schenk, R., (Hg.), (2009), S. 27

⁵⁵¹ „Russland-Geschäft“, Der Spiegel, 28.01.1959, S. 55

⁵⁵² Schenk, R., (Hg.), (2009), S. 56

⁵⁵³ Zit. nach Schenk, R., (Hg.), (2009), S. 27

2.3 Internationale Filmfestivals als Austauschplattform zwischen Ost und West

In der Zeit des Kalten Krieges und der bipolaren Weltordnung spielten die internationalen Filmfestivals eine bedeutende Rolle in den politischen Konfrontationen zwischen dem Westen und dem Osten. Andererseits waren die internationalen Filmfestivals aber auch wertvolle Gelegenheiten für Filmemacher und Kritiker aus dem Osten wie aus dem Westen, Filme und Leute von der anderen Seite der Mauer kennenzulernen. Für in ihrem eigenen Land wenig anerkannte Regisseure wie z.B. Andrej Tarkowskij waren die Festivals im Ausland auch eine Chance, für ihre Filme überhaupt ein Publikum zu finden. Als Mitglieder der internationalen Jurys, als Gäste oder als akkreditierte Journalisten reisten viele Filmleute zwischen Ost und West und halfen die Zirkulation von Filmen, Bildern und Ideen zu ermöglichen und zu fördern.⁵⁵⁴ Diese Mittler vertraten durchaus unterschiedliche politische Ansichten, wollten aber alle Kontakte mit ihren Kollegen pflegen. Im nächsten Kapitel werden die deutsch-russischen Filmbeziehungen, die über Festivals stattfanden, behandelt. Die Internationalen Filmfestspiele in Berlin und die Internationalen Filmfestspiele in Moskau werden im Detail betrachtet, weil sich die kulturpolitischen Beziehungen zwischen beiden Ländern dort auf staatlicher wie auch auf persönliche Ebene besonders intensiv entwickelten.

2.3.1 Das Internationale Moskauer Filmfestival

Das Moskauer Filmfestival gehörte zu den wichtigsten Plätzen, an denen man in der Zeit des Kalten Krieges internationalen Austausch und Kontakte zwischen West und Ost pflegte. Die Mitglieder der Jurys, Journalisten, Filmemacher und prominente Gäste zählten zu einem kleinen Kreis von Vermittlern zwischen Westdeutschland, Ostdeutschland und der UdSSR. Das Festival entstand 1959 als Kind des „Tauwetters.“⁵⁵⁵ Wurde das Kino in den 1930er Jahren in der Sowjetunion mehr als ideologisches Mittel der Propaganda verstanden, wurde es in der Zeit des „Tauwetters“ mehr zu einem Medium der Unterhaltung der Massen.⁵⁵⁶ Nach Stalins Tod wurden viele der alten Einschränkungen aufgehoben. Für Filmschaffende war dies eine anregende Zeit kulturellen Austausches mit dem Westen. Das Internationale Filmfestival in Moskau wurde gegründet,

⁵⁵⁴ Moine, C., (2007), S. 266

⁵⁵⁵ Erstmals wurde das Moskauer Filmfestival 1935 auf Initiative des damaligen Staatschefs Josef Stalin veranstaltet. Der erste Jurypräsident war der Regisseur Sergej Eisenstein. Filmpreise gewannen damals unter anderem Walt Disney (für Micky Mouse) und René Clair.

⁵⁵⁶ Lars, K., (2007), S. 281

um als Schaufenster für das sowjetische Filmschaffen zu dienen und die unter Stalin abgebrochenen Verbindungen zum Westen wieder aufzunehmen.⁵⁵⁷ Die Internationalen Filmfestspiele in Moskau wurden vom sowjetischen Ministerium für Kultur in Zusammenarbeit mit dem sowjetischen Verband der Filmschaffenden veranstaltet. Das bedeutet, dass der Hauptveranstalter des Festivals der Staat war. Die staatlichen Behörden entschieden, welche Filme in Moskau gezeigt werden durften. Und man kann vermuten, dass die sowjetischen Jurymitglieder selten politisch freie Entscheidungen treffen konnten. Das heißt aber nicht, dass sich die Filmbeziehungen zwischen dem Osten und dem Westen während des Festivals nur auf dieser staatlichen Ebene entwickelten. Die meisten Kontakte entstanden inzwischen unter den Filmemachern, Jurymitgliedern, Kritikern und Journalisten. Es gab ein offizielles und auch inoffizielles Podium, wo die Menschen einfach ihre Meinungen austauschten. Wegen der mangelnden Quellen über diese inoffiziellen Kontakte wird dieses Kapitel auf die Filmbeziehungen auf der staatlichen Ebene beschränkt. Um diese zu verstehen, wird die Frage erörtert, wie das Festival organisiert wurde und welche Filme aus der DDR und der BRD für den Wettbewerb ausgewählt wurden.

Organisationsstruktur und Aufgaben des Festivals

Wie der Generaldirektor der Mosfilm-Studios und Vorsitzende des Organisationskomitees des Festivals Vladimir Surin am 9. Mai 1959 auf einer Pressekonferenz mitteilte, waren über 50 Länder zum Festival eingeladen worden.⁵⁵⁸ Jedes der eingeladenen Länder hatte das Recht, offiziell einen Spielfilm und zwei Kurzfilme für die Vorführung in Moskau zu nominieren und eine Delegation aus drei Personen in die sowjetische Hauptstadt zu entsenden. Die Einladungen ergingen auch an viele bekannte Regisseure, Schauspieler und Filmkritiker aus dem Westen. Das Moskauer Filmfestival fand in Übereinstimmung mit dem Reglement des internationalen Verbandes der Filmproduzenten (FIAPF⁵⁵⁹) statt und wurde als A-Festival anerkannt. Seit 1959 wurde es in allen ungeraden Jahren veranstaltet, seit 1997 dann jährlich. Zu Beginn wurde der „Große Goldene Preis“ als höchste Auszeichnung vergeben, seit 1989 wurde erstmals der Goldene St. Georg, die Figur auf dem Stadtwappen von Moskau, als Hauptpreis des internationalen Wettbewerbs verliehen.

⁵⁵⁷ Lars, K., (2007), S. 281

⁵⁵⁸ Pravda, 3.8.1959; zit. nach Lars, K., (2007), S. 281

⁵⁵⁹ Die FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films) ist eine internationale Interessenvertretung der Filmproduzenten mit Sitz in Paris.

Die Losung des Festivals war: „Für den Humanismus der Filmkunst, für Frieden und Freundschaft unter den Völkern!“⁵⁶⁰ In Wirklichkeit hatte diese Losung einen verborgenen Sinn. Sie zeigte den ideologischen Charakter des Filmfestspiels. Obwohl es die Zeit des Tauwetters war, war der Kalte Krieg noch lange nicht vorbei und das Filmfestival hatte in der Sowjetunion eine besondere politische Aufgabe – Antikriegsfilme und Filme über den sozialistischen Aufbau zu präsentieren.⁵⁶¹ Wie aus der ZK⁵⁶²-Vorlage des sowjetischen Kulturministers Nikolaj A. Michailov vom 11. März 1959 hervorgeht, waren damaligen Kulturplanern drei Aspekte von besonderer Bedeutung: die Entlarvung des brutalen Wesens des Imperialismus, die Darstellung der Leiden und des Kampfes der Sowjetunion im „Großen Vaterländischen Krieg“ und die außenpolitische Repräsentation der Sowjetunion als „Friedensmacht.“⁵⁶³ Das Moskauer Filmfestival war eine passende Plattform, um diese drei Aufgaben besonders effektiv zu erfüllen. Dies bestimmte grundsätzlich das Programm des Festivals.

Deutsche Filme in Moskau

Die ausgewählten Programmfilme mussten bestimmte Aspekte der westdeutschen Gesellschaftsordnung kritisieren. Westdeutsche Filme konnten schon seit Beginn des Festivals (1959) am Wettbewerb teilnehmen. 1959 ging die Goldmedaille an den BRD-Film „Wir Wunderkinder“ (Regie: Kurt Hoffman), einem der wenigen westdeutschen Filme der 1950er Jahre, die sich kritisch mit der nationalsozialistischen Vergangenheit beschäftigten.⁵⁶⁴ In Moskau wurde er als hervorragender Beitrag einer auch im Westen anzutreffenden „antifaschistischen“ Gesinnung gewertet und noch im selben Jahr in der Sowjetunion für den nationalen Verleih freigegeben.⁵⁶⁵ Der Film „Wir Wunderkinder“ erhielt 1960 auch den amerikanischen Golden Globe Award in der Kategorie „Bester fremdsprachiger Film.“⁵⁶⁶ Bereits 1959 wurde der Film mit dem Deutschen Filmpreis in Silber ausgezeichnet.⁵⁶⁷ Das ist ein Beweis dafür, dass nicht nur die politische Konjunktur, sondern auch die künstlerische Seite des Films berücksichtigt wurde. Das war nicht immer so. 1967 kam es zu einem Skandal, als der Film „Rockys Messer“ an dem Festival teilnahm. Der Westberliner Regisseur Joachim Mock hatte seinen Film privat nach

⁵⁶⁰ Lars, K., (2007), S. 281

⁵⁶¹ Lars, K., (2007), S. 281

⁵⁶² Abkürzung für das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Sowjetunion

⁵⁶³ Lars, K., (2007), S. 284

⁵⁶⁴ Vatter, C., S. 153

⁵⁶⁵ Lars, K., (2007), S. 286

⁵⁶⁶ Vatter, C., S. 153

⁵⁶⁷ Vatter, C., S. 153

Moskau geschickt, ohne vorher mit offiziellen deutschen Stellen in Kontakt zu treten. Der Leiter der Berlinale-Sektion Forum Ulrich Gregor nannte diesen deutschen Beitrag eine „peinliche Blamage.“⁵⁶⁸ Die westdeutschen Städte wurden in diesem Film als „Abgründe der Kriminalität und Verworfenheit“⁵⁶⁹ dargestellt. Obwohl der Film nicht am offiziellen Programm teilnahm, zeigte dieser Vorfall, dass der politische Eindruck für die Moskauer Veranstalter oft viel wichtiger war als das Interesse am künstlerischen Austausch zwischen den Systemen.

Fast jedes Jahr konnten die Zuschauer in der Sowjetunion die Werke aus der BRD im Programm finden. In manchen Jahren verpasste Westdeutschland das Festival, vermutlich aus Mangel an ideologisch passenden Filmen. Was die Filme aus der befreundeten DDR angeht, gab es für sie keine Hindernisse auf dem Weg zur Teilnahme am Moskauer Filmfestival. Die Filme aus der BRD mussten gefiltert werden, damit sie ideologisch passend waren und die sowjetischen Zuschauer nicht verwirrten. Die Filme aus der sozialistischen DDR wurden bereits von den SED-Funktionären „gesäubert“ und entsprachen völlig den Aufgaben des Festivals (antifaschistische Thematik, sozialistischer Aufbau, Entlarvung des Kapitalismus).⁵⁷⁰ Obwohl die DEFA-Filme fast jedes Jahr am Wettbewerbsprogramm teilnahmen, waren sie nicht sehr populär und erhielten nur ein paar Mal die höchste Auszeichnung. Das war nur dann der Fall, wenn die Antikriegsthematik und hochkünstlerische Leistungen zusammenkamen. 1961 erhielt der DDR-Regisseur Konrad Wolf den goldenen Preis für seinen Film „Professor Mamlock“, den er auf Grundlage des gleichnamigen Buches seines Vaters gedreht hatte. Friedrich Wolf, sein Vater, schrieb das Drama über die Verfolgung von Juden im nationalsozialistischen Deutschland im russischen Exil Anfang der 30er Jahre.⁵⁷¹ Die erste Verfilmung des Stücks entstand 1938 in der Sowjetunion unter der Regie des russischen Regisseurs Adolf Minkin und des amerikanischen Regisseurs Herbert Rappaport.⁵⁷² Mitten im Krieg, als die deutschen Truppen 80 Kilometer vor der Stadt standen, wurde der

⁵⁶⁸ zit. nach Lars, K., (2007), S. 291

⁵⁶⁹ zit. nach Lars, K., (2007), S. 291

⁵⁷⁰ Aus der DDR wurde 1967 der DEFA-Film „Brot und Rosen“ von Horst E. Brandt und Heinz Thiel mit dem damaligen DDR-Star Eva Maria Hagen eingereicht. Der Film entsprach völlig den sozialistischen Forderungen. Neben den deutschen Schauspielern spielte im Film der russische Schauspieler Sergej Kalinin, der von 1952 bis 1954 als Regisseur des Theaters der Sowjetischen Armee in der DDR tätig war. Wie es sich für einen richtig „antifaschistischen“ Film gehörte, erbauten die „guten“ Kommunisten in „Brot und Rosen“ ein neues glückliches Leben in der DDR; „Brot und Rosen“, Film Spiegel, 12/1967, S. 4-7

⁵⁷¹ „Professor Mamlock behielt recht“, Der Spiegel, H. 48, 29.11.1947, S. 20

⁵⁷² „Professor Mamlock behielt recht“, Der Spiegel, H. 48, 29.11.1947, S. 20

Film für die Soldaten der Roten Armee im Kino gezeigt.⁵⁷³ Elf Jahre später, am 24. November 1947, konnte man den Film in Berlin im „Haus der Sowjet-Kultur“ ansehen.⁵⁷⁴ „Der Film ist in der Technik überholt und war, trotz guter schauspielerischer Leistung, niemals erste Klasse. Das Stück wirkt geschlossener und stärker als der Film. Dennoch waren die meisten Diskussionsredner der Meinung, dass der Film auch heute noch eine heilsame Wirkung auf das deutsche Publikum ausüben werde“, so „Der Spiegel“⁵⁷⁵ am Tag nach der Premiere. Die zweite Verfilmung von „Professor Mamlock“ (1961) von Konrad Wolf war erfolgreicher und brachte dem Regisseur sowohl in der DDR als auch in Moskau viel Anerkennung. Zehn Jahre später, 1971, präsentierte der Regisseur auf dem Moskauer Filmfestival seine ostdeutsch-sowjetische Koproduktion „Goya“, eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Lion Feuchtwanger über das Leben des Malers Francisco de Goya. Auch dies ist ein hervorragendes Beispiel der deutsch-russischen Zusammenarbeit im Filmbereich, so fanden die Musikaufnahmen in Leningrad, die Synchronarbeiten in Berlin-Johannisthal statt.

Der andere deutsche Regisseur, der in Moskau hoch anerkannt war, war Frank Beyer mit seinem Film „Nackt unter Wölfen“ (1963) nach dem gleichnamigen Roman von Bruno Apitz über das Leben im KZ Buchenwald im Jahr 1945. Häftlinge versuchten ein dreijähriges Kind vor der SS zu retten und gerieten dadurch selbst in Gefahr. Dies ist ein weiteres Beispiel von Filmen, in denen die Antikriegsthematik durch künstlerische Leistungen ergänzt wurde.

Zwei Jahre später, 1965, wurde ein anderer Film aus der DDR in Moskau ausgezeichnet. Es war der DEFA-Antikriegsfilm „Die Abenteuer des Werner Holt“ des Regisseurs Joachim Kunert. Als Handlungsvorlage diente der gleichnamige Roman von 1960 „Die Abenteuer des Werner Holt“ von Dieter Noll. In der BRD wurde der Film am 6. September 1966 veröffentlicht und wurde zu einem der wenigen DDR-Filme, die auch in der Bundesrepublik einen großen Publikumserfolg hatten. Der westdeutsche Filmkritiker und Leiter der Berlinale-Sektion Internationales Forum des jungen Film Ulrich schrieb später: „Obwohl nicht alle Figuren und Episoden des Film geglückt sind, fesselt er doch durch seine ungewöhnliche erzählerische Struktur, die eine große Menge dispa-

⁵⁷³ „Professor Mamlock behielt recht“, Der Spiegel, H. 48, 29.11.1947, S. 20

⁵⁷⁴ „Professor Mamlock behielt recht“, Der Spiegel, H. 48, 29.11.1947, S. 20

⁵⁷⁵ „Professor Mamlock behielt recht“, Der Spiegel, H. 48, 29.11.1947, S. 20

raten Materials, verschiedenster Eindrücke und Erinnerungen in den Rahmen einer einzigen großen Rückblende stellt.“⁵⁷⁶

Der westdeutsche Film erhielt nur ein Mal die höchste Auszeichnung des Moskauer Filmfestivals – 1959 mit „Wir Wunderkinder“, wie bereits erwähnt. Auch wurde 1983 der BRD-Film „Doktor Faustus“ von Franz Seitz mit dem Silbernen St. Georg ausgezeichnet. Genauso wie der erste Film hat dieser die Tragödie des deutschen Volkes in der Zeit des Nationalsozialismus dargestellt. Der Regisseur erzählt uns die Lebensgeschichte des Komponisten Adrian Leverkühn (1885-1940), die auf dem gleichnamigen Roman von Thomas Mann basiert.

Der letzte Film, an dessen Produktion die BRD beteiligt war und der in Moskau ausgezeichnet wurde, war der Film „Der Museumsbesucher“ (1989) von Konstantin Lapuschanskij. Er war auch eine der ersten Koproduktionen zwischen der UdSSR und der BRD. Diese ersten Koproduktionen mit dem Land des Imperialismus waren Botschaften vom Untergang des sozialistischen Systems. Die Filmschaffenden in der UdSSR waren schon lange bereit, mit dem Westen offen zu kooperieren, und sahen dort längst keinen Feind mehr.

Die Atmosphäre des Moskauer Filmfestivals

Trotz der Entschlossenheit des Veranstalters des Moskauer Festivals, nur die Filme zu fördern, die eine Antikriegsthematik enthielten oder die Bösartigkeit des Kapitalismus und Nationalsozialismus entlarvten, gab es eine zumindest geringe Möglichkeit für sowjetische Zuschauer das Leben der DDR- und BRD-Bürger aus diesen Filmen zu erkennen. Die Regisseure konnten die Filme von ihren westlichen Kollegen ansehen und mit ihnen Meinungen austauschen, es gab auch Gespräche mit Kritikern und Journalisten. Für die zahlreichen Filmemacher hinter dem Eisernen Vorhang wurde das Moskauer Festival zu einem hervorragenden Platz, um neue Tendenzen der Kinokunst aus dem Westen zu beobachten. Einigen gelang es neue Kontakte zu knüpfen, obwohl dies damals ziemlich schwierig war. Was persönliche Bekanntschaften unter Filmemachern aus verschiedenen politischen Lagern angeht, gab es leider keine lockere Atmosphäre. Daran erinnert sich der westdeutsche Filmkritiker Ulrich Gregor (von 1971 bis 2003 Leiter der Sektion internationales Forum des jungen Films der Berlinale), der regelmäßig als Mitglied der BRD-Delegation zum Moskauer Filmfestival gefahren ist: „Die

⁵⁷⁶ Gregor, U., (1968), S. 334

Delegationen der DDR und der BRD in Moskau waren streng voneinander getrennt. Beide Länder hatten vollkommen verschiedene Sitzordnungen, auf unterschiedlichen Stockwerken. [...] Die DDR-Delegation bekam man fast nie zu Gesicht, nur auf dem Weg vom Kino ins Hotel. Es gab auch Empfänge, wo man zusammentraf. So konnte man doch die eine oder andere kurze Diskussion führen.⁵⁷⁷ Diese angespannte Atmosphäre änderte sich erst nach dem Fall der Mauer und dem Zerfall der Sowjetunion.

2.3.2 Die Berlinale als Brücke zwischen Ost und West

„Wir hatten seit der Gründung 1951 vor allem die Aufgabe, Brücken zwischen Ost und West zu bauen. Es gab damals viele Gespräche über drei Punkte, denen wir zustimmen sollten: keine antikommunistische Aktivitäten, keine antisozialistischen Aktivitäten und die Verpflichtung zu einer positiv humanistischen Einstellung. Mit dem russischen Generalkonsul habe ich über den Begriff ‚positiv humanistisch‘ diskutiert. Schließlich sagte er: Egal, stimmen Sie zu, und alles ist in Ordnung. So konnten wir mühsam Vertrauen aufbauen. Erst letztes Jahr haben wir erfahren, dass alles, was Berlin und die Filmfestspiele betraf, direkt über Gromykos Schreibtisch ging. Und Moskau hatte entschieden, dass die Berlinale das West-Festival für Glasnost werden sollte: Wir zeigten ‚Die Kommissarin‘ von Alexander Askoldow und ‚Das Thema‘ von Gleb Panfilow und etliche andere Regalfilme.“⁵⁷⁸ (Moritz de Hadeln, Direktor der Berlinale von 1980 bis 2001, Tagesspiegel 6.02.2011)

Im Juni 1951 fanden die ersten Filmfestspiele in Westberlin statt. Berlin hatte nach dem Zweiten Weltkrieg seine Bedeutung als Filmstadt verloren, und die deutsche Filmwirtschaft steckte in einer tiefen Krise. Mehrere Initiativen zielten darauf ab, diesen verlorenen Rang im Bereich des Films wiederzugewinnen. Manfred Barthel, ein westdeutscher Journalist, schlug nach seiner Rückkehr aus Cannes im Frühjahr 1950 vor, eine „Olympiade des Films“ in Berlin zu veranstalten. Im Juli forderte Alfred Bauer, der 1942 bis 1945 in der Reichsfilmkammer tätig gewesen war, die Gründung eines Filminstituts, das „jährlich stattfindende Filmfestwochen in Berlin vorbereiten sollte.“⁵⁷⁹ Die nicht zuletzt mit Hilfe und Unterstützung der Amerikaner veranstaltete Berlinale sollte das isolierte Westberlin vor dem Abgleiten in die kulturelle Provinzialität bewahren und der Stadt den Anschluss an die internationale Kulturszene sichern.⁵⁸⁰ Die Berlinale zählt

⁵⁷⁷ Haase, J., (Hg.), (2010), S. 95

⁵⁷⁸ „Berlinale: Moritz de Hadeln im Gespräch“, 6.02.2011, www.tagesspiegel.de [Internet, 25.02.2012]

⁵⁷⁹ Moine, C., (2007), S. 261

⁵⁸⁰ Moine, C., (2007), S. 261

zu den Festivals, deren Gründung von der diplomatischen Auseinandersetzung zwischen Moskau und Washington überschattet waren. Da die Berlinale als staatliche Institution gegründet wurde, bestimmte der Staat die Regeln. Während sich die internationale Lage immer weiter verschlechterte, stand fest, dass die Teilnahme von Filmen aus Ländern des Ostblocks nicht erwünscht war. Obwohl die Berlinale als „international“ bezeichnet wurde, wurde ein großer Teil der Welt, der Osten, über lange Zeit nicht einmal eingeladen. Erst 1969 lief ein rumänischer Film in Westberlin, 1974 dann der erste sowjetische. Das bedeutet, dass es nach dem Scheitern der sowjetischen Filmwoche in Westberlin bis 1974 kaum direkte Filmkontakte zwischen der BRD und der UdSSR gab. Zwischen 1961 und 1974 wurden fast keine Filme aus der Sowjetunion in der BRD gezeigt und außer seltenen Ausnahmen (Filme, die in Cannes oder Venedig mit Preisen ausgezeichnet wurden) keine westdeutschen Filme in Moskau. In der verhärteten Situation nach dem Mauerbau wollten beide Seiten keinen Filmaustausch unterstützen. „Die westdeutschen Kinobesitzer sagten, sie trauen sich nicht russische Filme zu zeigen, man würde ihnen die Schaukästen einschlagen. Aber auch die Sowjets wollten nicht kommen“⁵⁸¹, erklärt der Filmkritiker Baer. Alle Versuche, den sowjetischen Film ins Programm der Berlinale zu bekommen, wurden von der sowjetischen Seite bis 1974 abgelehnt. Das Problem lag darin, dass zu den Filmfestspielen in Westberlin nicht Filmemacher persönlich, sondern Nationen eingeladen wurden. Das bedeutete, dass den sowjetischen Film auch die sowjetische Delegation präsentieren sollte und dass die Teilnahme mit dem Politbüro vereinbart werden musste. Die Reise einer Delegation nach Westberlin war damals für die sowjetische Regierung unvorstellbar.

2.3.2.1 Politische Hindernisse auf dem Weg zum Filmaustausch zwischen der BRD und der UdSSR

Umwandlung der Berlinale in eine GmbH

Einen Schritt zur Annäherung machte zuerst die westdeutsche Seite. Im Jahre 1967 nach mehr als zweijährigen Verhandlungen entschloss man sich in Bonn und Berlin, die Westberliner Filmfestspiele einer GmbH zu übertragen, sie also nach dem Vorbild von Cannes und Venedig zu entstaatlichen.⁵⁸² Man wählte die neue Organisationsform vor allem, um den Ostblockstaaten die Teilnahme an der „Berlinale“ zu ermöglichen. Nun

⁵⁸¹ Schenk, R., (2009), S. 27

⁵⁸² Schenk, R., (2009), S. 27

konnte der Geschäftsführer der GmbH in eigener Verantwortung Einladungen versenden. Weder das Auswärtige Amt noch der Senat fungierten seitdem als Veranstalter. Das erleichterte einigen Ostblockstaaten das Erscheinen in Westberlin. „Ein Vorwand für die östlichen Absagen wurde also unsererseits aus dem Wege geräumt. Nun war der nächste Schritt Sache der anderen Seite,“⁵⁸³ berichtete der Journalist Volker Baer im Tagesspiegel. Auch der Beirat und das Auswahlgremium der Filmfestspiele, die zuerst überwiegend aus Politikern, Beamten und Funktionären bestanden, sollten nun „nach neuen Gesichtspunkten zusammengesetzt werden.“⁵⁸⁴ Der Beirat und das Auswahlgremium für die Internationalen Filmfestspiele Berlin hatten bereits bei der Gründung des Festivals beschlossen, „keine Filme aus Ostblockstaaten“ einzuladen.⁵⁸⁵ Erst mit der Umwandlung der Berlinale in eine GmbH änderte sich diese Haltung. Die sowjetische Seite wollte weiter kein offizielles Interesse an einer Veranstaltung bekunden, die den „imperialistischen Ambitionen der USA“ diene.⁵⁸⁶ „Es gab ständige Auseinandersetzungen zwischen dem Berliner Senat und dem Außenministerium auf der einen Seite und dem Politbüro, der sowjetischen Botschaft und sowjetischen Filmfunktionären auf der anderen. Die diplomatischen Befindlichkeiten wechselten ständig und waren für das Festival wenig berechenbar.“⁵⁸⁷

Diplomatische Anerkennung

Obwohl die Filmfestspiele in Berlin „entstaatlicht“ und in eine GmbH umgewandelt wurden, blieb das größte Hindernis für eine Teilnahme der sowjetischen Filme an der Berlinale „der besondere Status Berlins“. Zum „diplomatischen Status“ gehörten neben den realpolitischen Härten auch allerlei Kuriositäten: Auf der DDR-Landkarte existierte Westberlin nicht und auch in der offiziellen Sprachregelung gab es die DDR gar nicht.⁵⁸⁸ Erst als die Politik Willy Brandts eine allmähliche Entspannung des Ost-West-Verhältnisses brachte, änderte sich auch die Wetterlage für die Berlinale.⁵⁸⁹ „Nach der Unterzeichnung der Ostverträge 1972⁵⁹⁰ machte sich Alfred Bauer⁵⁹¹ Hoffnung auf eine

⁵⁸³ Schenk, R., (2009), S. 27

⁵⁸⁴ Schenk, R., (2009), S. 27

⁵⁸⁵ www.berlinale.de [Internet, 12.03.2011]

⁵⁸⁶ Jacobsen, W., (2000), S. 67

⁵⁸⁷ Jacobsen, W., (2000), S. 67

⁵⁸⁸ www.berlinale.de [Internet, 12.03.2011]

⁵⁸⁹ www.berlinale.de [Internet, 12.03.2011]

⁵⁹⁰ „Im September 1971 war das Viermächte-Abkommen über Berlin geschlossen worden, das den Weg für die Unterzeichnung des Grundlagenvertrages zwischen der DDR und der BRD im Dezember 1972 freimachte. Dieser kam einer Anerkennung der staatlichen Souveränität der DDR gleich, und die diplomatische Abschottung der DDR war beendet. Im September 1973 wurden die DDR und die BRD

Teilnahme der Sowjetunion an der Berlinale.⁵⁹² In diesem Jahr ging es aber nicht weiter. „Als Kompromiss war kurzzeitig auch im Gespräch, zunächst eine Auswahl von DEFA-Filmen ins Berlinale-Programm zu nehmen, aber auch dieser Vorstoß blieb ohne Erfolg. Mehrmals lehnte die sowjetische Seite Einladungen der Berlinale kommentarlos ab.“⁵⁹³

2.3.2.2 Die Rolle des deutsch-sowjetischen Kulturabkommens in den Filmbeziehungen

Im Mai 1973 kam ein deutsch-sowjetisches Kulturabkommen zustande, das für die Berlinale entscheidend war. Seit Wortlaut war: „Die Vertragsparteien werden die Zusammenarbeit auf dem Gebiet des Filmwesens fördern. Zu diesem Zweck werden sie insbesondere die Veranstaltung von Filmwochen, Film-Erstaufführungen, den Austausch von Spiel-, Dokumentar- und Wochenschaufilmen, Gemeinschaftsproduktionen von Spiel- und Dokumentarfilmen sowie die gegenseitige Beteiligung an Internationalen Filmfestspielen unterstützen.“⁵⁹⁴ Dies war ein eindeutiger Schritt der Annäherung von der sowjetischen Seite. Noch dreimal trafen sich der sowjetische Generalkonsul Scharkow und sein Vizekonsul Nikotin mit Senatsdirektor Herz und Regierungsdirektor Schröder.⁵⁹⁵ Aber auch ohne dass es größerer Einschnitte in die Festivalstruktur bedurfte hätte, erhielt Alfred Bauer schließlich am 3. Juni 1974, zwei Wochen vor Festivalbeginn, einen Anruf von Nikotin, in dem dieser ihm mitteilte, die Sowjetunion werde mit einem Film „außer Konkurrenz“ und einer Beobachterdelegation an der Berlinale teilnehmen.⁵⁹⁶ Das war ein großer Fortschritt. Der sowjetische Film „S tobj i bes tebja“ („Mit dir und ohne dich“)⁵⁹⁷ wurde schließlich auf der Berlinale gezeigt. Der Debütfilm von Rodion Nachapetow „las sich wie ein rückblickender Kommentar auf das jahrzehntelange Tauziehen.“⁵⁹⁸ Im darauffolgenden Jahr, 1975, nahmen Filme aus fast allen sozialistischen

gleichberechtigte Mitglieder in den Vereinten Nationen. Die internationale Anerkennung des Oststaates, um die die DDR seit ihrer Gründung gerungen hatte, verbuchte die Führung als politischen Erfolg und positives Ergebnis des beginnenden Entspannungsprozesses. Das alles brachte aber nicht nur die von den DDR-Regierenden gewünschten Folgen mit sich, denn nun kamen in stärkerem Maße auch Ideen, Waren und Menschen aus aller Welt ins Land.“: Poss I. / Warnecke, P., S. 254

⁵⁹¹ Alfred Bauer war von 1951 bis 1976 Leiter der Berlinale.

⁵⁹² www.berlinale.de [Internet, 12.03.2011]

⁵⁹³ www.berlinale.de [Internet, 12.03.2011]

⁵⁹⁴ Artikel 7 des deutsch-sowjetischen Kulturabkommens, das 1973 in Kraft getreten war; www.berlinale.de [Internet, 12.03.2011]

⁵⁹⁵ www.berlinale.de [Internet, 12.03.2011]

⁵⁹⁶ www.berlinale.de [Internet, 12.03.2011]

⁵⁹⁷ Der Film erzählt eine persönliche Familiengeschichte während der ersten Jahre der Sowjetmacht.

⁵⁹⁸ www.berlinale.de [Internet, 12.03.2011]

Staaten an der Berlinale teil. Darunter erstmals auch DEFA-Filme. Das Eis des Kalten Krieges schien, zumindest für die Festivalpolitik, gebrochen.

2.3.2.3 DEFA-Filme auf der Berlinale und deutsch-deutsche Auseinandersetzungen

Die ersten Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg waren bereits gekennzeichnet durch die Distanzierung der beiden späteren deutschen Staaten. Die zunehmende sowjetische Einflussnahme im Ostsektor wurde im westlichen Teil argwöhnisch betrachtet. Im Politik- und im Kulturleben der beiden deutschen Staaten gab es unüberbrückbare Differenzen.⁵⁹⁹ So wurde Ende 1947 der im Jahre 1945 im Ostsektor gegründete, aber in ganz Deutschland aktive Kulturbund im Westen verboten.⁶⁰⁰ Die deutsch-deutschen Filmbeziehungen entwickelten sich ebenso unter großen Schwierigkeiten. Es gab zwar gute Initiativen, diese blieben aber leider unwirksam. Im Dezember 1953 wurde der „Club der Filmschaffenden“ gegründet, der „das gesamtdeutsche Gespräch auf dem Gebiet des Filmwesens“ anregen und pflegen und dabei die Kollegen aus dem Westen einbeziehen sollte.⁶⁰¹ Leider scheiterten alle Versuche, Koproduktionen mit Filmfirmen in der BRD durchzuführen. Aufführungen von DEFA-Filmen zu dieser Zeit wurden immer wieder durch Bundesbehörden verhindert oder verzögert.⁶⁰² Die Atmosphäre war von starker Abgrenzung und vom Kalten Krieg geprägt. Und sogar unter den westdeutschen Behörden gab es keine Übereinstimmung. „Der Berliner Senat war eher dafür, dass in Westberlin DEFA-Filme gezeigt werden, während die Bremser in Bonn im Bundesministerium saßen“, erinnerte sich der DEFA-Filmkritiker Heinz Kersten. Als 1956 die Heinrich-Zille-Gesellschaft in Westberlin eine Vorführung von zwei Filmen aus der Frühzeit der DEFA plante, als es noch gar keine DDR gab, „wurden sofort Proteste laut.“⁶⁰³ Die Filme wurden nicht gezeigt. „Stattdessen führte das Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen zur Berlinale 1956 den propagandistischen Dokumentarfilm „Hinter dem Eisernen Vorhang“ vor, der die Filme aus dem Ostblock als reine Propaganda darstellen sollte,“⁶⁰⁴ so Heinz Kersten.

⁵⁹⁹ Seidel-Dreffke, B., (2007), S. 41

⁶⁰⁰ Seidel-Dreffke, B., (2007), S. 41

⁶⁰¹ Poss, I. / Warnecke, P., S. 69

⁶⁰² Poss, I. / Warnecke, P., S. 69

⁶⁰³ Haase, J., (Hg.), (2010), S. 64

⁶⁰⁴ Haase, J., (Hg.), (2010), S. 64

So wurde die Berlinale gleich zu Beginn ein Ort der kulturpolitischen Auseinandersetzungen zwischen Ost und West. Die künstlerische Leitung der Berlinale versuchte trotzdem, die DEFA-Filme auf das Festival zu bringen. Nach den Erinnerungen von Erika Gregor (Leiterin der Berlinale-Sektion Internationales Forum des jungen Film 1971-2001) bemühte sie sich immer wieder um die DEFA-Filme, obwohl sie von der „DEFA-Außenhandel“ und der „Hauptverwaltung Film“ ständig die folgende Aussage bekam: „Ja, wissen Sie, Veranstaltungen in Westberlin, das ist ganz schwierig, weil das ein hochpolitischer Vorgang ist, der muss durch alle möglichen Gremien durch und besser vergessen Sie das ganze Anliegen gleich wieder.“⁶⁰⁵ Ein einziges Mal ist es aber in Westberlin und außerhalb der Berlinale doch gelungen, „eine Veranstaltung mit einem wichtigen neuen DEFA-Film stattfinden zu lassen.“⁶⁰⁶ Das war „Der geteilte Himmel“ (1964) von Konrad Wolf. So erinnert sich Ulrich Gregor, Leiter der Berlinale-Sektion Internationales Forum des jungen Film, daran: „Wir hatten ihn [Konrad Wolf] angesprochen, ob wir seinen Film nicht einmal in Westberlin zeigen könnten. Kurz zuvor war die Mauer gebaut worden. In Westberlin waren alle Leute hasserfüllt gegen die DDR, und Konrad Wolf meinte, dass es für uns gewagt sei, gerade ‚Den geteilten Himmel‘ zu zeigen“.⁶⁰⁷ Nachdem der Film vorgeführt worden war, gab es „eine sehr spannende Diskussion, keinesfalls feindlich.“⁶⁰⁸ Danach wurden auch mit Hilfe von Konrad Wolf andere DEFA-Filme in Westberlin gezeigt, wie zum Beispiel „Karbid und Sauerampfer“ von Frank Beyer (1963).⁶⁰⁹ Konrad Wolf hat einen großen Beitrag dazu geleistet, dass dies möglich wurde.⁶¹⁰

Der erste DEFA-Film auf der Berlinale

Von Seiten der Berlinale kam es immer wieder verstärkt zu Versuchen, auch DEFA-Filme einzuladen. Dank des Mutes und der Unbeugsamkeit der Berlinale-Leiter kam es dazu, dass 1975 endlich der erste Film aus der DDR am Wettbewerb teilnahm. Wie sich Moritz de Hadeln an diese Zeit erinnert, „erfolgte die Teilnahme der sozialistischen Länder an eine – allerdings mündliche – Vereinbarung geknüpft, die dem Festival gebot, keine anti-sowjetischen oder anti-sozialistischen Filme ins Programm zu nehmen und eine humanistische Ausrichtung zu haben. Der sowjetische Generalkonsul in Berlin

⁶⁰⁵ Haase, J., (Hg.), (2010), S. 92

⁶⁰⁶ Haase, J., (Hg.), (2010), S. 92

⁶⁰⁷ Haase, J., (Hg.), (2010), S. 93

⁶⁰⁸ Haase, J., (Hg.), (2010), S. 93

⁶⁰⁹ Haase, J., (Hg.), (2010), S. 93

⁶¹⁰ Haase, J., (Hg.), (2010), S. 93

hat von Anfang an nicht versäumt, mich an diese Vereinbarung zu erinnern,⁶¹¹ so de Hadeln. Auch was die Filmauswahl angeht, „lag der Schlüssel zu Erfolg oder Misserfolg eher in Moskau als in Berlin.“⁶¹² Die sowjetischen Behörden bestimmten also alleine, welcher DEFA-Film auf der Berlinale gezeigt werden durfte.

Im 25. Jahrgang der Berlinale, 1975, nahm die DEFA mit Frank Beyers und Jurek Beckers Film „Jakob der Lügner“⁶¹³ am Wettbewerb teil und gewann den Silbernen Bären. Der DEFA-Film wurde sogar zum ersten und einzigen Mal für einen Oscar als bester ausländischer Film nominiert. So begann der deutsch-deutsche Dialog auf der Berlinale. Die zwei deutschen Kinematographien waren so unterschiedlich, aber sie hatten einen gemeinsamen Bezugspunkt: die deutsche Geschichte.

Im Westen sah man ein wenig herab auf die DEFA-Filme, weil sie nicht ohne staatliche Kontrolle entstehen konnten und weder im Sinne des marktwirtschaftlichen Entertainments noch im Sinne der Kunst frei waren.⁶¹⁴ Und desto größer war die Bewunderung, wenn solche Filme wie „Solo Sunny“ dennoch zustande kamen.⁶¹⁵ Der Film von Konrad Wolf mit Renate Krößner in der Hauptrolle nahm 1980 an der Berlinale teil. Das Drehbuch hatte der bekannte deutsche Autor Wolfgang Kohlhaase geschrieben. Der Film erhielt den FIPRESCI-Preis (Filmkritikerpreis) und Renate Krößner einen Silbernen Bären als beste Darstellerin. „Solo Sunny“ wurde von zahlreichen Kritikern sehr hoch anerkannt. Fast in allen westdeutschen Zeitungen erschienen begeisterte Artikel über diesen Film. „Vor allem übertrifft ‚Solo Sunny‘ die hier gezeigten Werke des jungen deutschen Films – darin liegt die eigentliche Sensation. Denn haben die Filmregisseure hierzulande nicht alle nur wünschbaren Freiheiten, während sie in Osteuropa mannigfachen Beschränkungen unterworfen sind? Wie kann es also sein, dass ausgerechnet ein DDR-Film besser ist als alles, was wir in Berlin aus den westlichen Ländern sehen konnten? Die Vorstellung, man könnte selbst eine dieser Filmfiguren sein, befällt auch den westlichen Zuschauer unweigerlich“⁶¹⁶, berichtete der Filmkritiker Wilfried Wiegand aus der Frankfurter Allgemeine Zeitung. „Eine halbe Million DDR-Bürger haben den Film inzwischen gesehen. Im Ostberliner Kino ‚International‘ lief er 15 Wochen.

⁶¹¹ Haase, J., (Hg.), (2010), S. 143

⁶¹² Haase, J., (Hg.), (2010), S. 141

⁶¹³ „Jakob der Lügner“ handelt von einem Mann, der in einem jüdischen Ghetto, irgendwo im Osten, mittels erfundener Nachrichten Hoffnung verbreitet. Die Menschen im Ghetto sehnen sich ständig nach weiteren Nachrichten, so gibt Jakob vor, ein Radio bei sich versteckt zu haben, und erfindet immer neue Lügen.

⁶¹⁴ Haase, J., (Hg.), (2010), S. 158;

⁶¹⁵ Zit. nach Haase, J., (Hg.), (2010), S. 158

⁶¹⁶ Haase, J., (Hg.), (2010), S. 158

Sunnys Träume nach Selbstverwirklichung im Beruf und im privaten Leben scheinen die Träume vieler DDR-Bürger zu sein,⁶¹⁷ berichtete „Die Zeit“. 2010 erhielt der Drehbuchautor von „Solo Sunny“ Wolfgang Kohlhaase den Goldenen Ehrenbären für sein Lebenswerk. Zum ersten Mal wurden auf der Berlinale seine Filme „Berlin: Ecke Schönhauser“ (1957) über das Alltagsleben der Jugend in der DDR und „Der Aufenthalt“ (1983)⁶¹⁸ gezeigt. Der zweite Film „Der Aufenthalt“ wurde 1983 von der DDR ohne Begründung plötzlich aus dem Programm zurückgezogen. Erst später erfuhren Wolfgang Kohlhaase und der Regisseur Frank Beyer, dass „aller Einwand gegen den Film auf dem Eindruck des polnischen Militärattachés in Ostberlin beruhte.“⁶¹⁹ „Er hat gemeldet und es wurde weiter gemeldet. Niemand hat den Film in Warschau gesehen, es gab nur den Brief von Chef zu Chef“⁶²⁰, erzählt der Drehbuchautor.

Der Film „Einer trage des anderen Last“ von Lothar Warneke wurde 1988 mit dem Silbernen Bären und dem Publikumspreis der „Berliner Morgenpost“ ausgezeichnet. 1990 erhielt „Coming out“ von Heiner Carow den Silbernen Bären und den Teddy Award. Insgesamt bekamen die DEFA-Filme fünf Silberne und einen Goldenen Bären.

Die Teilnahme der DEFA-Filme und der Filme aus der Sowjetunion an der Berlinale war eine wichtige Folge der kulturellen und politischen Auseinandersetzungen zwischen der DDR und der Sowjetunion auf der einen Seite und der BRD auf der anderen. Das förderte den Filmeaustausch und das gegenseitige Kennenlernen. Die Filmemacher aus dem Osten und aus dem Westen hatten gegenseitige Vorurteile, die beim persönlichen Kennenlernen entweder verschwanden oder sich verstärkten. „Bei uns wurde viel über Politik geredet, dort mehr über Geld. Bei uns gab es eine Art von staatlicher Zensur, aber auch ein Markt hat einen Aspekt von Zensur. In wenigen vergleichbaren Lagen ließen sich Ähnlichkeiten finden,“⁶²¹ erinnerte sich sehr treffend der DEFA-Buchautor Wolfgang Kohlhaase.

⁶¹⁷ Haase, J., (Hg.), (2010), S. 157

⁶¹⁸ Der Film erzählt über deutsch-polnische Nachkriegsbeziehungen. Warschau, Oktober 1945. Mitten aus einem Transport von Kriegsgefangenen wird der 19-jährige Mark Niebuhr herausgeholt und in Einzelhaft gebracht. Eine Polin glaubt in ihm den SS-Mann wiedererkannt zu haben, der ihre Tochter ermordet hat. Der junge Mann beteuert immer wieder seine Unschuld. Als er in eine Gemeinschaftszelle kommt, erfährt er den Hass der polnischen und deutschen Gefangenen.

⁶¹⁹ Haase, J., (Hg.), (2010), S. 166

⁶²⁰ Haase, J., (Hg.), (2010), S. 166

⁶²¹ Haase, J., (Hg.), (2010), S. 160

2.3.2.4 Die sowjetischen Filme auf der Berlinale

Die Ostblockstaaten blieben der Berlinale bis 1974 weitgehend fern. Wie bereits erwähnt wurde, nahm die Sowjetunion erst 1974 mit dem Film „außer Konkurrenz“ von Rodion Nachapetow und einer Beobachterdelegation an der Wettbewerbssektion der Berlinale teil. Danach schickte die Sowjetunion wie andere Ostblockstaaten fast jedes Jahr ihre Filme an die Berliner Auswahlkommission. Das heißt, die offiziellen Behörden aus der Sowjetunion entschieden, welcher Film für die Berlinale geeignet war. Und die Berlinale-Kommission durfte aus diesen Filmen auswählen. Es war sehr kompliziert, an bestimmte Filme zu kommen, die von den offiziellen Stellen nicht geschätzt wurden.⁶²² Die Forum-Leiter waren unbeugsam und versuchten verschiedene Umwege zu finden. Und zwar den Umweg über historische Filme. Im Forum wurden immer alte Filme von den wichtigsten russischen Klassikern Eisenstein, Wetrow und Kuleschow gezeigt, da die Organisatoren den Leiter des damaligen sowjetischen Filmarchivs⁶²³ Viktor Privato kannten.⁶²⁴

Ulrich Gregor, Leiter der Berlinale-Sektion Internationales Forum des jungen Film erzählte in einem Interview, wie schwer es manchmal war mit den sowjetischen Filmbehörden zu arbeiten: „In der Sowjetunion gab es zum Beispiel sehr gute Filme aus Georgien, an die man nicht so leicht kam. Oder Andrej Tarkowskij: Man hörte gerüchteweise von einem genialen Regisseur, dessen Film ‚Andrej Rublew‘ aber nicht zu sehen war. Wir haben in Moskau immer nach diesen Filmen gefragt, aber dann hieß es, nein, diesen Regisseur können Sie nicht treffen, der ist krank, der ist gerade nicht in Moskau, diese Filme gibt es gar nicht, lauter solche Ausflüchte. Ich wurde immer gefragt, warum interessieren Sie sich für so exotische Filme? Dann wurden uns Filme gezeigt, die uns selten gefielen, Filme über Pioniere und ähnliches. Aber ab und zu war doch etwas Interessantes dabei. Es gab also eine gewisse Annäherung, aber wir erlebten auch große Ablehnung. Ich erinnere mich an einen Funktionär, das waren ja sehr zynische Menschen, den ich gefragt hatte, warum die Tarkowskij-Filme nicht auf Festivals laufen. Er antwortete, weil diese Filme für das sowjetische Kino nicht repräsentativ seien. Und da

⁶²² www.festivalblog.com [Internet, 27.03.2011]

⁶²³ Gosfilmofond (sowjetisches Filmarchiv) wurde 1948 gegründet. Zu den internationalen Aufgaben des Archivs zählten Retrospektiven des sowjetischen Films auf allen Kontinenten; „Alle Filme dieser Welt“, Film Spiegel, 11/1986, S. 7

⁶²⁴ Haase, J., (Hg.), (2010), S. 95

sagte meine Frau Erika, ja, ich glaube, das ist gar nicht falsch, was sie sagen, denn diese Filme liegen qualitativ kilometerweit über den meisten sowjetischen Filmen.“⁶²⁵

Der erste sowjetische Film, der am Berlinale-Wettbewerb teilnahm und ausgezeichnet wurde, war „Hundert Tage nach der Kindheit“ von Sergej Solowjew. 1975 erhielt er den Silbernen Bären für die Beste Regie. Zwei Jahre später wurde der Film „Aufstieg“ von Larissa Schepitko mit dem Goldenem Bären ausgezeichnet. Der Film „26 Tage aus dem Leben Dostojewskis“ von Alexander Sarchi wurde im Jahr 1981 auf den Filmfestspielen in Berlin gezeigt und brachte dem Darsteller der Titelrolle Anatoli Solonizin den Silbernen Bären. 1983 erhielt auch die Schauspielerin Jewgenija Gluschenko für die Hauptrolle im Film „Verliebt auf eigenen Wunsch“ des Regisseurs Sergej Mikaeljan den Silbernen Bären. Ein Jahr später bekam die in Russland berühmte, aber in Deutschland unbekannt Inna Tschurikowa den Silbernen Bären für ihre Rolle im Film „Frontromanze“ des Regisseurs Pjotr Todorowskij. 1986 wurde die sowjetisch-georgische Koproduktion „Die Reise eines jungen Komponisten“ des Regisseurs Georgi Schengelaja mit dem Silbernen Bären für die Beste Regie ausgezeichnet.

Die in der Sowjetunion in der zweiten Hälfte der 80er Jahre aufkommende „Glasnost-Politik“ beeinflusste die Filmfestspiele in Berlin. Erst mit dem radikalen politischen Wandel in der sowjetischen Kulturpolitik kamen viele verbotene Filme zu späten nationalen und internationalen Ehrungen. 1987 erhielt Gleb Panfilow für seinen Film „Das Thema“ den Goldenen Bären. Bemerkenswert war dies, weil der Film fast neun Jahre zuvor gedreht wurde, aber in der Sowjetunion als ideologisch bedenklich bis 1987 kein einziges Mal im Kino aufgeführt wurde. Im nächsten Jahr wurde auf der Berlinale wieder ein Verbotsfilm aus der Sowjetunion ausgezeichnet. Den Film „Die Kommissarin“ drehte Alexander Askoldow 1967. Das war sein erster und einziger Film. „Die Kommissarin“ wurde in der Sowjetunion als staatsfeindlich verboten. Askoldow wurde aus der Kommunistische Partei ausgeschlossen, musste Moskau verlassen und durfte nicht mehr als Regisseur arbeiten. Volle Rehabilitation und Würdigung seiner künstlerischen Leistung erhielt Askoldow jedoch erst in der Zeit der Perestroika.⁶²⁶ Sein Film erlebte die Erstaufführung 20 Jahre nach der Produktion im Rahmen der Moskauer Filmfestival 1987.⁶²⁷ 1988 lief der Film im Wettbewerb der Berlinale. „Er gewann nur den Silbernen Bären, wohl deshalb, weil der Goldene Bär schon im Jahr zuvor an einen russischen

⁶²⁵ Interview mit Ulrich Gregor, www.kinokarate.de [Internet, 29.03.2011]

⁶²⁶ Lawton, A., (2004), S. 123

⁶²⁷ Lawton, A., (2004), S. 123

Film gegangen war. In Berlin gab es für Askoldows Werk keine Konkurrenz. Die „Kommissarin“ ist mit Abstand der beste Film, der 1988 ins Kino kommt. Ein Meisterwerk - und das Debüt eines fünfunddreißigjährigen Regisseurs, der heute 56 Jahre alt ist und noch immer debütiert, weil die Zensur es befahl“⁶²⁸, so der deutsche Filmkritiker Andreas Kilb. In der damals noch existierenden DDR wurde der Film 1988 nach wenigen Aufführungen ein weiteres Mal verboten.⁶²⁹ Bemerkenswert, dass Alexander Askoldow, der Regisseur des Films „Die Kommissarin“ kurz vor der deutsch-deutschen Vereinigung im DDR-Magazin „Film Spiegel“ zitiert wird. Jede Ausgabe des Magazins beinhaltete eine Rubrik mit Zitaten von bekannten Filmemachern: „Es gibt einen wahren Wert auf unserem Planeten – das menschliche Leben. Bei all ihrer Verschiedenheit, bei allen Unterschieden in ihren Überzeugungen und Bekenntnissen müssen die Menschen nach Vereinigung, nach Brüderlichkeit streben. Diese Gedanken sind nicht neu, sie sind ewig, aber wie oft vergessen wir sie, wie häufig verkrüppeln wir das Leben im Namen angeblicher idealer oder unechter Werte.“⁶³⁰ Das war ein Zeichen der großen bevorstehenden Veränderungen.

Die ersten Jahre der Teilnahme der sowjetischen Filme an der Berlinale zeigen, dass die angebotenen Filme trotz vieler Hindernisse sehr sehenswert waren. Und die meisten ausgezeichneten Filme wurden sogar in der BRD gezeigt. Doch später in den 90er Jahren, als die Dominanz der amerikanischen Filme stärker geworden war, gelang es den sowjetischen (russischen) Filmen nicht immer den Weg zu den deutschen Zuschauern zu finden. „Nur kommen eben nicht alle vorgestellten Werke in das reguläre Kinoprogramm. Die Arbeiten aus den Nachfolgestaaten der Sowjetunion beispielsweise werden es keineswegs leicht haben, einen Verleiher für Deutschland zu finden. Und gerade sie [...] schlugen ehrliche Töne an,“⁶³¹ so der Filmkritiker Volker Baer. Zweifellos half die Berlinale vielen sowjetischen und später russischen Filmen, die im eigenen Land vernachlässigt blieben, die internationale Anerkennung zu gewinnen.

2.4 Fazit

Die Filmbeziehungen zwischen der BRD, der DDR und der Sowjetunion waren in der Zeit des Kalten Krieges bis 1990 sehr stark von der Politik beeinflusst. Es gab verschie-

⁶²⁸ Kilb, A., 28.10.1988, www.zeit.de [Internet, 31.04.2011]

⁶²⁹ Altrichter, H., (2009), S. 304

⁶³⁰ Askoldow, A., Film Spiegel, 2/1990, S. 24

⁶³¹ Baer, V., Tagesspiegel, Nr. 14125, 26.02.1992, S. 17

dene Arten der Kooperation: über direkte Einflussnahme der sowjetischen Besatzungsmacht auf das Kulturleben der DDR; über internationale Filmfestivals und über privat organisierte Filmvorführungen in Westdeutschland; und über gemeinsame Koproduktionen. Die Kulturvermittlung wurde aber immer von der Ideologie und Politik begleitet. Seit Kriegsende stand die Filmindustrie der DDR völlig unter der sowjetischen Kontrolle. In ostdeutschen Kinos wurden sowjetische Kriegsfilm gezeigt, der Film wurde zum Propagandamittel. Seit den 1950er Jahren wurde diese direkte Kontrolle der Sowjets von der SED abgelöst. Tatsächlich hat sich kaum etwas geändert. Eine „antifaschistische“ Thematik im Film wurde weiter gefördert. Die SED betrachtete die Filme genau wie die sowjetische KPdSU nicht als Kunst, sondern als Propagierung ihrer Politik. Die meisten Regisseure, die kritische Gegenwartsfilm drehten, bekamen Berufsverbot. Viele DEFA-Film landeten schon vor der Premiere im Archiv.

Auch auf den internationalen Filmfestivals stand die Politik im Wege. Die Teilnahme von Film aus dem Westen am Moskauer Filmfestival war auch fast ausschließlich an politischen Themen orientiert. Das heißt aber nicht, dass die künstlerische Seite nicht berücksichtigt wurde. Trotz aller Beschränkungen konnte das sowjetische Publikum die west- wie auch die ostdeutsche Kultur durch die präsentierten Film kennenlernen und verstehen. Auch viele Gäste aus der BRD konnten dank des Festivals zum ersten Mal die Beiträge aus der DDR ansehen. So wurden nach erfolgreicher Premiere in Moskau einige ostdeutsche Film auch in der BRD veröffentlicht, was gleichermaßen einem gewissen Kulturtransfer zwischen beiden deutschen Staaten diene. Die Teilnahme der sowjetischen Film an der Berlinale seit 1974 förderte auch den Kulturtransfer zwischen West und Ost; die meisten ausgezeichneten Film wurden auch in der BRD gezeigt.

Die Hauptgründe für Koproduktionen mit der DDR lagen vor allem in der Ideologie. Die meisten Film behandeln das Thema „Vaterländischer Krieg, den Faschismus und seine Folgen“ oder den „Aufbau des Sozialismus“. Die sowjetische Parteiführung benutzte die Koproduktionen mit der DDR als Propagandamittel. Jene Film, die diese Aufgabe nicht erfüllten, wurden abgelehnt. Die deutsch-russische Koproduktion „Menschen und Tiere“ (1961, Regie: Sergej Gerassimow, Koregie: Lutz Köhlert) wurde beispielsweise verboten, während viele Kritiker diese Arbeit als eines der besten Werke des Regisseurs Gerassimow einschätzten. Viele sowjetische Film wurden ohnehin, manchmal zwanghaft, in den DDR-Kinos gezeigt, aber die Koproduktionen mit deutscher Beteiligung erhöhten die Auswirkungen des Films auf die Gesellschaft und markierten den offensichtlichen Wunsch der KPdSU, der DDR durch den sowjetischen

Film die kommunistische Ideologie aufzudrängen. Auch die Außenhandelsbeziehungen im Filmbereich hatten Propagandacharakter und sahen vielmehr wie ein gegenseitiger Pflichtaustausch von Filmen aus. Natürlich kam es auch vor, dass die deutsche Beratung und die Teilnahme von deutschen Schauspielern einfach aus historischen Gründen nötig waren, wie im Film „Peters Jugend“ von Sergej Gerassimow. Das war aber eher die Ausnahme. Auch sind finanzielle Gründe zu nennen: Die Dreharbeiten zu den Episoden, die in Deutschland spielten, wurden mit Hilfe der DEFA organisiert, was die Kosten auf der sowjetischen Seite reduzierte. Es scheint so, dass Impulse zu Koproduktionen von Seiten der Sowjetunion gegeben wurden. Das ist nicht erstaunlich, wenn man in Betracht zieht, wie die politischen Beziehungen zwischen der UdSSR und der DDR auf dem Primat der Sowjetunion basierten.

Erst mit dem Beginn der Perestroika und der Glasnost-Politik in der Sowjetunion Mitte der 80er Jahre stand die Politik nicht mehr im Wege. Die Koproduktionen der BRD und der UdSSR beruhten vor allem auf dem technischen Austausch: Die russische Seite profitierte von der deutschen Tontechnik, Kameras und Spezialeffekten. Nur bei der Koproduktion „Leningrad. November“ kam es auch im künstlerischen Bereich zur Zusammenarbeit, indem der Film von einem deutschen und einem russischen Regisseur verwirklicht wurde. Ideologische Motive wie bei den DDR-UdSSR-Koproduktionen spielten keine Rolle mehr. Die Zeiten hatten sich geändert: Finanzielle Interessen und Techniktransfer standen an erster Stelle.

3 Die deutsch-russischen Filmbeziehungen nach 1990

In der Zeit der Globalisierung, des Internets und der internationalen Arbeitsteilung sind die technischen Möglichkeiten der Zusammenarbeit und deren Ziele ganz andere als in den Zeiten des Kalten Krieges. So lagen die Hauptgründe der deutsch-russischen Filmbeziehungen nach dem Zerfall der Sowjetunion und der Umgestaltung der gesamten internationalen politischen Weltordnung mehr im wirtschaftlichen und kulturpolitischen Bereich. Die Ideologie spielte keine Rolle mehr, Filme wurden nicht mehr als Propagandamittel benutzt. Das heißt, sie entwickelten sich auf eine privatwirtschaftliche Weise. Zu den wirtschaftlichen Gründen zählen vor allem die größeren Absatzmärkte und die höheren Produktionsbudgets. Kulturpolitische Aspekte sind die Besinnung auf die gemeinsame Geschichte des Zweiten Weltkrieges sowie die UdSSR-DDR-Beziehung und die deutsche Unterstützung der sogenannten unpatriotischen oder unkommerziellen Low-Budget-Arthouse-Festivalfilme aus Russland. Es gab verschiedene Arten von Filmbeziehungen zwischen Deutschland und Russland, darunter Filmfestivals und gemeinsame Koproduktionen. Diese werden in diesem Kapitel gesondert behandelt.

3.1 Deutsch-russische Koproduktionen

Das erste Unterkapitel des dritten Teils der Arbeit behandelt die deutsch-russischen Koproduktionen als bedeutendste Form der Zusammenarbeit zwischen beiden Staaten in der aktuellen Filmgeschichte. Diese Kooperationsart enthält fast alle Ebenen, auf denen sich die deutsch-russischen Filmbeziehungen entwickeln konnten:

- *individuelle (Schauspieleraustausch, technischer Austausch, Zusammenarbeit der deutschen und russischen Regisseure und Produzenten);*
- *staatliche (Filmförderungen, Filmstiftungen, Kulturministerium);*
- *nichtstaatliche (Filmstudios, Produktionsfirmen).*

Eine Andeutung des kommenden Untergangs des sozialistischen Systems waren die ersten Koproduktionen, die Ende der 80er zwischen der BRD und der Sowjetunion zustande kamen. Inzwischen waren die Koproduktionen der DDR und der Sowjetunion schon länger ein wichtiger Bestandteil der deutsch-russischen Filmbeziehungen. Im nächsten Kapitel wird der Versuch unternommen, den Begriff Koproduktion zu definie-

ren. Das dritte Kapitel behandelt ebenso die Motive der Entstehung der gemeinsamen Filmproduktionen und ihre Wirkung auf den Kulturtransfer zwischen Deutschland und Russland seit den 1990er Jahren.

3.1.1 Der Begriff der Koproduktion

Der Begriff der Koproduktion (oder Gemeinschaftsproduktion) kommt aus der Fachsprache der Filmindustrie und bedeutete anfangs „ein Filmvorhaben, das nicht von einem einzelnen, sondern von zwei oder mehreren partnerschaftlich miteinander verbundenen Produzenten durchgeführt wird, die sich die „Aufbringung der Produktionsmittel bzw. deren Finanzierung und entsprechend auch [...] Nutzungsrechte mitsamt den damit verbundenen Risiken teilen.“⁶³² Das heißt, die Zusammenarbeit hat fast immer vor allem wirtschaftliche Gründe. Diese alte Definition der Koproduktion beruht darauf, dass die Koproduktion der Nachkriegszeit zwischen ausländischen Partnern durch den Anreiz der Bereitstellung von Förderungsmitteln von Seiten der ausländischen Partner entstanden ist. Man könnte die Koproduktion als eine Form der Filmkostenteilung definieren. Seitdem sich diese Form der Zusammenarbeit aus der einfachen Kofinanzierung weiterentwickelt hat, gibt es andere, kompliziertere Definitionen der Koproduktion. Die detaillierteste und genaueste Definition der Koproduktion stammt von Horst von Hartlieb in seinem „Handbuch des Film-, Fernseh- und Videorechts“: „Jeder der beteiligten Produzenten muss neben seinem finanziellen Beitrag zu den Herstellungskosten und der Mittragung des Filmrisikos mindestens folgende Grundlagen für die Produktion mit dem oder den anderen Produzenten abstimmen: Filmstoff, Filmdrehbuch, Filmbesetzung, Filmkalkulation, Drehplan und Filmfinanzierung. Falls ein Mitproduzent diese Mindestvoraussetzungen nicht erfüllt, wird er zum reinen Finanzier und kann nicht als Mithersteller anerkannt werden.“⁶³³ Eine solche Koproduktion nennt man auch „passive“ oder „rein finanzielle“. Der nur finanziell beteiligte Minderheitsproduzent erhält regelmäßig als Gegenleistung die Erlöse und Auswertungsrechte für sein nationales Absatzgebiet. Die finanzielle Koproduktion wird als eine versteckte Einfuhr von Filmen bezeichnet, die gegenüber einem normalen Import die Vorteile nationaler Filmförderung und Schutzmaßnahmen bietet.⁶³⁴ Der wirtschaftliche Zweck tritt deutlich hervor, wenn der Minderheitsproduzent seinen Beitrag erst nach Fertigstellung des Films erbringt. Er trägt dann nicht das für Produzenten typische Herstellerrisiko bis zur Vollen-

⁶³² Kallas, C., S. 21

⁶³³ zit. nach Kallas, C., S. 23

⁶³⁴ Braun, A.-M., S. 7

derung des Films, sondern nur das dem Filmverleiher eigene Auswertungsrisiko in seinem Land. In diesem Fall ist die Rede von einem Filmvertriebsvertrag.

Horst Vetter unterscheidet zwischen der klassischen, der gebräuchlichen und der gerechten Koproduktion. Die klassische Koproduktion bedeutet gleiche Leistung aller Partner und damit gleiche Beteiligung am Ergebnis.⁶³⁵ Bei den gebräuchlichen Koproduktionen bieten alle Partner in Absprache miteinander statt finanzieller auch andere gleiche oder unterschiedlich große Leistungen an, wie kreative oder produktionstechnische Einbringungen. Ihre Beteiligung am Ergebnis steht im Zusammenhang mit der jeweiligen Einbringung. Bei der gerechten Koproduktion wird jeder Partner nach dem Rotationsprinzip gleich häufig mit der Durchführung der Produktion beauftragt. Dies gilt vor allem bei Joint Ventures.⁶³⁶ Andere Experten teilen die Koproduktionen in folgende vier Arten: Pre-Sale, Twinning, Mischproduktion und echte Koproduktion.⁶³⁷ Pre-Sale (oder Vorabkauf) bedeutet, dass die Rechte für bestimmte Territorien noch in der Vorproduktionsphase gekauft werden. Ein Beispiel dafür ist die deutsch-russische Koproduktion „How i ended this summer“, deren Rechte für Europa die deutsche „Bavaria Film“ in der Vorproduktionsphase gekauft hat. Twinning ist ein Joint Venture, bei dem es sich um mehr als einzelnes Projekt handelt. Bei der Mischproduktion liefert jeder Koproduzent einen oder mehrere Filme und bekommt dafür eine Anzahl weiterer Filme, die er in seinem Territorium frei verwerten kann. Zu der echten Koproduktion gehören die Projekte, die eine finanzielle und kreative Beteiligung der Koproduzenten aufweisen.⁶³⁸

Die Koproduktionen unterscheiden sich auch nach der Herkunft ihrer Hersteller:

- inländische Partner
- internationale Koproduktion mit nationalen und ausländischen Partnern

Während bei einer nationalen Koproduktion Hersteller eines Landes zusammenwirken, stammen bei der internationalen Koproduktion die Partner aus verschiedenen Ländern.⁶³⁹ In dem Film „An einem Samstag“ (2011, Regie: Alexander Mindadze) verbanden sich ein deutscher und ein russischer Produzent. Filme von Herstellern aus drei oder vier Ländern werden als Tri- oder Quadriproduktionen bezeichnet. Ein Beispiel für eine

⁶³⁵ Vetter, H., S. 8

⁶³⁶ Kallas, C., S. 25

⁶³⁷ Kallas, C., S. 25

⁶³⁸ Kallas, C., S. 25

⁶³⁹ Braun, A.-M., S. 6

Triproduktion ist die deutsch-englisch-russische Verfilmung der Biografie von Leo Tolstoi „Ein russischer Sommer“ (2010, Regie: Michael Hoffman). Einer Quadriproduktion begegnet man in der kasachisch-mongolisch-deutsch-russischen Koproduktion „Mongole“ von Sergej Bodrow aus dem Jahre 2007. Es kann indes auch internationale Koproduktionen mit noch mehr Herstellern geben. Ein Beispiel dafür ist der Film „Tulpan“ aus dem Jahre 2009, an dessen Produktion sechs Länder beteiligt waren: Deutschland, Russland, Kasachstan, Polen, England, Italien und die Schweiz.

3.1.2 Motive der Koproduktionen

Die allerersten Koproduktionen umfassten mehrere Länder. Sie entstanden zu Anfang der 1950er Jahre in Frankreich und Italien, da diese Länder den heimischen Film subventionierten und darüber hinaus auch ausländischen Koproduzenten wirtschaftliche Anreize boten. Deutschland dagegen hatte damals ausländischen Produktionspartnern keine Vorteile zu bieten. Allmählich übernahm die Form der internationalen Koproduktion die Rolle des Wegbereiters des europäischen Films. Unter den 100 erfolgreichsten deutschen Filmen des Kinjahres 2012 finden sich 37 Koproduktionen mit deutscher Beteiligung.⁶⁴⁰ Insgesamt waren 2012 mehr als 44% aller erstaufgeführten deutscher Kinospielefilme deutsch-ausländische Koproduktionen.⁶⁴¹ Als Motive, eine internationale Koproduktion in Europa einzugehen, kommen kulturpolitische und wirtschaftliche Gründe in Betracht.

Kulturpolitische Gründe:

Internationale Koproduktionen spielen in Europa auf dem Weg zur gemeinsamen europäischen Filmwirtschaft und zur gemeinsamen Identität eine entscheidende Rolle. Sie werden als ein Mittel zur Förderung der europäischen Integration angesehen. Dies fand in zahlreichen internationalen Koproduktionsabkommen Berücksichtigung. So besteht seit Juli 2011 solch eine bilaterale Vereinbarung zwischen Deutschland und Russland. Ein multilaterales Abkommen zwischen Ländern der Europäischen Gemeinschaft wurde noch 1992 geschlossen.⁶⁴² Diese Bemühungen sind auch darauf gerichtet, den starken amerikanischen Einflüssen Widerstand zu leisten und ein kulturelles Gegengewicht zu

⁶⁴⁰ www.ffa.de, Filmhitliste nach Besucherzahlen, 2012 [Internet, 12.03.2012]

⁶⁴¹ Berauer, W., S. 15

⁶⁴² Europäisches Übereinkommen vom 2. Oktober 1992 über die Gemeinschaftsproduktion von Kinofilmen.

schaffen. Was der nationale Film nicht erreicht, soll einer durch Koproduktion geschaffenen europäischen Filmkultur gelingen.⁶⁴³

Wirtschaftliche Gründe:

Die wirtschaftlichen Vorteile einer Koproduktion sind folgende:

- das geteilte finanzielle Risiko der Filmkoproduktion
- das höhere Budget: Zugang zu Fördersystemen der beteiligten Länder, Zugang zu Steuervorteilen in den einzelnen Ländern, Zugang zu internationaler Förderung („Eurimages“⁶⁴⁴), höhere Summe von Eigenmitteln der verschiedenen Koproduzenten
- die niedrigeren Produktionskosten (falls man in Niedriglohnländern mit geringeren gewerkschaftlichen Auflagen produziert)
- bessere Verwertungsmöglichkeiten durch einen größeren Absatzmarkt
- Nutzung von Standortvorteilen, z.B. Landschaften oder Technologien
- bessere Distributionswege.

Eine internationale Koproduktion ist indes auch deutlich komplexer als eine rein nationale Produktion. In diesem Zusammenhang sind folgende potenzielle Nachteile zu berücksichtigen:

- Abhängigkeit vom Partner
- Verteuerung der Produktion durch unterschiedliche Steuersysteme
- technische, organisatorische und logistische Differenzen
- sprachliche Verständigungsprobleme
- kulturell bedingte Unterschiede in Mentalität, Kommunikation und Arbeitsweise.⁶⁴⁵

⁶⁴³ Braun, A.-M., S. 10; Kallas, C., S. 228

⁶⁴⁴ Der Filmförderungsfonds „Eurimages“ unterstützt seit 1988 die Herstellung, den Vertrieb und die Verwertung von Koproduktionen zwischen mindestens zwei EU-Mitgliedstaaten.

⁶⁴⁵ Iljine, D. / Keil, K., S. 141

3.1.3 Vorteile der Koproduktion von Ost und West

Das Exportvolumen der europäischen Filmindustrie beläuft sich heutzutage nur auf 15% des Importvolumens der amerikanischen Filme.⁶⁴⁶ Obwohl Europa genauso viele Filme pro Jahr wie die Vereinigten Staaten produziert, sind europäische Filme in der ganzen Welt viel weniger populär. Das heißt, die Europäer können das internationale Kulturleben nicht genauso stark beeinflussen wie die Amerikaner. Die schlechtere Position der europäischen Filme auf dem Absatzmarkt schadet auch dem europäischen Kulturtransfer. Woran liegt das? Europäische Produzenten können nur dann mit den USA mithalten, wenn sie genauso gute Filme produzieren. Dafür benötigen sie Kapital. Die Koproduktion gibt ihnen die Möglichkeit, ihre Produktionsmittel zu vereinen. Besonders vorteilhaft scheint die Zusammenarbeit von westlichen und östlichen Produzenten zu sein. „Erfreut die einen die niedrigen Herstellungskosten im Osten, lockt die anderen westliches Kapital.“⁶⁴⁷ Nach der Wende veränderten sich die Wirtschaftsbedingungen in Osteuropa und es wurde in vielen Bereichen möglich mit osteuropäischen Ländern zu kooperieren. Die Westproduzenten sahen sofort die Möglichkeit, in Osteuropa zu verhältnismäßig günstigen Preisen zu produzieren. Daher wurde die Zusammenarbeit mit Ostblockländern eher als eine Form der Investition betrachtet. Koproduktionen im Sinne von finanzieller und kreativer Zusammenarbeit waren zu Beginn der 1990er Jahre selten. Das größte Problem war die fehlende Konvertierbarkeit der nationalen Währungen. Diese Einschränkung hinderte die Westproduzenten daran, Geschäfte in Osteuropa zu machen, weil sie ihre Einnahmen nur im jeweiligen Land selbst verwenden konnten. Das heißt, sie konnten ihre Gewinne nicht exportieren. Die fehlende Konvertierbarkeit der osteuropäischen Währung führte zu Transaktionen ohne Geld. Deswegen stellte Anfang der 1990er Jahre ein sowjetischer Koproduzent oftmals dem westlichen Koproduzenten Dienstleistungen, Drehorte, Studios und Filmstab gegen eine Mischung aus harter Währung und Technik zur Verfügung (beispielsweise bei der deutsch-russischen Koproduktion „Leningrad. November“).

Die Vorteile der Koproduktionen mit dem Osten überwogen ihre Nachteile. Eine internationale Koproduktion gab die Möglichkeit, nationale Fördermittel osteuropäischer Staaten zu beantragen, falls zwischen den Staaten ein bilaterales Koproduktionsabkommen unterzeichnet war. Und schließlich erweiterte eine internationale Koproduktion den Absatzmarkt für die Filme aus Europa.

⁶⁴⁶ Braun, A.-M., S. 11

⁶⁴⁷ Braun, A.-M., S. 13

3.1.4 Die Filmindustrie in Russland nach der Wende

Der mit der Perestroika eingeleitete Zusammenbruch der Sowjetunion, die misslungenen Versuche der Demokratisierung eines Landes und die wirtschaftlichen Umbrüche wirkten auch auf die russische Kultur und insbesondere die Filmindustrie. Unter den Kommunisten war die gesamte Filmindustrie nationalisiert: Das Bildungsministerium, das Kunstministerium und das staatliche Filmkomitee des Ministerrats waren verschiedene Stellen, die eine vollständige staatliche Unterstützung gewährten. Der Preis dafür war die totale ideologische Kontrolle ohne Rücksicht auf künstlerische Aspekte des Films. Die neue Ära brachte der einheimischen Filmindustrie indes auch neue Probleme. Zwar konnten die Filmschaffenden frei handeln, die Geldmittel für die praktische Umsetzung ihrer Ambitionen waren jedoch äußerst knapp bemessen.⁶⁴⁸ Bislang galt ein Film dann als erfolgreich, wenn er die Zustimmung der Parteioberen hatte, ansonsten wäre er den Zuschauern nicht zugänglich gemacht worden. Nach dem Umbruch mussten sich die Filmemacher darauf konzentrieren, den Zuschauerwünschen gerecht zu werden. Geling ihnen dies nicht, erwies sich die Investition als unrentabel, der Produzent ging pleite und verlor jegliche Chance auf weitere Produktionen.⁶⁴⁹ Die meisten russischen Filmstudios kamen über die Runden, indem sie ihre Räume, Ausrüstung und Requisiten vermieteten. Kaum jemand ging ins Kino. Es entstand eine Art ökonomischer Zensur. Immer wieder wird seit Beginn der 1990er Jahre von der „Krise“ der Filmindustrie gesprochen. Diese Krise stand offensichtlich in engem Zusammenhang mit der eingeleiteten Demokratisierung. Die neuen politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen führten dazu, dass die russische Filmindustrie zu Beginn der 1990er Jahre in eine Phase der umfassenden Modernisierung eintrat. Diese zeichnete sich durch tiefgreifende Änderungen aus:

- Aufhebung der Zensur
- Trennung zwischen der Verleihinfrastruktur und der Föderalverwaltung
- Schaffung eines Rahmens für die Filmproduktion, der den Staat vom kreativen Prozess ausschließt
- Entstehung privater, von Filmstudios und Verleihfirmen unabhängiger Unternehmen sowie später von Kinonetzwerken

⁶⁴⁸ Dondurej, D. / Venger, N., S. 18

⁶⁴⁹ Dondurej, D. / Venger, N., S. 18

- Freigabe der Preise in allen Bereichen der Filmindustrie
- Aufhebung des staatlichen Monopols für den Einkauf ausländischer Filme und Verkauf einheimischer Produktionen

Die Entstaatlichung der Kinoindustrie verunsicherte die Filmbranche, die nicht auf den freien Markt vorbereitet war, und führte zu einem drastischen Rückgang der Anzahl einheimischer Filmproduktion: von 80 bis 85 Filmen jährlich zu Zeiten der Sowjetunion auf 20 Filme im Jahr 1996. Der Filmmacher Pavel Lungin bemerkte in einer Pressekonferenz im Rahmen des Filmfestivals in Sotschi: „Nun, früher hat man sich an die Komsomol, die kommunistische Jugendorganisation gewandt. Heute muss man sich an die Mafia halten, wenn man zu irgendwas kommen will.“⁶⁵⁰ Das russische Kino war ruiniert. In den ehemaligen sowjetischen Studios wurden amerikanische Filme gedreht, weil es nirgends so billige Studios gab.

In dem Bestreben, die Filmindustrie zu unterstützen, verabschiedeten die Staatsduma und die Regierung der Russischen Föderation ein protektionistisches Gesetz zum Schutz der Filmindustrie (1996). Gemäß diesem Gesetz waren für alle nach dem 1. Januar 1997 getätigten Investitionen in die Filmproduktion keine Ertragsteuer und für den Vertrieb einheimischer Filme keine Mehrwertsteuer mehr zu entrichten. Diese Maßnahmen führten zu einem Anstieg der privaten Investitionen.⁶⁵¹

Aufgrund dieses Gesetzes war die Filmindustrie vom wirtschaftlichen Kollaps Russlands 1998 weniger betroffen als die übrige Wirtschaft. Die Insolvenz von kleineren Studios und Verleihfirmen war jedoch unvermeidbar. Die vorübergehende Not der großen Filmstudios und Produktionsfirmen wurde rasch durch die Hilfe von Investoren überwunden, die bereit waren kleine Geldsummen zu investieren, um die Steuererleichterungen zu erhalten.⁶⁵² Anfang 2000 wurde die russische Filmwirtschaft eine der wachstumsstärksten Europas und konnte sich mittlerweile mit den Top-5-Kinomärkten Europas (Frankreich, Großbritannien, Deutschland, Spanien und Italien) messen. Der liberalisierte russische Markt war für die weltweit wichtigsten Produktionsgesellschaften sehr attraktiv geworden. 2001 hatten die großen Filmverleihfirmen bereits langfristige Verträge mit den großen US-amerikanischen Studios wie 20th Century Fox, Warner Brothers, TriStar usw. abgeschlossen. In den 1990er Jahren war das Kino in Russland als Freizeitvergnügen nicht angesagt. Es gab auch keine guten Kinos und keine

⁶⁵⁰ Niroumand, M., Tageszeitung, 3.07.1996, S. 13

⁶⁵¹ Dondurej, D. / Venger, N., S. 5-6

⁶⁵² Dondurej, D. / Venger, N., S. 6-7

gute Produktion. Zehn Jahre später waren die Kinos in Moskau technisch auf dem neuesten Stand, die Verleihfirmen kauften die besten Kinofilme der Welt und immer mehr Menschen waren bereit, Geld für Kinokarten auszugeben. Die Kinobranche wurde zu einem der am stärksten boomenden Wirtschaftszweige und stieß auch bei deutschen Produzenten auf großes Interesse. Von Jahr zu Jahr stieg die Zahl der Koproduktionen in Russland. Laut der Forschungsstudie „Rossijskaja kinoindustrija 2009“⁶⁵³ sind in den Jahren 2006 bis 2009 39 staatliche Koproduktionen mit russischer Beteiligung entstanden, davon 9 deutsch-russische Spielfilme.

3.1.5 13 deutsch-russische Spielfilmkoproduktionen

3.1.5.1 Die erste deutsch-russische Koproduktion „Das Schloß“ (1994, Regie: Alexej Balabanow)

Wie bei dem westdeutsch-sowjetischen Projekt „Es ist nicht leicht ein Gott zu sein“ spielte Volker Schlöndorff auch bei der ersten deutsch-russischen Koproduktion eine wichtige Rolle. Er war Mitbegründer der deutschen Filmgesellschaft „Bioskop Film“, die beim ersten gemeinsamen Projekt 1994 des wiedervereinigten Deutschland mit dem neugegründeten Russland, neben anderen Partnern⁶⁵⁴, die Koproduktion führte. Das Projekt wurde auch von der Filmförderung Hamburg unterstützt. Es handelte sich um den Film „Das Schloss“ von Alexej Balabanow nach dem Roman von Franz Kafka.

Thema des Films

Die Kritiker interpretieren diesen surrealistischen Thriller von Balabanow als Satire auf Macht, Willkür und Überbürokratisierung von Behörden in der Sowjetunion. Es geht um einen Mann, der versucht, in das Schloss, den Sitz der offensichtlich übergeordneten Verwaltung, vorzudringen. Doch man lässt ihn nicht herein. Alles, was er unternimmt, führt ins Leere.

Rezeption durch Publikum und Filmkritik

Der Film nahm 1994 an den Filmfestivals in Rotterdam und Montreal teil. Einige Monate später fand die Premiere des Films „Das Schloss“ in Moskau statt. Es ist nicht be-

⁶⁵³ Informkino, Nevafilm Research, Metropolitan E.R.A. (Hg.), S. 24

⁶⁵⁴ Weitere Koproduzenten des Films „Das Schloss“ waren das russische Lenfilm-Studio und die französische „Orient Express“.

kannt, ob der Film in den deutschen Kinos oder im Fernsehen irgendwann aufgeführt wurde.

Art der Koproduktion

Obwohl der deutschsprachige Roman viele Möglichkeiten für eine deutsch-russische Zusammenarbeit bot, war es eine rein finanzielle Koproduktion. „Bioskop Film“ funktionierte nur als notwendiger Investor. Das gesamte Filmteam wie auch die Schauspieler waren russischer Herkunft.

3.1.5.2 Die deutsch-russischen Koproduktionen von Alexander Sokurov

Der russische Regisseur Alexander Sokurov machte insgesamt fünf deutsch-russische Koproduktionen; sein Name wurde den deutschen Zuschauern in den letzten Jahren sehr bekannt. Er leistete einen großen Beitrag dazu, dass das Interesse an der russischen Kultur in Deutschland wiedererweckt wurde. Er wurde von der Europäischen Filmakademie in die Liste der 100 besten Filmregisseure aufgenommen. In der Sowjetunion wurden seine Filme indes verboten. Sokurov studierte an der Universität von Gorki Geschichte und später am Moskauer Staatsinstitut für Kinematographie (WGIK). 1978 wurde sein Abschlussfilm „Die einsame Stimme des Menschen“ von der Schulleitung und der sowjetischen Regierung aus zensorischen Gründen abgelehnt, ebenso seine Filme, die in der Folgezeit in den Leningrader Dokumentarfilmstudios entstanden. Er erhielt ein fast zehnjähriges Berufsverbot. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion wurde er für sein Werk mit vielen internationalen Preisen ausgezeichnet. Man sagte in Russland über Sokurov, dass sich dieser Regisseur mehr für europäische Filmfestivals als für das russische Publikum interessiere. Tatsächlich wurde fast jeder seiner Filme entweder in Cannes oder auf der Berlinale gezeigt. Die Filmographie von Alexander Sokurov umfasst mittlerweile über 30 Titel, viele davon sind deutsch-russische Koproduktionen.

Verborgene Seite (1994)

Sokurov dreht künstlerisch anspruchsvolles Kino, und wenige Verleiher wagen seine Filme einzukaufen. Nachdem sein Film „Verborgene Seite“ auf der Berlinale am 12. Februar 1994 im Wettbewerb außer Konkurrenz gezeigt worden war, schrieb die Filmkritikerin der Tageszeitung Anke Westphal Folgendes: „Nach ‚Verborgene Seiten‘, einem Sokurov-Film, der 1994 im Wettbewerb lief, weigerte sich eine Freundin, ihren

Anteil am Eintrittsgeld zu zahlen. Danach sah sie nie wieder einen Berlinale-Film. Natürlich macht sich über Sokurow lustig, wer ihn nicht begreift, begreifen will.“⁶⁵⁵

Der Film „Verborgene Seite“ ist Sokurows erste Zusammenarbeit mit den deutschen Partnern. Anfang 90er Jahre hatte der Regisseur den deutschen Produzenten Martin Hagemann in Sankt Petersburg kennengelernt, der dort zusammen mit dem Lendok-Studio an seinem Dokumentarfilm über die Blockade von Leningrad arbeitete. Sokurow zeigte das Drehbuch „Verborgene Seiten“ Martin Hagemann und dieser entschied sich den Film über seine neugegründete Produktionsfirma „zero film“ zu unterstützen.⁶⁵⁶ Der Film wurde auch von den privaten russischen Produktionsfirmen „North Foundation“ und „Eskomfilm“ finanziert.

Art der Koproduktion

Der Film war eine klassische Koproduktion, wobei die künstlerische Leitung bei Alexander Sokurow lag. Alle Schauspieler waren russischer Herkunft. Als Soundkulisse wählte Sokurow die Musik des österreichischen Komponisten Gustav Mahler aus. Die Dreharbeiten fanden teilweise im „Lenfilm-Studio“ in Sankt Petersburg und teilweise in Hamburg statt.

Die Dreharbeiten in Deutschland wurden komplett aus Deutschland finanziert. „Sokurow konnte die Dreharbeiten in Russland selber finanzieren. Wir konnten die Vorteile, die wir im Westen bei der technischen Ausrüstung hatten, aber auch durch unsere finanziellen Möglichkeiten hatten, mit den abnehmenden ökonomischen Möglichkeiten des sowjetischen Studiosystems kombinieren,“⁶⁵⁷ so Produzent Martin Hagemann.

Rezeption durch Publikum und Filmkritik

Der Film nahm nach der Berlinale noch an einigen internationalen Filmfestivals teil. „Verborgene Seiten“ kam aber weder in Russland noch in Deutschland ins Kino. Dank der Teilnahme an der Berlinale hatte er ein paar Erwähnungen in der deutschen Presse:

„In diesem Jahr läuft das Werk eines rigorosen Autorenfilmers, der lange vom Forum, von den Festivals in Rotterdam und Locarno unterstützt wurde, im Programm des Wettbewerbs. Aber zu spät. Nicht nur, weil das spezial screening für 22:30 angesetzt war. Die Energie, die das Schaffen dieses ungewöhnlichen Regisseurs aus Petersburg aus-

⁶⁵⁵ Westphal, A., TAZ-Berlin, 22.02.1997, S. 29

⁶⁵⁶ Interview mit Martin Hagemann [7.07.2011]

⁶⁵⁷ Interview mit Martin Hagemann [7.07.2011]

zeichnete, scheint verfliegen. *Verborgene Seiten* [...] ist die Verfilmung von Motiven der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts [...], doch vom ganzen versprochenen 19. Jahrhundert bleiben nur die Schlüsselszenen aus Dostojewskis ‚Schuld und Sühne‘ übrig: Raskolnikow – Untersuchungsrichter, Raskolnikow – Sonja, Raskolnikow – Swidrigajlow. Dazwischen flackern unscharfe schwarze Bilder“⁶⁵⁸, so die Filmexpertin Oksana Bulgakowa.

„Mutter und Sohn“ (1997)

Im Jahre 1997 realisierte Alexander Sokurov sein zweites gemeinsames Projekt mit deutschen Partnern. Der Film behandelt die Mutter-Sohn-Beziehungen. Ein Sohn pflegt seine kranke Mutter. Ihre Verhältnisse waren immer geprägt von Liebe und emotionaler Abhängigkeit, und nun kann er nicht akzeptieren, dass sie im Sterben liegt. Sogar auf ihrem Sterbebett verleugnet er die Tatsache, dass er alleine weiterleben muss – ohne ihre bedingungslose Unterstützung.

Art der Koproduktion

„Mutter und Sohn“ ist auch eine echte Koproduktion, wobei die künstlerische Leitung wieder bei Alexander Sokurov lag. Der Film wurde von denselben Koproduzenten wie der Film „Verborgene Seiten“ gemacht: dem deutschen „zero film“, dem russischen „Lenfilm“ und „North Foundation“. Dazu kamen diesmal auch zwei andere deutsche Produktionsfirmen: „Ö-Film“ und „Dokumenta X“. Der größte Teil der Investitionen stammte aus deutschen Töpfen (80%). Die Dreharbeiten fanden sowohl in Deutschland als auch in Russland statt. Alle Außenaufnahmen wurden an der Ostsee und auf Rügen gedreht, die Innenaufnahmen im Lenfilm-Studio in Sankt Petersburg. Die zwei Hauptrollen teilten sich der russische Schauspieler Alexej Ananischnow (Sohn) und die deutsche Schauspielerin Gudrun Geyer (Mutter). Auch wurden zwei Tonregisseure eingesetzt: einer aus Russland – Vladimir Persow – und einer aus Deutschland – Martin Steyer. Wie bei der ersten Koproduktion wurde die technische Ausrüstung aus Deutschland verwendet.⁶⁵⁹

⁶⁵⁸ Bulgakowa, O., TAZ-Berlin, Nr. 4238, 12.02.1994, S. 15

⁶⁵⁹ Interview mit Martin Hagemann [7.07.2011]

Rezeption durch Publikum und Filmkritik

Der Film „Mutter und Sohn“ wurde zum ersten Mal in Deutschland am 20. Februar 1997 auf der Berlinale in der Sektion „Panorama“ aufgeführt und wurde mit dem Preis C.I.C.A.E.⁶⁶⁰ ausgezeichnet. Am 25. September 1997 kam Sokurows Werk in die deutschen Kinos und die Besucherzahl betrug 4302 Menschen. Insgesamt hat der Film in Deutschland über 100.000 Euro eingespielt. Die Vorführungsrechte von „Mutter und Sohn“ wurden an 40 Länder verkauft.⁶⁶¹ Dank der Teilnahme an der Berlinale wurde der Film „Mutter und Sohn“ von der deutschen Kritik bemerkt. „Auch in ‚Mutter und Sohn‘ entwickelt Sokurow [...] sein apokalyptisches Syndrom mit den Mitteln des Minimalismus. [...] Die Kamera hat unbegrenzt Zeit für jede Einstellung. Nicht einmal anderthalb Stunden dauert dieses sehr schön anzuschauende, wenig ermunternde Koma und ist nicht ohne symbolischen Anspruch: Mütterchen Russland, Väterchen Staat, versinkende Wurzeln“⁶⁶², so Anke Westphal in der Berliner Tageszeitung. In Russland wurde der Film nur während der Festivals gezeigt, fand aber keinen Verleiher.

Moloch (1999)

1999 setzten die deutschen Produktionsfirmen „zero film“ und „Ö-film“ ihre erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem russischen Regisseur Alexander Sokurow fort und es entstand eine dritte deutsch-russische Koproduktion. Mit dem Film „Moloch“ hat Sokurow angefangen seine Trilogie über die großen Diktatoren des 20. Jahrhunderts zu drehen. Später kamen noch die zwei Filme „Taurus“ über Lenin und „The Sun“ über Kaiser Hirohito dazu. Mit dieser Trilogie wollte Sokurow den Personenkult, die Verherrlichung der Mächtigen demontieren. In „Moloch“ behandelt Sokurow ein für Deutschland sehr heikles Thema – „Hitler an der Macht“. Nach der Meinung des Drehbuchautoren Juri Arabow hat „das Schuldgefühl der Deutschen [...] den Produzenten motiviert, in diesen Film zu investieren.“⁶⁶³ Aber diesmal wurde anstelle des Horrors des Krieges und Holocausts Hitlers Privatleben mit Eva Braun gezeigt.⁶⁶⁴ Sokurow stellt Hitler als einen gewöhnlichen Menschen mit seinen Schwächen dar. „In Nazismus gibt es kein Geheimnis. Jedes Naziregime basiert nicht auf mystischen Kräften, sondern auf kriege-

⁶⁶⁰ Der Preis wird seit 1967 von der Vereinigung C.I.C.A.E. vergeben, der Confédération Internationale des Cinémas d'Art et d'Essai Européens (Internationaler Verband der Filmkunsttheater).

⁶⁶¹ Maljukova, L., Novaya gazeta, 22.10.2007, www.novayagazeta.ru [Internet, 02.03.2012]

⁶⁶² Westphal, A., TAZ-Berlin, 22.02.1997, S. 29

⁶⁶³ Interview mit Juri Arabow, Kommersant, 28.11.1998, S. 25

⁶⁶⁴ In „Moloch“ schildert der Regisseur einen Tag im Sommer 1942 auf dem Obersalzberg im Adlerhorst, einen Tag im Leben von Eva Braun und Adolf Hitler.

rischer Banalität [...]. Diktatur ist eine Folge des Irrtums von mehreren einfachen Menschen, nicht der Machtergreifung des Einzelnen. Diktatur und Nazismus entstehen im Volk, in uns selbst [...]. Wenn wir das verstehen, können wir unsere zukünftigen Fehler vermeiden“, erklärte der Regisseur Sokurov, warum er in seinem Film auf Hitlers Privatleben konzentrierte.

Art der Koproduktion

Der Film „Moloch“ war keine reine deutsch-russische Koproduktion. Wegen der Wirtschaftskrise 1998 in Russland verschlimmerte sich die Situation im Filmbereich. Man brauchte mehr westliche Finanzierung. Deswegen kam das Geld von den Produzenten „Fusion Product“ aus Japan und „Fondation Montecinemaverita“ aus der Schweiz. Was die künstlerische Seite angeht, blieb es eine deutsch-russische Koproduktion. Die meisten Aufnahmen wurden im Kehlsteinhaus (Adlerhorst) in Berchtesgaden (Obersalzberg) gefilmt. In „Moloch“ rekonstruierte Sokurov mit großer Sorgfalt nicht nur den Spielort, sondern auch die Dialoge, die auf den protokollierten „Tischgesprächen“ Hitlers und seiner Gäste basieren. Der Film wurde auf Deutsch gedreht, aber mit russischen Schauspielern. Es war besonders wichtig für Sokurov, dass Hitler und seine Entourage Deutsch sprechen. Die Schauspieler sollten aber alle Russen sein. Deswegen formten hier russische Schauspieler mit dem Mund den deutschen Text und wurden danach von namhaften deutschen Schauspielern wie Peter Fitz und Eva Matthes synchronisiert.⁶⁶⁵

Rezeption durch Publikum und Filmkritik

Die Premiere des Films fand am 14. Mai 1999 auf dem Filmfestival in Cannes statt. Dort wurde er mit der Goldenen Palme für das beste Drehbuch ausgezeichnet. „Moloch“ wurde auch für den Europäischen Filmpreis und für den Oscar nominiert und mit vielen Preisen von kleineren internationalen Filmfestivals ausgezeichnet. Am 11. Mai 2000 kam der Film in die Kinos in Deutschland und erregte sofort die Aufmerksamkeit der deutschen Presse. „Sokurov konzentriert sein Interesse auf die Inszenierung von Macht, auf die Fortsetzung von Ritualen der Politik im Privaten. [...] Wie die neugierigen Wächter will auch der Kinozuschauer etwas entdecken in diesen privilegierten Einblicken in das Private. Doch Sokurov führt einen ins Leere. Das Innere der Macht erweist sich bei ihm als Ort des Nichts, aus dem jede Privatheit ausgetrieben ist und Menschen mit Leichengeruch an den Händen nurmehr wie Hülsen ihrer selbst agieren. Wie

⁶⁶⁵ Schweizerhof, B., Freitag, 19.05.2000, www.freitag.de [Internet, 24.02.2012]

gesagt, ein merkwürdiger Film,⁶⁶⁶ so Filmkritikerin Barbara Schweizerhof. „Hohles Pathos. Leeres Geschwätz. Doch der Widerspruch zwischen der mythischen Monumentalität hier und den äußerst banalen Figuren da will sich nicht recht auflösen. Der Versuch, den Nationalsozialismus rein ästhetisch zu dekonstruieren, bleibt lähmendes Stückwerk,⁶⁶⁷ so der Filmkritiker Peter Zander. „Sokurow hat keine Ahnung. Er war erpicht darauf, die Banalität des Führers zu entlarven, und hat nichts weiter als einen banalen Film gemacht,⁶⁶⁸ so die Filmkritikerin Susanne Weingarten.

Trotz zahlreicher Auszeichnungen und Erwähnungen in der Presse blieb der Publikumserfolg aus. Im Vergleich zu Frankreich und Italien, wo der Film 11.000 und 14.000 Zuschauer erreichte, betrug die Besucherzahl in Deutschland weniger als 4.000 Menschen. In Russland fand der Film keinen Verleiher, kam nicht ins Kino, gewann aber zahlreiche Festivalpreise und wurde von der russischen Presse sehr gelobt.

Russian Ark (2002)

Sokurows „Russian Ark“ – die erfolgreichste deutsch-russische Koproduktion – ist ein einzigartiges Werk für die Filmgeschichte. Der 96 Minuten lange Film wurde in einem Stück ohne Schnitte gedreht. Der Film erzählt die letzten 300 Jahre der russischen Geschichte und führt den Zuschauern durch den Petersburger Winterpalast (Ermitage). Die Kamera begleitet historische Figuren wie Peter den Ersten, Katharina die Große und den letzten Zar Nikolai II. Der unbenannte und nicht gezeigte Erzähler (Sokurow) schlendert durch die Säle des Winterpalastes und durch die Jahrhunderte der russischen Geschichte. Er wird von dem französischen Marquis de Custine begleitet, der mit dem Unbekannten über die Geschichte diskutiert und versucht, die russische Kultur zu verstehen.

Art der Koproduktion

„Russian Ark“ ist eine echte klassische deutsch-russische Koproduktion von „Hermitage Bridge Studio St. Petersburg“ (Russland) und der Egoli Tossell Film AG (Deutschland). „Die ganze Vorproduktion, die ganze Planung dieses Projektes über Jahre hin von der ersten Idee war zusammen deutsch-russisch. Das ist eine Koproduktion, die völlig gleichberechtigt war: im kreativen Bereich, im finanziellen Bereich und in der Auswer-

⁶⁶⁶ Schweizerhof, B., Freitag, 19.05.2000, www.freitag.de [Internet, 24.02.2012]

⁶⁶⁷ Zander, P., Berliner Morgenpost, 11.05.2000, S. 139

⁶⁶⁸ Weingarten, S., Der Spiegel, 24.05.1999, S. 194

tung,⁶⁶⁹ so der Produzent Karsten Stöter (Egoli Tossell Film AG). Die Schauspieler waren russischer Herkunft, an der Kamera stand der seit dem Film „Lola rennt“ berühmte Deutsche Tilman Büttner. Die Beleuchter waren auch deutscher Herkunft. Das deutsch-russische Filmteam musste zusammenarbeiten, um im alles entscheidenden Moment zu funktionieren. Für „Russian Ark“ wurde eigens ein Festplattensystem entwickelt, das 100 Minuten High-Definition-Film aufnehmen kann. Gedreht wurde mit einem Steadycam-System, das Wackler ausgleicht und Bewegungen fließend macht. Tilman Büttner musste die Ausrüstung von mehr als 30 Kilogramm über eine Strecke von 1300 Meter schleppen. Entlang des Weges gab es 33 Schauplätze mit unzähligen Schauspielern, Tausenden Statisten und drei Orchestern. Die Dreherlaubnis galt nur für zwei Tage, inklusiv Auf- und Abbau. Geprobt wurde acht Monate lang, gedreht 96 Minuten. Eine Drehgenehmigung für die Eremitage war seit den Tagen Sergej Eisensteins nicht mehr erteilt worden. Während Eisenstein vor fast 70 Jahren wegen seiner innovativen Montage in Deutschland bekannt wurde, war Sokurov mit seinem ohne einen einzigen Schnitt gedrehten Film erfolgreich.

Rezeption durch Publikum und Kritik

Die Premiere des Films „Russian Ark“ fand am 22. Mai 2002 in Cannes statt, wo er an dem Wettbewerb teilnahm. In Russland kam der Film ab 11. April mit begrenzter Anzahl an Kopien in den „Intercinema Art“-Verleih und erzielte eine bescheidene Besucherzahl⁶⁷⁰ (die genaue Besucherzahl ist unbekannt). In Deutschland kam der Film bei der „Delphi Filmverleih GmbH“ am 1. Mai 2003 ins Kino und erreichte wie in Russland eine ziemlich geringe Besucherzahl, 50.052 Zuschauer. Viel größer war der internationale Erfolg des Films. „Russian Ark“ wurde in 30 Länder verkauft und spielte bei einem Budget von 4,5 Millionen Dollar außerhalb von Russland 6,7 Millionen Dollar⁶⁷¹ ein. „In den USA gab es 50 Meter Schlangen an den Kassen – das hat uns selber überrascht. Auch in Südamerika hatte der Film einen unglaublichen Erfolg. In dem Box-Office-Ranking landete der Film auf Platz zwei nach dem Blockbuster „Matrix Revolution“. Das war sehr erstaunlich“⁶⁷², so der Produzent des Films Karsten Stöter. Für eine Art-house-Produktion ist dies ein sensationelles Ergebnis. Zuvor hatte nur ein einziger deutscher Film, „Das Boot“, so einen großen Erfolg im Ausland erreicht. Auch keine andere

⁶⁶⁹ Interview mit Karsten Stöter [20.10.2011]

⁶⁷⁰ www.inercinema.ru [Internet, 28.02.2012]

⁶⁷¹ www.kinopoisk.ru [Internet, 12.02.2012]

⁶⁷² Interview mit Karten Stöter [20.10.2011]

deutsch-russisch Koproduktion hat so viele Aufmerksamkeit von den deutschen Filmkritikern bekommen. Insgesamt über 40 Artikel wurden dem Film Sokurows gewidmet. „Das traumgespinstzarte Wunderwerk des russischen Regisseurs Alexander Sokurow [...]. Ein Atemzug, der eineinhalb Stunden dauert“⁶⁷³, so die Filmkritikerin Verena Fischer-Zernin über „Russian Ark“. „Filmkunst und Kunstfilm: Atemberaubende Ballsequenzen und Walzerseligkeit in farbenprächtigen Kostümen, musikalisch begleitet vom Marijinski-Orchester unter der Leitung von Weltklasse-Dirigent Walerij Gergiew“⁶⁷⁴, so der Filmkritiker Michael Ranze. „Die von Tilman Büttner geführte Kamera bewegt sich dabei mit tänzerischer Eleganz, verbindet Peter den Großen mit der Familie des letzten Zaren und heutigen Besuchern in einem lustvollen Reigen – ein technisches Bravourstück und ein üppiger Kostümfilm, der die Rolle Russlands in der europäischen Historie nachzeichnet“⁶⁷⁵, so der Filmkritiker des Magazins „Der Spiegel“. „Vor lauter Begeisterung über das Eintauchen in die Vergangenheit aus Zarenherrlichkeit und Kunstgenuss kann man Sokurow bei seinen Ausführungen kaum noch folgen. Zu sehr ist sein Blick kulturologisch fixiert, ständig werden Texte russischer oder europäischer Dichter und Philosophen zitiert, kommentiert und dann wieder fallen gelassen, weil Sokurow ein neues Gemälde oder eine neue historische Person, ein interessanter Feldmarschall oder die leibhaftige Zarin gar auf dem Weg durch die Galerien begegnen“⁶⁷⁶, so der Filmkritiker Harald Fricke.

„Vater und Sohn“ (2003)

Die nächste deutsch-russische Koproduktion „Vater und Sohn“ ist nach dem Film „Mutter und Sohn“ der zweite Teil von Sokurows Familientrilogie über das Drama der menschlichen Beziehungen.⁶⁷⁷ Der Regisseur wollte in diesem Film eine Märchenwelt darstellen. „Die Beziehungen zwischen den Personen im Film sind zu harmonisch, zu einfach, zu offen, zu aufrichtig, um in einer wirklichen Lebenssituation bestehen zu können“⁶⁷⁸, so Sokurow über seinen Film.

⁶⁷³ Fischer-Zernin, 23.09.2010, www.abendblatt.de [Internet, 12.07.2011]

⁶⁷⁴ Ranze, M., 30.05.2003, www.abendblatt.de [Internet, 12.07.2011]

⁶⁷⁵ „Russian Ark“, *Der Spiegel*, 28.05.2003, S. 177

⁶⁷⁶ Fricke, H., *Die Tageszeitung*, 30.05.2003, S. 15

⁶⁷⁷ Der Regisseur behandelt im Film die Vater-Sohn-Beziehungen, die von großer Nähe geprägt sind. Beide verstehen aber, dass die Trennung unvermeidbar ist. Der Sohn muss irgendwann sein eigenes Leben führen und der Vater soll vielleicht eine andere Frau suchen. Und beide haben Angst davor.

⁶⁷⁸ www.hoehnepresse-media.de/vaterundsohn/pdf/PH_VaterSohn_Screen.pdf [Internet, 25.02.2012]

Art der Koproduktion

Der Film „Vater und Sohn“ war keine reine deutsch-russische Koproduktion. Man brauchte eine zusätzliche Finanzierung, deswegen musste Sokurow noch Produzenten aus Holland, Frankreich und Italien involvieren. So entstand eine Koproduktion zwischen „zero film“ (Deutschland), „Nikola-Film“ (Russland), „Lenfilm“ (Russland), „Mikado Film“ (Italia), „Isabella Films V.B.“ (Holland) und „Lumen Films“ (Frankreich). Die Dreharbeiten fanden in Sankt Petersburg und Lissabon statt. Das Filmteam und die meisten Schauspieler waren, wie in Sokurows anderen deutsch-russischen Koproduktionen, russischer Herkunft. Die deutschen Partner haben mit technischer Ausrüstung und bei der Organisation der Dreharbeiten in Portugal geholfen.

Rezeption durch Publikum und Filmkritik

Die Premiere des Films „Vater und Sohn“ fand am 23. Mai 2003 in Cannes statt, wo er am Wettbewerb teilnahm. Das erlaubte der deutschen Presse mitzuteilen, dass es nun doch einen Beitrag von Deutschland im Wettbewerb gab. Sokurows Film gewann zwar den Preis der internationalen Filmkritik (FIPRESCI), wurde von den meisten deutschen Filmkritikern aber nicht verstanden. „Anfangs gelingt Sokurow noch so etwas wie eine Architektur der Blicke mit interessanten Schuss-Gegenschuss-Montagen, und in der Mitte inszeniert er eine ausnahmsweise nicht übersteigert stilwillige und prompt symbolkräftige Rangelei auf einer Holzplanke, die hoch über der Straße zwei Häuser verbindet. Sonst aber bietet „Vater und Sohn“ nur brütende Melancholie, die sich dauernd selbst auf die Schulter klopf⁶⁷⁹“, so in der Stuttgarter Zeitung. „Wie schon bei ‚Mutter und Sohn‘, dem weiblichen Pendant von 1996, entrückt der Regisseur das Geschehen durch starke Stilisierung in eine traumhafte Dimension, welche die (zu) große Liebe als überirdisch erscheinen lässt. Jede Einstellung gleicht bei ihm einem Gemälde, wobei die Referenzen Holbein (in den Porträts) und Renoir (in der Lichtgebung) sein könnten, und in den pastellenen Beige-, Rosa- und Rottönen findet sich eine Entsprechung zur Homoerotik, die das weiche Tableau prägt⁶⁸⁰“, so die Filmkritikerin Nicole Hess. Mehr begeisterte Bewertungen bekam der Film in der russischen Presse: „Die Vater-Sohn-Beziehungen in Sokurows Film sind der biblischen Tragödie ähnlich: der gekreuzigte Christus vereinigt sich mit dem Gottvater erst in der Ewigkeit wieder. Ganz ohne Zwei-

⁶⁷⁹ „In der langen Nacht der Seele“, Stuttgarter Zeitung, 25.11.2004, S. 36

⁶⁸⁰ Hess, N., Tages-Anzeiger, 24.05.2003, S. 49

fel lohnt es sich den Film ‚Vater und Sohn‘ anzusehen“⁶⁸¹, so der Filmkritiker Andrej Plachow.

Die Deutschland-Premiere von „Vater und Sohn“ fand im Verleih der „Pfiffel Medien“ am 12. August 2004 statt. Der Film fand auch einen russischen Verleih, „Intercinema-Art“, und lief ab 12. September 2003 in den russischen Kinos. Die genauen Besucherzahlen in Deutschland sind leider unbekannt. In der EU erreichte die Besucherzahl 27.222 Zuschauer.⁶⁸²

3.1.5.3 Ein neuer Russe (1994, Regie: Pawel Lungin)

Thema des Films

Das Werk des Regisseurs Pawel Lungin behandelt die Epoche des wilden russischen Kapitalismus im Stil amerikanischer Mafiafilme. Der Film basiert auf dem Buch „Bolschaja Paika“ von Juli Dubow, das die Biografie des russischen Oligarchen Boris Beresowski beschreibt, der in London im Exil starb.

Die zentrale Figur des Films Platon Makowski, der hoffnungsvolle Nachwuchsmathematiker, bricht sein Universitätsstudium ab und beginnt zur Zeit der Gorbatschow-Ära seine Geschäftskarriere mit der für die Perestroika klassischen Jeans-Kooperative. Der steile Aufstieg des geschickten Russen führt indes zu einem umso tieferen Fall.⁶⁸³

Art der Koproduktion

Der Film „ein neuer Russe“ ist ein Beispiel der Kofinanzierung. Es war eine deutsch-französisch-russische Koproduktion, die von der deutschen Seite rein finanziell über die Produktionsfirmen „Network Movie Film- und Fernsehproduktion“ und „Zweites Deutsches Fernsehen“ (ZDF) unterstützt wurde. Der Film wurde auch in Deutschland im TV-Sender „Arte“ am 29. August 2005 gezeigt und mit folgenden Worten angekündigt: „Ein neuer Russe“ ist mehr als ein Film über einen Oligarchen, es ist auch ein Film über die Jelzin-Ära, in der Politik und Handel mit halblegalen Mitteln gemacht und in der Mafiamethoden etabliert wurden. Pavel Lungin („Luna Park“) begnügt sich mit seinem ebenso analytischen wie spannenden Film nicht damit, die allgemein herrschenden Vorurteile zu bestätigen, die man vom heutigen Russland und den Jahren des Umbruchs

⁶⁸¹ Kommentar von Andrej Plachow, 28.08.2003, www.kommersant.ru [Internet, 25.02.2012]

⁶⁸² www.vater-und-sohn-der-film.de [Internet, 15.07.2012]

⁶⁸³ „Eine gefährlich kühle Ruhe“, www.faz.net, 26.08.2005

hat, und er bedient sich auch nur selten der gängigen Klischees des Politfilm-Genres. Für das Chaos der Gesellschaft findet er indes in der Form des filmischen Puzzles eine weniger abgenutzte, adäquatere Dramaturgie.⁶⁸⁴ Die Einschaltquoten in Deutschland waren recht niedrig, 160.000 Zuschauer.⁶⁸⁵

3.1.5.4 Der Mongole (2007, Regie: Sergej Bodrow)

Thema des Films

Der Film „Der Mongole“ von dem Regisseur Sergej Bodrow basiert auf wahren historischen Ereignissen und erzählt die Geschichte des Aufstiegs des jungen Temudzhin zu einem der berühmtesten Stammesführer und größten Feinden Russlands: Dschingis Khan.⁶⁸⁶ Dabei handelt es sich um einen Actionfilm, in dem reale Fakten mit Legenden gemischt wurden.

Art der Koproduktion

„Der Mongole“ ist eine echte deutsch-russisch-kasachische Koproduktion zwischen „X Filme Creative Pool“ (Deutschland), „Kinofabrik“ (Deutschland), „CTB Film Company“ (Russland), „Anflag Film Company“ (Russland) und „Eurasia Film Production“ (Kasachstan). Der Film wurde von FFA, Filmförderung Hamburg, Medienboard Berlin-Brandenburg gefördert. Ein unpatriotischer Film, in dem ein Feind des russischen Volkes, Dschingis Khan, positiv dargestellt wurde, konnte keine staatliche Unterstützung in Russland bekommen. Die deutschen Koproduzenten Stefan Arndt und Manuela Stehr von der Produktionsfirma „X Filme Creative Pool“ besorgten insgesamt rund 800.000 Euro aus deutschen Fördertöpfen für das Epos über den Mongolenführer Dschingis Khan⁶⁸⁷. Der größte Teil der Finanzierung kam von privaten Investoren aus Russland und Kasachstan. Das Budget des Films betrug etwa 15 Millionen Euro. Der Film wurde mit bis zu 1.000 Statisten an Originalschauplätzen in der Mongolei, China und Kasachstan gedreht. Das internationale Filmteam wurde von der deutschen Kostümbildnerin Karin Lohr, dem Kameramann Florian Emmerich, dem Tonregisseur Stefan Konken und dem Postproduktionsmanager Boris Mang unterstützt. Das bedeutet,

⁶⁸⁴ „Vom Aufstieg und Fall ...“, General-Anzeiger (Bonn), 29.08.2005, S. 1

⁶⁸⁵ Siehe Tabelle 3 (Anlage)

⁶⁸⁶ www.x-filme.de [Internet, 29.02.2012]

⁶⁸⁷ Zintz, K., 23.02.2008, www.wiesbadener-kurier.de [Internet, 29.02.2012]

die Zusammenarbeit zwischen Deutschland und Russland lag nicht alleine im finanziellen Bereich, sondern auch im künstlerischen.

Rezeption durch Publikum und Filmkritik

„Der Mongole“ fand einen deutschen Verleih, die „X-Verleih AG“, und offizieller Kinostart war am 7. August 2008. Die Zuschauerzahl betrug 109.322 Besucher. In Russland fand die Kinopremiere des Films im Verleih „Nasche Kino“ am 20. September 2007 statt und erreichte eine sensationelle Zuschauerzahl – 1.126.452 Besucher. Mit dem Budget von etwa 15 Millionen Euro hat der Film weltweit über 20 Millionen Euro eingespielt. Die deutsch-russisch-kasachische Koproduktion wurde 2008 auch für den Oscar als bester fremdsprachiger Film nominiert. Im selben Jahr erhielt der Film eine Nominierung für den Europäischen Filmpreis in der Kategorie Beste Kamera und für den Europäischen Publikumspreis. „Der Mongole“ wurde zum erfolgreichsten deutsch-russischen Film im Ausland. Die deutsche Filmkritik war auch von dem Epos begeistert: „Bodrow erzählt beinahe dokumentarisch, wie sich das Leben des Mongolenjungen Temudjin, der Dschingis Khan wurde, zugetragen haben könnte. Dem preisgekrönten Filmemacher ist ein malerisches Leinwandepos mit schönen Landschaftsaufnahmen und erstklassigen Actionszenen gelungen“⁶⁸⁸, so der Filmkritiker Ulf Mauder. „Große, teure Filme entstehen längst nicht mehr nur in Hollywood. Mit Russlands Erstarken des nationalen Bewusstseins geht auch eine Blüte lokaler Filmproduktion, erfolgreicher Genreübungen und epischen Erzählens einher: Das können sie inzwischen so gut wie die Amerikaner, und darin äußert sich auch ein großes Selbstbewusstsein, das im Publikum massenhaft Rückhalt findet. [...] Mit einem Umsatz von über fünf Millionen Dollar ist ‚Der Mongole‘ der bislang erfolgreichste russische Film in den USA“⁶⁸⁹, so die Filmkritikerin Anke Westphal.

3.1.5.5 Yuri’s Day (2008, Regie: Kirill Serebrennikow)

Thema des Films

Der Film des renommierten russischen Regisseurs Kirill Serebrennikow behandelt das Schicksal einer russischen Opernsängerin. „Es sei aber auch die Geschichte eines Russ-

⁶⁸⁸ Mauder, U., 7.08.2008, www.allgemeine-zeitung.de [Internet, 29.02.2012]

⁶⁸⁹ Westphal, A., Berliner Zeitung, 7.08.2007, S. 30

lands, das seine Identität verliere und dann wieder finde“⁶⁹⁰, so der Regisseur Kirill Serebrennikow über seinen Film. Ein typischer russischer Arthouse-Film, der vorwiegend beim Festivalpublikum erfolgreich sein kann.

Art der Koproduktion

Der Film „Yuri’s Day“ war eine echte deutsch-russische Koproduktion von zwei Produktionsfirmen: „Rohfilm“ (Deutschland) und „New People Production“ (Russland). Hier spielten auch persönliche Kontakte zwischen deutschen und russischen Produzenten eine große Rolle. Karsten Stöter, der bereits den Film „Russian Ark“ produzierte, bekam von seinen Bekannten aus Russland das Drehbuch zu dem Film „Yuri’s Day“. „Das war interessant, außergewöhnlich, mit surrealistischen Elementen. Es hat mir gefallen. Ich dachte, es hat vielleicht Chancen auch in Deutschland, dann haben wir Förderungen gewinnen können“⁶⁹¹, so der Produzent Karsten Stöter. Das Budget des Films betrug 1,4 Millionen Euro. Beide Firmen bekamen Unterstützung von staatlichen Filmstiftungen: „Rohfilm“ von der Mitteldeutschen Medienförderung (MDM) und „New People Production“ von der Föderalen Agentur für Kultur und Kino (FAKK) des Kulturministeriums der Russischen Föderation. Insgesamt besorgte „Rohfilm“ 150.000 Euro. Der restliche Teil kam vom russischen Partner. Was die künstlerische Zusammenarbeit angeht, waren die Schauspieler, der Kameramann und der Drehbuchautor zwar russischer Herkunft, indes wurde die ganze Tonbearbeitung, der Schnitt und die Postproduktion von dem deutschen Team ausgeführt. „Das war gutgelaufene Zusammenarbeit“⁶⁹², erinnert sich Karsten Stöter.

Rezeption durch Publikum und Filmkritik

Die Weltpremiere des Films „Yuri’s Day“ fand in Locarno im August 2009 statt, wo er an dem Wettbewerb teilnahm. Der Film von Kirill Serebrennikow wurde mit der lobenden Erwähnung der Ökumenischen Jury, mit dem Preis der internationalen Filmkritik und dem Preis der Jugendjury ausgezeichnet. Den Film sahen während des Festivals mehr als 3000 Menschen und nach der Vorführung fand ein Publikumsgespräch mit dem Regisseur statt. Nach seinen eigenen Worten empfand er die Fragen des europäischen Publikums im Gegensatz zum russischen tiefsinnig und erlesen.⁶⁹³ Die Deutsch-

⁶⁹⁰ Interview mit Kirill Serebrennikow, www.kommersant.ru, 19.09.2008 [Internet, 02.03.2012]

⁶⁹¹ Interview mit Karsten Stöter [20.10.2011]

⁶⁹² Interview mit Karsten Stöter [20.10.2011]

⁶⁹³ Interview mit Kirill Serebrennikow, www.kommersant.ru, 19.09.2008 [Internet, 02.03.2012]

landpremiere des Films fand am 3. Juli 2009 im Rahmen des Münchner Internationalen Filmfestivals statt. Der Film hatte zwar keine Preise gewonnen, wurde in einer Annonce auf der Seite des Filmfestivals aber der „stärkste und provokativste russische Film des Jahres“⁶⁹⁴ genannt. Die deutsche Presse lobte den Film für seine visuelle Kraft, hat ihm aber keine Chance gegeben, in deutschen Kinos vorgeführt zu werden.

„Da war außerdem noch der mit der großen Kelle angerichtete, sozusagen typischer Festivalfilm: ‚Yuriev Den‘ (‚Yuri’s Day‘) des Russen Kirill Serebrennikov. Hier herrschte gleichermaßen der Wille zur Wirklichkeit und zum literarischen Zitat. [...] In seiner zitierenden Feierlichkeit (u.a. Tschechow) war das erlesen und konnte einem auf die Nerven gehen. Vielleicht hat der Film deshalb keine große Zukunft im Kino. Trotzdem hatte er Weite, Schönheit und Kraft“⁶⁹⁵, berichtete der Filmkritiker Christoph Schneider über „Yuri’s Day“ nach dessen Premiere in Locarno.

Der Film fand in Deutschland trotz der Bemühungen der deutschen Koproduzenten keinen Verleiher. In Russland fand die Premiere von „Yuri’s Day“ am 18. September 2008 im Verleih „New People Production“ mit einer begrenzten Anzahl an Kopien (nur vierzehn Kopien für das ganze Russland) statt. Mit einem Budget von 1,4 Millionen Euro spielte der Film in Russland weniger als 70.000 Euro ein, löste aber heftige Diskussionen mit meistens negativen Bewertungen aus.⁶⁹⁶

3.1.5.6 Ein Russischer Sommer (2009, Regie: Michael Hoffman)

Thema des Films

Der Film „Russischer Sommer“ handelt über die letzten Monate im Leben des Leo Tolstoi. Als Vorlage für den Film diente der 1990 erschienene Roman „Tolstois letzte Jahre“ von Jay Parini, der auf Tagebucheintragungen von Freunden und Familienmitgliedern Tolstois basierte. Der Regisseur Michael Hoffman sieht in „Ein russischer Sommer“ aber keine typische Leinwandbiografie: „Es ist kein Film über Tolstoi, sondern ein Film über die Herausforderungen der Liebe“⁶⁹⁷, sagte er.

⁶⁹⁴ www.blog.filmfest-muenchen.de, [Internet, 03.03.2012]

⁶⁹⁵ Schneider, C., Tages-Anzeiger, 14.08.2008, S. 39

⁶⁹⁶ Interview mit Kirill Serebrennikow, www.kommersant.ru, 19.09.2008 [Internet, 02.03.2012]

⁶⁹⁷ Pohlmann, S., Der Tagesspiegel, 28.01.2010, S. 11

Art der Koproduktion

„Ein Russischer Sommer“ ist eine deutsch-russische Koproduktion von SamFilm Produktion (Deutschland), Egoli Tossell Film Halle GmbH (Joint Venture der Egoli Tossell Film AG Berlin und Zephyr Films Ltd. London) und Production Center of Andrei Konchalovsky (Russland). Das Budget des Films betrug über 13 Millionen Euro. Der größte Teil des Geldes kam von den deutschen Produzenten mit Förderung der Mitteldeutschen Medienförderung, des Medienboard Berlin-Brandenburg, der FFA sowie mit der Unterstützung des Landes Sachsen-Anhalt. Der russische Koproduzent Andrej Konchalowskii (ein renommierter russischer Regisseur) versuchte sich erfolglos daran, in Russland eine staatliche Finanzierung für den Film zu verschaffen und unterstützte das Projekt dann aus seinen privaten Mitteln. Anfangs wurde er als Berater und Kenner der russischen Kultur und Literatur von dem Regisseur Michael Hoffman zum Projekt hinzugezogen.

Die Dreharbeiten fanden größtenteils in Sachsen-Anhalt sowie in Brandenburg, Thüringen, Leipzig und an Originalschauplätzen in Russland statt. „Der Film wird schließlich mit deutschen Fördermitteln produziert und entsteht daher hierzulande“, so der Magazin „Focus online“.⁶⁹⁸ Die gewählten Orte ähnelten aber nach Angaben von Mitgliedern der Crew jenem Russland, in dem die Geschichte spielt.⁶⁹⁹ Als Drehort für Jasnaja Poljana, den Wohnsitz der Tolstois, diente Schloss Stülpe in Brandenburg.⁷⁰⁰ Maxime Mardoukhaev, Tolstois Urenkel, der teils in Russland, teils in Frankreich lebt, verfolgte als Berater den Dreh des Films in Deutschland.⁷⁰¹ Die britische Oscarpreisträgerin Helen Mirren und der bekannte Kanadier Christopher Plummer spielten das Ehepaar Tolstoi. Regie führte der amerikanische Regisseur Michael Hoffman. Das ganze Filmteam war größtenteils deutsch-englischer Herkunft.

Rezeption durch Publikum und Filmkritik

Der Film wird in Europa von dem Verleih „Warner Bros. Pictures Germany“ vertrieben. Helen Mirren und Christopher Plummer wurden für ihre Rollen in „Ein russischer Sommer“ 2010 für den Oscar und für den Golden Globe nominiert. Helen Mirren gewann den Preis als beste Darstellerin für ihre Rolle in „Ein russischer Sommer“ auf dem Festival in Rom. Offizieller deutscher Kinostart war der 28. Januar 2010. Die Besucher-

⁶⁹⁸ „The last Station“, 5.05.2009, www.focus.de, [Internet, 4.03.2012]

⁶⁹⁹ „The last Station“, 5.05.2009, www.focus.de, [Internet, 4.03.2012]

⁷⁰⁰ „The last Station“, 5.05.2009, www.focus.de, [Internet, 4.03.2012]

⁷⁰¹ „The last Station“, 5.05.2009, www.focus.de, [Internet, 4.03.2012]

zahl in Deutschland erreichte 257.642 Zuschauer.⁷⁰² Die Einspielergebnisse betragen 1.046.713 Euro.⁷⁰³ In Russland kam der Film im Verleih „Nasche Kino“ am 11. November 2010 in die Kinos und erreichte eine ziemlich niedrige Zuschauerzahl – nur 13.422. Die Einspielergebnisse lagen bei 131.997 Dollar.⁷⁰⁴ Mit einem Budget von über 13 Millionen Euro waren die Einspielergebnisse ziemlich bescheiden. Die deutsche und die russische Presse lobten den Film trotzdem. „Michael Hoffmans Spielfilm ‚Ein russischer Sommer‘ betreibt nun auf sehr kluge und für alle Beteiligten gerechte Weise eine Art Ehrenrettung dieser Frau, deren Ehe mit dem Dichter 48 Jahre währte – bis dieser die Flucht antrat vor all den unheiligen Konflikten daheim“⁷⁰⁵, so Filmkritikerin Anke Westphal. „Historiendrama, Filmbiografie, Literaturverfilmung, Liebesgeschichte: Hoffman greift in seinem Drehbuch detailliert die vielschichtigen Facetten der Vorlage auf und führt sie stringent zusammen. Sein Film besticht darüber hinaus durch sorgfältiges Production Design und sanfte, in fahles Licht getauchte Landschaftsaufnahmen, die eine kontrastreiche Folie für die Gefühlsausbrüche der Protagonisten bilden“⁷⁰⁶, so der Filmkritiker Michael Ranze. Der Filmkritiker Andrei Plachow fand den Film „Ein russischer Sommer“ viel interessanter „für Sinn und Herz“ als die alte russische Produktion über Leo Tolstoi aus dem Jahr 1984.⁷⁰⁷

3.1.5.7 „An einem Samstag“ (2011, Regie: Alexander Mindadze)

Thema des Films

Der Film von Alexander Mindadze „An einem Samstag“ erzählt über den Tag nach der Tschernobyl-Katastrophe 1986. Der Regisseur wollte aber nicht die tatsächlichen Ereignisse untersuchen, sondern den inneren Zustand der Menschen in kritischen Minuten des Lebens. „Ich wollte schon lange eine ‚filmische Metapher‘ über die Katastrophe von Tschernobyl drehen. Keine dokumentarische Untersuchung, keinen Blockbuster, keinen Film darüber, wer und wann den falschen Knopf am Steuerpult gedrückt hat. Mich hat vielmehr die Frage interessiert, warum die Menschen, die von diesem Unglück wussten, nicht aus der Stadt geflüchtet sind [...]. Menschen, die unbewusst leben, Menschen, die lieber den Alltag genießen, für die sind es die kleinen schönen Dinge des Alltags, die

⁷⁰² www.kinopoisk.ru [Internet, 4.03.2012]

⁷⁰³ www.kinopoisk.ru [Internet, 4.03.2012]

⁷⁰⁴ www.kinopoisk.ru [Internet, 4.03.2012]

⁷⁰⁵ Westphal, A., Berliner Zeitung, 27.01.2010, S. 26

⁷⁰⁶ Ranze, M., 20.01.2010, www.filmdienst.de [Internet, 4.03.2012]

⁷⁰⁷ Plachow, A., 11.11.2010, www.kommersnat.ru [Internet, 5.03.2012]

immer wertvoller werden⁷⁰⁸, erzählt Regisseur Alexander Mindadze über die Idee seines Films.

Art der Koproduktion

„An einem Samstag“ ist eine russisch-deutsch-ukrainische Produktion von folgenden Produktionsfirmen: „Non Stop Production“ (Russland), „Passagier Filmproduktion“ (Russland), „Bavaria Pictures“, „Sota Cinema Group“ (Ukraine) sowie „Arte“ und dem Mitteldeutschen Rundfunk (MDR). Von Seiten der Bavaria Pictures zeichneten die Produzenten Dr. Matthias Esche und Philipp Kreuzer verantwortlich.⁷⁰⁹ Die Produzenten der russischen und ukrainischen Koproduktionspartner waren Alexander Rodnyansky, Alexander Mindadze, Dmitrij Efremov und Oleg Kohan. Das Budget des Films betrug über 2,2 Millionen Euro.⁷¹⁰ Gefördert wurde die Produktion von der Filmförderungsanstalt (FFA) mit 150.000 Euro, dem Deutschen Filmförderfonds (DFFF) mit etwa 100.000 Euro, von dem Kulturministerium der Russischen Föderation mit etwa 900.000 Euro und von dem Kulturministerium der Ukraine mit 300.000 Euro. „Bavaria Pictures“, „Arte“ und der MDR finanzierten den Film insgesamt mit etwa 450.000 Euro. Die russischen Investitionen der „Non Stop Production“ und „Passagier Filmproduktion“ betragen etwa 300.000 Euro.⁷¹¹ Gedreht wurde in der Ukraine, die gesamte Umsetzung der visuellen Effekte und Teile der Postproduktion wurden in München (Geiseltasteig) von „Bavaria Pictures“ realisiert.

Rezeption durch Publikum und Filmkritik

Der Film „An einem Samstag“ wurde am 14. Februar 2011 als Welturaufführung und offizieller Wettbewerbsbeitrag auf der Berlinale gezeigt. Der offizielle Kinostart in Deutschland fand bei dem Verleih „NFP marketing & distribution“ am 21. April 2011 – 25 Jahre nach der Reaktorkatastrophe in Tschernobyl – statt. Den Weltvertrieb übernahm Bavaria Film International.⁷¹² Es bestand aber im Ausland kein großes Interesse an dem Film. Die Besucherzahl in Deutschland betrug knapp 2500 Zuschauer.⁷¹³ Ein derart schlechtes Ergebnis hatten die Produzenten bestimmt nicht erwartet, besonders

⁷⁰⁸ Director’s Statement: www.bavaria-film-international.de/htmls/bfi/data/program/2_291/pressbook.pdf [Internet, 5.03.2012]

⁷⁰⁹ www.bavariafilm.de [Internet, 1.03.2012]

⁷¹⁰ www.bavariafilm.de [Internet, 1.03.2012]

⁷¹¹ Hanfeld, M., 28.08.2010, www.faz.net [Internet, 5.03.2012]

⁷¹² www.bavariafilm.de [Internet, 5.03.2012]

⁷¹³ Nach Angaben der NFP marketing & distribution

weil sie mit dem europäischen Markt rechneten. Die deutsche Presse bewertete den Film nicht besonders hoch, aber es wurde immerhin viel davon berichtet. „Er habe eben keinen der ‚üblichen‘ Actionfilme drehen wollen, in denen schließlich Veteranen und Freiwillige anrücken, um das Vaterland zu retten, gab Mindadze in Interviews zur Auskunft [...]. Das Seltsame ist jedoch, dass man sich spätestens nach zwanzig Minuten genau diesen ‚üblichen‘ Film herbeiwünscht, der endlich mal das ‚andere‘ gewesen wäre. Den trinkenden, prügelnden, sich ganz dem Exzess ergebenden Russen – man kennt ihn aus dem Kino zur Genüge“⁷¹⁴, so Filmkritikerin Barbara Schweizerhof. „An einem Samstag‘ ist ein Film, den anzusehen eine Qual ist. Nicht, weil darin Schreckliches passierte, sondern weil so viel nicht geschieht. [...] Das ist schwer anzusehen, ständig möchte man in den Film eingreifen, die Hauptfigur schütteln, damit sie zu Trost kommt und sich in Sicherheit bringt. Und möglichst viele andere mit. Doch ‚An einem Samstag‘ erzählt von der unheimlichen Kraft des Menschen zu verdrängen und von einem spezifisch russischen Fatalismus dazu,⁷¹⁵ äußerte die Filmkritikerin Dorothee Krings. „An einem Samstag hat viele starke Szenen [...]. Es ist ein sehr körperlicher Film, man ist immer ganz nah an der Hauptfigur dran, leidet mit ihr, möchte die ganze heile Samstagsgesellschaft aufrütteln und anschreien“⁷¹⁶, meinte die Filmkritikerin Carolin Ströbele. In Russland war die deutsch-russische Koproduktion erfolgreicher als in Deutschland. Der offizielle Kinostart in Russland war am 24. März 2011 bei dem Verleih „Kino bes graniz.“⁷¹⁷ Die Zuschauerzahl betrug 316.248 Menschen, die Einspielergebnisse lagen bei 138.043 Dollar.⁷¹⁸ Der russische Filmkritiker Andrej Plachow bezeichnete „An einem Samstag“ als „ein wunderbarer Filmstreifen“ und schätzte die Arbeit des rumänischen Kameramannes Oleg Mutu sehr hoch. „Aus einer realen Geschichte entsteht eine persönliche, emotionale Aussage über den Menschen am Rande des Abgrunds, über das Spiel ohne Regeln, über eine bittere Ironie des Schicksals, über einen Karneval vor dem Hintergrund der Explosion,⁷¹⁹ so Andrej Plachow über das Werk von Mindadze.

⁷¹⁴ Schweizerhof, B., 23.05.2011, www.welt.de [Internet, 6.03.2012]

⁷¹⁵ Krings, D., www.rp-onlein.de, 21.05.2011 [Internet, 6.03.2012]

⁷¹⁶ Ströbele, C., 14.02.2011, www.zeit.de [Internet, 5.03.2012]

⁷¹⁷ www.arthouse.ru [Internet, 5.03.2012]

⁷¹⁸ www.kinopoisk.ru [Internet, 5.03.2012]

⁷¹⁹ Plachow, A., 18.03.2011, www.kommersant.ru/weekend [Internet, 7.03.2012]

3.1.5.8 Vier Tage im Mai (2011, Regie: Achim von Borries)

Thema des Films

Der Film basiert auf einer wahren Geschichte und zeigt eine andere Sichtweise auf die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges. Der Regisseur erzählt die letzten Tage des Krieges und zeigt, wie russische Soldaten gemeinsam mit einem deutschen Trupp ein Kinderheim vor den Übergriffen der eigenen Leute verteidigen.

Art der Koproduktion

Der Film „Vier Tage im Mai“ ist eine echte deutsch-russische Koproduktion, die von den deutschen Produzenten Stefan Arndt („X Filme Creative Pool“) und Achim von Borries (private Mittel) zusammen mit dem russischen Produzenten Alexei Guskov („ZAO Studia F.A.F.“) und dem ukrainischen Produzenten Oleg Stepanenko („LLC Aurora Production“) mit Unterstützung von NDR, Arte und dem Hessischen Rundfunk (HR) produziert wurde. Das Budget des Films betrug etwa 4 Millionen Euro. Die Hälfte davon haben die deutschen Partner (der Deutsche Filmförderfond, die Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein, die FFA-Filmförderungsanstalt, das Medienboard Berlin-Brandenburg und das Landesförderinstitut Mecklenburg-Vorpommern) finanziert, die andere Hälfte die russischen und ukrainischen Produktionsfirmen. Das Kulturministerium der Russischen Föderation und die Staatliche Filmförderung der Ukraine haben den Film ebenfalls finanziert.⁷²⁰

Das Projekt entstand aus der Initiative der russischen Partner. Während der Berlinale 2007 hat der Schauspieler und Produzent Alexey Guskov über einen gemeinsamen Bekannten den deutschen Regisseur Achim von Borries kennengelernt. Guskov machte ihn auf einen Stoff aufmerksam, den er in den Moskauer Militärarchiven entdeckt hatte. Er suchte nach einem Autor aus Deutschland, der es aus deutscher Sicht umschreibt. Achim von Borries war sehr fasziniert von der Geschichte.

„Diese Geschichte aus den letzten Tagen des Zweiten Weltkrieges begeisterte mich sofort. Seit ‚Was nützt die Liebe in Gedanken‘ (sein letzter Film) haben mich kein Kinostoff, kein Angebot von Produzenten und noch nicht einmal meine eigenen Ideen derart gefangen genommen,“⁷²¹ so Achim von Borries.

⁷²⁰ Presseheft des Internationalen Medien Festival Locarno, S. 3

⁷²¹ www.x-verleih.de [Internet, 8.08.2012]

Dann zeigte der Regisseur den Stoff seinem alten Freund, dem Produzenten Stefan Arndt, und auch dieser fand ihn interessant. Die Dreharbeiten mussten aber wegen der Finanzkrise in Russland um ein Jahr verschoben werden. Gedreht wurde der Film im Sommer 2010 in der deutschen Stadt Kiel und auf Rügen. Hauptdarsteller waren Pavel Wenzel als deutsche Junge⁷²² und der renommierte Schauspieler Alexej Guskov. Man arbeitete permanent mit Dolmetschern. Die Russen werden im Film von russischen Schauspielern und die Deutschen von deutschen gespielt. „Da wird man wahnsinnig am Set, wenn man mit zehn Russen diskutiert – unter Zeitdruck – und permanent zwei Simultanübersetzerinnen links und rechts hat. Die beiden haben es toll gemacht, aber es war nicht leicht. Natürlich war es auch nicht leicht mit dem Kind und Aleksei daneben,“⁷²³ erinnert sich der Regisseur Achim von Borries. Für ihn aber war es sehr wichtig, dass es eine gemeinsame Produktion wird. „Diese Gemeinsamkeit war mir wichtig, auch weil sie zur Geschichte passt. Es war nicht immer leicht, die unterschiedlichen Sichtweisen aus beiden Ländern unter einen Hut zu bringen. Die Mentalitäten sind so verschieden, die Arbeitsweisen so unterschiedlich, die Finanzierungswege auch,“⁷²⁴ so Achim von Borries. Der Film wurde nicht synchronisiert und zweisprachig veröffentlicht. Ton, Schnitt und Postproduktion wurden hauptsächlich von den deutschen Fachleuten gemacht.

Rezeption durch Publikum und Filmkritik

Die Weltpremiere des Films „Vier Tage im Mai“ fand auf dem Internationalen Filmfestival von Locarno am 9. August 2011 statt. Das Historiendrama zählte zu den Favoriten für den Publikumspreis der Piazza Grande. Nach der Vorführung im Locarno spendeten dem Regisseur 5000 Zuschauer brausenden Beifall. Der Film lief auch beim Festival im russischen Wyborg und gewann dort den Publikumspreis.

„X Verleih“ brachte den Film (in 100 Kopien) am 29. September 2011 in die deutschen Kinos. Die Besucherzahl erreichte nach vier Monaten etwa 7000 Zuschauer. Die Vorführungsrechte für den Film wurden auch in die Schweiz verkauft. In Russland fand die Premiere des Films am 16. Februar 2012 statt, und Besucherzahl betrug nach einem Monat 5.294 Zuschauer.⁷²⁵

⁷²² Pavels Mutter ist Weißrussin, sein Vater Deutscher, er wuchs zweisprachig auf und passte sehr gut für diese Rolle.

⁷²³ Interview mit Achim von Borries, Presseheft des Internationalen Medien Festivals Locarno, S. 12

⁷²⁴ Interview mit Achim von Borries, Presseheft des Internationalen Medien Festival Locarno S. 12

⁷²⁵ www.kinopoisk.ru [Internet, 5.03.2012]

Der Produzent Alexej Guskov wollte diesen Film als einen Versuch der Versöhnung zwischen beiden Völkern darstellen. „Am Ende ist es ein russischer Soldat und ein deutscher Offizier, die die deutschen Kinder in ein Boot setzen und befreien. Das ist ein Symbol für die Zukunft, denn Feindschaft hat keine Perspektive,“⁷²⁶ war er überzeugt. Nicht alle in Russland konnten diese Idee akzeptieren. In der Presse brach eine heftige Diskussion aus, der Produzent Guskov wurde der Falsifikation der Geschichte beschuldigt.⁷²⁷ Aber die meisten Filmkritiker lobten den Film. „Der Film wurde nach den besten Traditionen des sowjetischen Kinos gedreht, obwohl er auf einem für die sowjetische Zeit unmöglichen Stoff basiert,“⁷²⁸ so der Filmkritiker Andrej Plachow.

Nicht alle deutsche Filmkritiker konnten die Idee der Versöhnung akzeptieren. „Die Drehbuchidee stammt vom russischen Hauptdarsteller Aleksey Guskov, auch das Budget wurde zu einem großen Teil mit russischen Geldern bestritten. So lobenswert dieses Finanzierungs- und Inszenierungsmodell auch erscheint – bei der deutsch-russischen Feelgood-Kooperation war man offensichtlich derartig auf Versöhnung gepolt, dass man die historischen Grausamkeiten lieber gleich ausgespart hat. Völkerverständigungskitsch pur,“⁷²⁹ bemängelte Filmkritiker Christian Buß („Der Spiegel“).

3.1.5.9 Baikonur (2011, Regie: Veit Helmer)

Thema des Films

Der deutsche Regisseur Veit Helmer inszenierte eine Art modernes Märchen. Die Liebesgeschichte entstand in einem kleinen Kasachischen Dorf nahe dem Weltraumbahnhof Baikonur.

Art der Koproduktion

Der Film „Baikonur“ war eine deutsch-russisch-kasachische Triproduktion von „Veit-Helmer Production“ (Deutschland), „Tandem Production“ (Russland), CTB Film Company (Russland) und „Eurasia Film Production“ (Kasachstan). Von der deutschen Seite zeichnete der Produzent (und auch Regisseur) Veit Helmer verantwortlich. Die Produzenten der russischen und kasachischen Koproduktionspartner waren Anna Katchko, Sergej Selianov und Gulnara Sarsenova.

⁷²⁶ Interview mit Aleksey Guskov, Presseheft des Internationalen Medien Festival Locarno S. 15

⁷²⁷ Trofimchuk, G., 5.03.2012, www.iarex.ru [Internet, 08.03.2012]

⁷²⁸ Plachow, A., 11.08.2011, www.kommersant.ru [Internet, 09.03.2012]

⁷²⁹ Buß, C., 2.10.2011, www.spiegel.de [Internet, 12.03.2012]

Das Budget des Films betrug etwa 2 Millionen Euro. Um mit den beschränkten Mitteln auszukommen, musste der Regisseur überall sparen, zum Beispiel die echten Dorfbewohner als Statisten nehmen. Um für eine Filmszene den erforderlichen Hubschrauber zu bekommen, musste die Produzentin Gulnara Sarsenova ihre Bekanntschaft mit dem kasachischen Verteidigungsminister nutzen.⁷³⁰ Um eine Drehgenehmigung zu erhalten, musste der Regisseur und Produzent Veil Helmer ziemlich lange mit dem russischen Geheimdienst FSB verhandeln. Erst dann wurde der Weltraumbahnhof Baikonur zum ersten Mal Drehort eines Spielfilms.

Die Produktionsleitung führte die deutsche Christin Gegemüller in Zusammenarbeit mit den russischen Partnern Andrej Bulatow und Anastasia Morkusowa. Für die Tonbearbeitung war das deutsche Team aus Immo Trümpelmann (Tonmeister), Martin Frühmorgen (Sounddesign) und Robert Jäger (Mischung) verantwortlich. Das Drehbuch schrieb der in Berlin lebende Autor und Regisseur Sergej Ashkenazy. Gedreht wurde der Film in Kasachstan und Russland.

Rezeption durch Publikum und Filmkritik

Der Kinostart von „Baikonur“ fand in Deutschland bei der „X-Verleih AG“ am 1. September 2011 statt. Der Film wurde auch am 14. Februar 2012 auf der Berlinale in der Sektion „German Cinema – LOLA@Berlinale“ gezeigt. Die Einspielergebnisse in Deutschland waren 16.522 Dollar,⁷³¹ was eher für einen Misserfolg spricht.

Nach der Meinung des Filmkritikers Jörg Schöning behandelt der Regisseur in seinem Film „Konflikte zwischen Tradition und Moderne, Konfrontationen zwischen ursprünglicher Lebensweise und fortgeschrittener Technologie. Zwei Welten sind es, die der Film aufeinander loslässt: hier die kasachische Steppe und dort der benachbarte Weltraumbahnhof, auf dem vor 50 Jahren die Geschichte der bemannten Raumfahrt begann,⁷³² schrieb Schöning. Die Filmkritikerin Kerstin Decker kritisiert das klassische Klischee der Darstellung: „Alles, was bei solcher Handlung – Helmer entwarf sie mit dem russischen Drehbuchautor Sergej Ashkenazy – zu befürchten ist, tritt ein. Am Ende ist es kinematografischer Weltraumschrott, leider.“⁷³³ In Russland fand der Film keinen Verleih und wurde nicht in den Kinos gezeigt.

⁷³⁰ „Baikonur“, 31.08.2011, www.welt.de [Internet, 19.03.2012]

⁷³¹ www.kinopoisk.ru [Internet, 10.03.2012]

⁷³² Schöning, J., 2.09.2011, www.spiegel.de [Internet, 10.03.2012]

⁷³³ Decker, K., 2.09.2011, www.zeit.de [Internet, 10.03.2012]

3.1.6 Neue Rahmenbedingungen für die deutsch-russischen Koproduktionen

Schwierigkeiten bei der Realisierung der deutsch-russischen Koproduktionen

Die deutsch-russischen Koproduktionen hatten offensichtliche Vorteile: Die Filme wurden auf beiden Märkten gezeigt, sodass eine bessere Ausstattung der Budgets für die Filmproduktion möglich war. Zu den Nachteilen gehören ihre höhere Komplexität sowohl in praktischer (Unterschiedlichkeit der Sprachen, Denk- und Arbeitsweisen, aufwendige Logistik) als auch in juristischer Hinsicht (unterschiedliche Rechtssysteme und niedrige Transparenz auf russischer Seite).⁷³⁴

„Die Koproduktionen mit Russland seien schwieriger umzusetzen als mit anderen EU-Ländern. Dies liege an verschiedenen Produktionsweisen und kulturellen Unterschieden. So würden in Russland am Set viel mehr Leute beschäftigt. Der Ton werde meist nachträglich synchronisiert. Zudem werde weniger am Drehbuch gearbeitet und viel schneller mit dem Filmen begonnen,⁷³⁵ so Simone Baumann, die Organisatorin des Festivals des deutschen Films in Moskau und Vorsitzende des Fördervereins der deutsch-russische Filmakademie e.V.

Die unterschiedliche Arbeitsweise und Mentalität betonte bei dem Filmgespräch in Cottbus auch der Regisseur Klaus-Peter Schmitt: „Wenn wir mal vom Ton absehen, gibt es diese Unterschiede schon. Wenn wir uns morgens beim Dreh getroffen haben, dann haben wir erst einmal gewartet. Es war einfach ein kollektiver Abtransport geplant, und der Bus fuhr eben erst los, wenn alle da waren. Was mich auch sehr gewundert hat, im Vergleich zwischen Ost und West: wenn man dann an den Set kommt, ist das nicht vorbereitet gewesen. Die Crew musste warten und der Set wurde noch eingerichtet. Es war bei einem Film so, dass wir uns zwar früh getroffen haben, aber manchmal war es erst nachmittags, dass wir drehen konnten.“⁷³⁶ Die deutschen Produzenten, die eine Koproduktion mit Russland realisieren wollen, sollten nach der Meinung von Thomas Kufus sehr flexibel sein. „Ein Regiedrehbuch wird im Russischen erst sehr kurz vor Drehbeginn fertiggestellt. Darin sind so viele Änderungen, die sich ein hiesiger Produzent gar nicht vorstellen kann“,⁷³⁷ so der Produzent.

⁷³⁴ Interview mit Simone Baumann [20.02.2010]

⁷³⁵ Interview mit Simone Baumann, 5.05.2012, www.freiepresse.de [Internet, 10.06.2012]

⁷³⁶ „Connecting Cottbus 2001“, preview.connecting-cottbus.de [Internet, 17.09.2011]

⁷³⁷ „Connecting Cottbus 2001“, preview.connecting-cottbus.de [Internet, 17.09.2011]

Auch die unterschiedlichen Finanzierungssysteme standen den deutsch-russischen Koproduktionen oft im Wege. „Unser gesamtes Finanzierungssystem ist so in Russland überhaupt nicht vorstellbar. Es gibt ein oder zwei Töpfe des Staates und ansonsten private Finanziere. Und die ganzen Anforderungen, die Filmförderungen an uns stellen, sind so in Russland nicht vorstellbar,“⁷³⁸ bedauerte Kufus.

Aber das größte Problem der deutsch-russischen Koproduktionen bestand darin, dass die meisten Filme auf dem Filmmarkt kaum wahrgenommen wurden. „Der Markt der deutsch-russischen Koproduktionen ist extrem limitiert. Der russische Filmemarkt ist zwar groß, aber zu speziell für sich [...]. Ich glaube, dass die deutsch-russische Koproduktion aus inhaltlichen Gründen nötig ist, wird aber letztlich an den zu unterschiedlichen Märkten scheitern,“⁷³⁹ so der Produzent Martin Hagemann. Ohne das sogenannte „deutsche Ursprungszeugnis“⁷⁴⁰ haben die Produzenten der deutsch-russischen Koproduktionen keine Möglichkeit, eine deutsche Verleihförderung zu beantragen, um bessere Chancen zu haben, in die deutschen Kinos zu kommen.

Das deutsch-russische Koproduktionsabkommen

Einige von diesen Nachteilen wurden seit Ende 2011 beseitigt. Nach über zehn Jahren Verhandlungen wurde am 20. Juli 2011 ein Koproduktionsabkommen zwischen Deutschland und Russland unterzeichnet. Dies erlaubt, dass ein von unterschiedlichen Produzenten aus den Vertragsstaaten erzeugter Film von jedem einzelnen dieser Staaten als „nationaler Film“ bewertet wird und damit Fördermittel aus jedem Staat nutzt. Maßgeblichen Anteil an diesem Erfolg hat die aktive Lobbyarbeit des Fördervereins Deutsch-Russische Filmakademie e.V.

Der Deutsch-Russische Co-Development Fonds

Ein anderer bedeutender Schritt für die Förderung von deutsch-russischen Koproduktionen wurde am 28. Juni 2011 gemacht. Die Filmförderungsanstalt (FFA), die Mitteldeutsche Medienförderung (MDM), das Medienboard Berlin-Brandenburg und der Russian Cinema Fund vereinbarten während des „Moscow Co-Production Forum“ die Einrichtung des Deutsch-Russischen Co-Development Fonds.⁷⁴¹ Der Fonds soll frühzeitig die Entwicklung deutsch-russischer Filmstoffe unterstützen und mehr Koproduktionen zwi-

⁷³⁸ „Connecting Cottbus 2001“, preview.connecting-cottbus.de [Internet, 17.09.2011]

⁷³⁹ Interview mit Martin Hagemann [7.7.2011]

⁷⁴⁰ http://www.ffa.de/downloads/bafa/BAFA_Erlass.pdf

⁷⁴¹ www.ffa.de [Internet, 4.04.2012]

schen den Ländern ermöglichen. Hauptvoraussetzung ist, die geförderten Filme sollen für den deutschen und russischen sowie für den internationalen Markt interessant sein. „Der Deutsch-Russische Co-Development Fonds ist mit einem jährlichen Gesamtvolumen von bis zu 150.000 Euro ausgestattet. Die FFA und der Russian Cinema Fund beteiligen sich jeweils mit 50.000 Euro, MDM und das Medienboard Berlin-Brandenburg unterstützen den neuen Fonds mit jeweils 25.000 Euro.“⁷⁴² Die ersten geförderten gemeinsamen Projekte sind bereits bekannt. Dazu zählen die Filme „Tajik Jimmy“ (Regie: Ella Vakassova), „The General“ (Regie: Bakur Bakuradze), „Offside“ (Regie: Alexander Strizhenov), „Rhe Stockholm Syndrome“ (Regie: Aleksej Uchitel) und „The Louvre Under the Occupation“ (Regie: Alexander Sokurov). Die meisten Regisseure wurden in Deutschland auf internationalen Filmfestivals mit Preisen ausgezeichnet.

„Mit der Unterzeichnung dieser beiden Abkommen bestehen für deutsche und russische Produzenten optimale Voraussetzungen, um gemeinsame Projekte umzusetzen und ihre Filme in den beiden umsatzstarken Kinomärkten zu realisieren,“⁷⁴³ meinte Simone Baumann.

Russlands Beitritt zum EURIMAGES

Eine andere wichtige Voraussetzung, um gemeinsame deutsch-russische Projekte zu realisieren, war Russlands Beitritt zum Filmfonds des Europarats EURIMAGES am 1. März 2011. EURIMAGES ist ein beim Europarat in Straßburg angesiedelter europäischer Fonds zur Förderung von europäischen Koproduktionen sowie zum Vertrieb und zur Ausstrahlung europäischer Kinofilme, der am 26. Oktober 1988 vom Ministerkomitee des Europarates gegründet wurde.⁷⁴⁴ EURIMAGES soll die europäischen Koproduktionen unterstützen, die nationale Identität der europäischen Länder fördern und die europäische Kultur nach außen tragen.⁷⁴⁵ EURIMAGES zählt 36 Länder zu seinen Mitgliedern, darunter Deutschland (seit 1988) und Russland (seit 2011). EURIMAGES beinhaltet vier Förderbereiche:

- Koproduktion
- Vertrieb

⁷⁴² Pressemitteilung der mitteldeutschen Medienförderung, 30.06.2011, www.mdm-online.de [Internet, 7.7.2011]

⁷⁴³ www.filmfestivalcottbus.de [Internet, 6.04.2012]

⁷⁴⁴ www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp [Internet, 1.04.2012]

⁷⁴⁵ www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp [Internet, 1.04.2012]

- Kinovorführung
- Digitalisierung von Filmtheatern

Hinzu kommen die Vergabe von Preisen, z.B. des Eurimages Co-Production Development Award, und die Präsenz des Fonds auf Festivals im Rahmen von Promotionaktivitäten.⁷⁴⁶ Seit der Gründung von EURIMAGES wurden mehr als 1500 koproduzierte Spiel-, Animations- und Dokumentarfilme gefördert.

Voraussetzungen der Förderung durch EURIMAGES:

- Die Koproduktion hat eine Mindestlänge von 70 Minuten und ist für eine Kinobewertung bestimmt.⁷⁴⁷
- Die Koproduktion muss die jeweiligen Rechtsvorschriften der zugehörigen Länder erfüllen.⁷⁴⁸
- An der Koproduktion sollen mindestens zwei europäische Länder beteiligt sein.
- Die Beteiligung des majoritären Koproduzenten darf 70 % des Gesamtbudgets nicht überschreiten.⁷⁴⁹ Bei bilateralen Koproduktionen besteht eine Obergrenze von 80 %.⁷⁵⁰
- Es muss ein Koproduktionsvertrag vorliegen, der die Beteiligung jedes Koproduzenten, das Budget und die Gewinnaufteilung beschreibt.⁷⁵¹
- Die Koproduktion muss den kulturellen Zielsetzungen von EURIMAGES entsprechen und über einen europäischen Ursprung und Charakter verfügen.⁷⁵²

Von der Finanzierungsseite kann der Förderanteil bis zu 17 % der Gesamtkosten eines Films betragen, darf aber 500.000 Euro pro Film nicht übersteigen.⁷⁵³ Der gewährte Zuschuss ist zu 10 % rückzahlungspflichtig.⁷⁵⁴ Nach Russlands Beitritt zu EURIMAGES wurde es möglich deutsch-russische Koproduktionen dort einzureichen. Das von „Profit Kino“ (Russland) und „Pallas Film“ (Deutschland) koproduzierte Drama

⁷⁴⁶ www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp [Internet, 1.04.2012]

⁷⁴⁷ www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp [Internet, 1.04.2012]

⁷⁴⁸ www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp [Internet, 1.04.2012]

⁷⁴⁹ www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp [Internet, 1.04.2012]

⁷⁵⁰ www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp [Internet, 1.04.2012]

⁷⁵¹ www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp [Internet, 1.04.2012]

⁷⁵² www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp [Internet, 1.04.2012]

⁷⁵³ www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp [Internet, 1.04.2012]

⁷⁵⁴ www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp [Internet, 1.04.2012]

„My little One – Ayka“ (Regie: Sergej Dvortsevoj, 2011) wurde als erste deutsch-russische bilaterale Koproduktion von EURIMAGES mit 350.000 Euro unterstützt.⁷⁵⁵

3.1.7 Fazit

Nach der Wiedervereinigung Deutschlands, dem Zerfall der Sowjetunion und der Entstehung der Russischen Föderation entwickelte sich die kulturelle Zusammenarbeit zwischen beiden Staaten auf privatwirtschaftliche Weise, frei von den ideologischen Hintergründen und erzwungenen Beteuerungen ewiger Freundschaft. Es wurde schließlich möglich, viele gemeinsame Projekte privat, ohne wachsame Kontrolle von Seiten des Staates, aber mit dessen Unterstützung zu verwirklichen.

In der Zeit nach der Wende zwischen 1990 und 2011 wurden 13 erfolgreiche Spielfilmkoproduktionen zwischen Russland und Deutschland realisiert. Grob gerechnet ist dies ein Film alle zwei Jahre. Im Vergleich zu der Anzahl an Koproduktionen zwischen Deutschland und anderen europäischen Ländern wie Frankreich oder Großbritannien spielte innerhalb dieser Zeit die Zusammenarbeit mit Russland keine große Rolle. Bemerkenswert ist aber die Tatsache, dass alleine im Jahr 2011 drei deutsch-russische Koproduktionen realisiert wurden. Das spricht deutlich für eine Tendenz nach oben.

Die meisten Koproduktionen entstanden aus guten Bekanntschaften zwischen Regisseuren und Produzenten aus beiden Ländern, die während der internationalen Festivals geknüpft wurden. Auf den ersten Blick waren finanzielle Interessen das Hauptmotiv der Zusammenarbeit. Die größeren Produktionsbudgets, die besseren Chancen auf die internationale Vermarktung und höhere Einspielergebnisse gehören zu den Hauptgründen, weshalb deutsch-russische Koproduktionen entstanden. Aber nur bei 2 („Das Schloss“ und „Der neue Russe“) von den 13 untersuchten Koproduktionen ging es um reine Kofinanzierung. Die anderen 11 Filme waren echte klassische Koproduktionen, hier spielten der technische und der künstlerische Austausch eine sehr wichtige Rolle. Dank dieser Zusammenarbeit wurde die Wahrnehmung Deutschlands als technisch fortgeschrittenes Land noch verstärkt. Die russischen Regisseure, deren Filme bei internationalen Filmfestivals zahlreiche Preise gewonnen haben, konnten durch ihre Arbeit das positive Russlandbild als Land der hohen Kunst und Kultur vermitteln.

Im Gegensatz zu den Filmen aus der DDR-Zeit wurden die deutsch-russischen Koproduktionen in den 1990er Jahren weniger der gemeinsamen Geschichte des Zweiten

⁷⁵⁵ www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp [Internet, 1.04.2012]

Weltkrieges gewidmet. Von den untersuchten Projekten behandelten dieses Thema in diesem Zeitraum nur drei Filme („Leningrad. November“, „Moloch“, „Vier Tage im Mai“). Auch die deutschen Koregisseure spielten nun nicht mehr nur die zweite Rolle, sondern waren oft gleichberechtigte Partner (Andreas Christoph Schmidt) und führten manchmal die Hauptregie (Peter Fleischmann, Achim von Borries, Veit Helmer).

11 von den 13 Koproduktionen hatten einen großen Festivalerfolg, d.h. der größte Teil der deutsch-russischen Zusammenarbeit lag im Bereich des sogenannten anspruchsvollen Autorenfilms. Seit Anfang der 1990er Jahre etablierte sich langsam ein typisches Modell des deutsch-russischen Autorenfilms, in dem die künstlerische Leitung bei einem renommierten russischen Regisseur lag und die technische Ausrüstung und der größte Teil der Finanzierung aus Deutschland kamen. Solche Festivalfilme hatten keine großen Chancen auf finanziellen Erfolg, wurden aber sehr hoch von der internationalen Filmkritik gelobt. Dazu zählen die Filme „Mutter und Sohn“ (1996), „Moloch“ (1999), „Russian Ark“ (2002), „Vater und Sohn“ (2003) des Regisseurs Alexander Sokurov, „Yuri's Day“ (2008, Regie: Kirill Serebrennikow) und „An einem Samstag“ (2010, Regie: Alexander Mindadze). Zu der anderen Gruppe der deutsch-russischen Koproduktionen, die nach der Wende entstanden, zählen die sogenannten Mainstream-Filme wie „Oligarkh“ (2002, Regie: Pavel Lungin), „Der Mongole“ (2007, Regie: Sergej Bodrow), „Ein russischer Sommer“ (2009, Regie: Michael Hoffman), „Vier Tage im Mai“ (2011, Regisseur: Achim von Borries) und „Baikonur“ (2011, Veit Helmer).

Die meisten deutsch-russischen Gemeinschaftsproduktionen hatten schwache Einspielergebnisse. Nur einige dieser Koproduktionen konnten tatsächlich mit amerikanischen Blockbustern mithalten. Beispielsweise hat der Film „Der Mongole“ mit einem Budget etwa 15 Millionen Euro weltweit über 20 Millionen Euro eingespielt. Die deutsch-russisch-kasachische Koproduktion erreichte in Russland mit über einer Million Besuchern eine sensationelle Zuschauerzahl und wurde auch als bester fremdsprachiger Film für den Oscar nominiert. Auch die Koproduktion „Russian Ark“ gehört eher zu den Ausnahmen, sie wurde in 30 Ländern verkauft und hat bei einem Budget von 4,5 Millionen Dollar außerhalb von Russland 6,7 Millionen Dollar eingespielt.

In diesem Zusammenhang kann man doch über die Gemeinschaftsproduktion als Kulturvermittler reden. Da die Medien und vor allem die Filme eine entscheidende Rolle bei der Wahrnehmung eines Landes spielen, vermittelten Filme wie „Russian Ark“ und „Der Mongole“ nicht nur ein positives Bild über Russland, sondern weckten bei den

Zuschauern vermutlich auch ein großes Interesse an der russischen Geschichte. Andere Koproduktionen wie „Moloch“ und „Vier Tage im Mai“ lassen den Zuschauer die deutsche Geschichte aus einem anderen Blickwinkel anschauen und den ehemaligen Kriegsgegner verstehen und bemitleiden, anstatt ihn zu hassen.

Ob die deutsch-russischen Koproduktionen als Kulturvermittler als erfolgreich anzusehen sind ist eine andere Frage. Einen wichtigen Indikator stellt der Vertrieb der Gemeinschaftsproduktionen dar. Damit der Film seine Rolle als Kulturvermittler spielt, soll er zuerst in den Verleih kommen und von den Zuschauern wahrgenommen werden. Doch trotz verbesserter Absatzmöglichkeiten, die die Koproduktion bietet, konnten die meisten Filme keinen Verleih finden oder ihre Zuschauerquoten waren extrem niedrig. Diese Tatsache verengt natürlich die positive Wirkkraft der Koproduktionen in dem Kulturtransfer zwischen beiden Ländern. Aber keine von 13 Koproduktionen blieb unbemerkt von der Presse und der Festivaljury. Trotz des schwachen Einspielergebnisses (Ausnahmen: „Russian Ark“ und „Der Mongole“) hatten die deutsch-russischen Koproduktionen eine hohe internationale Festivalpräsenz und wurden oft von den Filmkritikern als richtige Kunstwerke betrachtet. Die meisten deutsch-russischen Koproduktionen führten zu heftigen Diskussionen in der Presse. Die zunehmend positiven Kommentare der Filmkritiker zu den Gemeinschaftsproduktionen zwischen beiden Ländern könnten die gesamten deutsch-russischen Beziehungen jedoch positiv beeinflussen. Es ist offensichtlich gelungen das kreative Potenzial, die Erfahrung der Beteiligten und die Fördermittel der beiden Staaten zu bündeln, um viele künstlerisch anspruchsvolle Filme zu produzieren.

3.2 Filmfestivals als Kulturvermittler und Marktplätze seit 1990

Deutsch-russische Filmfestivals nach der Wende

Die deutsch-russischen Filmbeziehungen entwickelten sich, wie oben erwähnt wurde, seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges nicht nur über gemeinsame Filmkoproduktionen, sondern auch über Filmfestivals (vor allem die Berlinale und das Moskauer Filmfestival), Filmtage oder Filmwochen. Während diese Entwicklung zuvor durch die politischen Auseinandersetzungen und ideologische Unterschiede belastet war, ist nach der Wende der Filmaustausch über Filmfestivals und Filmwoche viel freier, intensiver und

differenzierter geworden. Die private Initiative, solche Veranstaltungen zu organisieren, wurde nicht mehr von der Politik verhindert, sondern von den staatlichen Institutionen sehr oft unterstützt. Das nächste Kapitel behandelt die deutsch-russischen Filmbeziehungen, die über nichtstaatliche Organisationen und private Veranstalter zu Beginn der 1990er Jahre liefen. Zu diesen Veranstaltungen gehören vor allem die folgenden Filmfestivals und Filmwochen:

- Berlinale
- osteuropäisches Filmfestival in Cottbus (seit 1991) und Koproduktionsmarkt „Connecting Cottbus“
- Filmfestival „GoEast“ in Wiesbaden (seit 2001)
- Russische Filmwoche in Berlin (seit 2002)
- Festival des deutschen Films in Moskau (seit 2002)

Die oben erwähnten Veranstaltungen, über die sich seit den 1990er Jahren der Filmaustausch und die deutsch-russischen Filmbeziehungen entwickelten, hatten unterschiedliche Ziele. Einige Filmfestivals zeigten überwiegend kommerziell erfolgreiche Produktionen und dienten mehr als Marktplätze. Andere Filmfestivals konzentrierten sich primär auf die Vermittlung von Kultur und zeigten solche Filme, die die Geschichte, Mentalität, die Sitten und Gebräuche sowie die Schönheiten des Landes begreiflich machen sollten. Einige Filmfestivals vereinten beide Komponenten – die kulturelle und die kommerzielle. Die Filmfestivals und die Filmtage werden weiter nach der Art der Kooperation untersucht, dabei werden die folgenden Punkte beachtet:

- Themen der ausgezeichneten (oder vorgeführten und meist diskutierten) Filme während der Veranstaltung
- Publikumserfolg, Zuschauerquoten im Fernsehen (falls vorhanden), Besucherzahlen im Kino (falls vorhanden), Rezeption durch die Filmkritik
- kommerzieller Erfolg/Misserfolg, wie viel Geld der Film eingespielt hat (falls es bekannt ist) und ob der Film einen Verleih gefunden hat

Weiter werden die oben genannten Veranstaltungen und Institutionen im Zusammenhang mit der Entwicklung der deutsch-russischen Filmbeziehungen einzeln behandelt.

3.2.1 Russische Filme auf der Berlinale nach der Wende

Die Berlinale gehörte seit der Gründung zu den Filmfestivals, die Filme nach dem künstlerischen Wert beurteilen. Die Vermittlung von Kultur stand für die Berlinale-Leiter immer an erster Stelle. Deswegen wurden künstlerisch anspruchsvolle Filme aus Russland, die etwas über die Mentalität, Geschichte und Traditionen des Landes mitteilen und gleichzeitig etwas Neues in der Filmgeschichte zu sagen haben, immer von der Berlinale-Jury anerkannt.

Nur drei Monate nach dem Mauerfall fand die 40. Berlinale statt. 1990 spielte das Filmfestival zum ersten Mal auch im Ostteil der Stadt. Die russischen Filme nahmen auch nach der Wende regelmäßig am Wettbewerb der Berlinale teil. Obwohl die wirtschaftliche Situation in Russland in den 90er Jahren ziemlich kompliziert war, hatten die Regisseure weiterhin die Möglichkeiten, Ressourcen des alten sowjetischen Studiosystems zu nutzen.

1990 erhielt die Regisseurin Kira Muratowa für ihren Film „Das Asthenische Syndrom“ den Silbernen Bären. Nach einem langen Berufsverbot während der sowjetischen Zeit konnte Muratowa wieder Filme drehen. Das asthenische Syndrom ist eine Schlafkrankheit, die „zur völligen Apathie und Orientierungslosigkeit führt.“⁷⁵⁶ In ihrem Film hat die Regisseurin gezeigt, wie diese Apathie die ganze russische Gesellschaft befallen hat. Kira Muratowa über ihren Film: „Ich bin der Meinung, es ist ein sehr trauriger Film, wahrscheinlich gibt es in ihm eine für mich persönlich tragische Sackgasse [...]. Natürlich ist er nach der Mode unserer Gesellschaft, unserer heutigen Zeit gekleidet, aber er befasst sich auch mit allgemein menschlichen Problemen, die mir unlösbar erscheinen [...]. Es ist tragisch, dass sich im wesentlichen an der Krisensituation der Menschheit nichts ändert. Darin besteht das Wesen meines Films.“⁷⁵⁷

1991 erhielt der Regisseur Viktor Aristow den Silbernen Bären für den psychologischen Thriller „Der Satan“. Der Protagonist ist ein gnadenloser Mörder ohne Gewissen, der die siebenjährige Tochter eines einflussreichen Politikers entführt und dann ermordet. Dieser Mann verkörperte die ungläubige postsowjetische Gesellschaft ohne moralischen Halt. Der Regisseur Viktor Aristow: „Dies ist ein Film über heutige Menschen, über mich und über Sie.“⁷⁵⁸

⁷⁵⁶ Haggmann, K.-E., Film-Dienst, 15.05.1990, S. 5-6.

⁷⁵⁷ Tirdatowa, J., TAZ-Berlin, Nr. 3037, 19.02.1990, S. 22

⁷⁵⁸ www.tvspielfilm.de [Internet, 11.04.2012]

1992 hat Russland sogar zwei Beiträge bei der Berlinale geleistet. Am 13. Februar wurden die 42. Internationalen Filmfestspiele Berlin im Zoopalast mit dem Film von Andrej Konchalovsky „Der innere Kreis“ über die Albträume der Stalin-Zeit eröffnet. Der Film entstand in einer italienisch-russischen Koproduktion. „Ein Film über die Stalin-Zeit, und wenn schon nicht gerade ein Abrechnungsfilm, so doch ein Aufrechnungsfilm“⁷⁵⁹, berichtet der Filmkritiker Günter Sobe in der Berliner Zeitung. Der Filmhandlung umspannt die Jahre vom Beginn der großen Säuberungen und der Moskauer Prozesse in der UdSSR bis zum Stalins Tod. Nach der langen Zeit der Verbote und Zensur konnten endlich die russischen Regisseure ihre Gedanken offen äußern. Der Film beruht auf dem tatsächlichen Schicksal von Stalins Filmvorführer im Kreml. Die Hauptfigur ist „ein naiv gläubiger Mann, dem am Rande des inneren Kreises der politischen Führung vage Begegnungen mit den Herren des Landes in Tuch-Führung passieren“⁷⁶⁰. Der Geheimdienstchef Berija verführt seine Frau. Der Film zeigt sehr gut die Atmosphäre jener Jahre. Nach der Premiere des Films fand eine Pressekonferenz statt. Der Regisseur Andrej Konchalovsky stellte dort den Journalisten Alexander Ganshin vor – als Vorbild seiner Hauptfigur. Der 83-jährige Mann war wirklich der Filmvorführer von Stalin und behauptete, dass er Stalin geliebt und verehrt habe. „Stalin war ein ganz normaler Mensch. Ich hatte ein gutes Verhältnis zu ihm“, erzählte der alte Mann den deutschen Journalisten auf der Pressekonferenz. Konchalovsky wollte in seinem Film Stalin mit den Augen eines Menschen zeigen, der ihn liebte und damit den Russen ein Gefühl für die eigene Verantwortung vermitteln⁷⁶¹. Trotzdem bekam dieser Film sehr negative Bewertungen von dem Filmkritiker der Westdeutschen Zeitung: „Dieser Russe, den Hollywood derzeit als Kronzeugen der sich auflösenden osteuropäischen Filmsprache aufbaut, hätte so ein Leben wohl kaum erzählen dürfen. Wen interessiert schon die erdrückte Biographie eines Mannes, der mit seiner Frau, einer Kreml-Köchin im Range eines KGB-Leutnants, eine korrekte Ehe führte.“⁷⁶² Auch der Amerikaner Tom Hulce wurde interviewt, den der Regisseur für die Hauptrolle (Alexander Ganshin) in seinem Film eingeladen hatte. Die Arbeit mit Konchalovsky bezeichnete er als „frustrierend“ und erzählte, dass dieser Dreh für ihn „eine der härtesten, fremdesten Sachen“, die er jemals gemacht hat, waren. „Wir arbeiten doch sehr verschieden [...]. Alle waren so nett, aber wenn

⁷⁵⁹ Sobe, G., Berliner Zeitung, 13.02.1992, S. 25

⁷⁶⁰ Sobe, G., Berliner Zeitung, 14.02.1992, S. 25

⁷⁶¹ Sobe, G., Berliner Zeitung, 15./16.02.1992, S. 25

⁷⁶² Schulz-Ojala, J., Der Tagesspiegel, 15.02.1992, S. 13

man Probleme hatte, konnte einem doch keiner helfen“, erzählte Tom Hulce im Interview für den Tagesspiegel. Der Film hat auf der Berlinale keinen Preis gewonnen.

Der zweite russische Beitrag auf der Berlinale war der Film „Infinitas“, eine philosophische Elegie über Endlichkeit und Ewigkeit. Ein Mann mit Fünfzig erinnert sich an sein Leben und seine Lebenserfahrung. Er versucht Antworten auf die vielen Fragen zu finden, um zu verstehen, was sein Leben war, was er beeinflusst hat, was ihm widerfuhr. Der Film wurde von deutschen Kritikern gelobt: „Für mich ist das der Grand Prix. Ich kann mir nicht vorstellen, dass dieses Festival künstlerisch Verbindlicheres, Tieferes, Umfassenderes, Anspruchsvolleres, filmischer Erzähltes in petto haben sollte [...]. ‚Infinitas‘ ist ein Film, wie ihn nur die Russen machen konnten und erstaunlicherweise noch machen können: ohne alle Rücksicht auf Geschäft und ohne alle Rücksicht auf vordergründige Unterhaltsamkeitserwartungen.“⁷⁶³ Aber trotz der guten Bewertungen hatte der Film keine große Chance ins Kino zu kommen. „Denn Geschäfte – ohne die nichts mehr geht – lassen sich heute mit so etwas wahrscheinlich schon gar nicht mehr machen“⁷⁶⁴, so der Filmkritiker Günter Sobe.

Auch westdeutsche Filmkritiker schätzten den Film sehr hoch. „Hier wird mit einem Male die ganze alte Lebenskultur Russlands lebendig, die Dekadenz, der Wohlstand, vielleicht ein wenig auch schon die Hinfälligkeit. [...] Marlen Chuzievs Film schöpft aus einer alten Kultur, die lange Zeit verschüttet war. Er bezeugt zugleich auch die Kraft, über die der russische Film noch immer – oder auch schon wieder – verfügt“⁷⁶⁵. „Infinitas“ von Marlen Chuziev bekam den Hauptpreis der Ökumenischen Jury. „Dem Autor des Films gelingt es mit ästhetischer und philosophischer Konsequenz, die Reise zum Sinn im persönlichen Leben und in der Geschichte mit den geistigen Umbrüchen der gegenwärtigen Gesellschaft und mit den Herausforderungen der Jahrhundertwende zu verknüpfen“⁷⁶⁶, mit diesen Worten wurde der Film von der Jury ausgezeichnet.

1994 wurde der Film „Das Jahr des Hundes“ mit dem Silbernen Bären ausgezeichnet. Es ist die Geschichte eines jungen Kriminellen, den man „durch alle Lager des Landes schleifte, und in dem alles Menschliche verschüttet wurde“⁷⁶⁷. Nach der Entlassung gerät er in die „völlig zerrüttete und immer mehr in sich zerfallende Gesellschaft Russ-

⁷⁶³ Sobe, G., Berliner Zeitung, 22.02.1992, S. 25

⁷⁶⁴ Sobe, G., Berliner Zeitung, 22.02.1992, S. 25

⁷⁶⁵ Baer, V., Der Tagesspiegel, 21.02.1992, S. 15

⁷⁶⁶ www.berlinale.de [Internet, 13.09.2011]

⁷⁶⁷ Sobe, G., Berliner Zeitung, 21.02.1994, S. 26

lands, bleibt ein Dieb und wird ein Mörder“.⁷⁶⁸ „Das Jahr des Hundes“ ist zutiefst russisch erfasst. Menschen im Sog des Schicksals. Ausweglosigkeit. Trostlosigkeit. Traurigkeit. Zerstörte Hoffnungen. Elend. Eine Gesellschaft in Agonie. Keine Spur von Aufbruch. Gebrochene Menschen und wie sie zertreten werden. Das lebt in der großen Erzähltradition des russischen Realismus. [...] Ein Beweis auch dafür: Der russische Film ist nicht tot und auch nicht zur Nachahmerei verkommen“⁷⁶⁹, so der Filmkritiker Günter Sobe.

1996 wurde einer der prominentesten russischen Regisseure, Nikita Michalkow, zum Berlinale-Jurypräsidenten. Und gerade in dieser Zeit lief in den deutschen Kinos der ein Jahr zuvor mit einem Oscar ausgezeichnete Film von Nikita Michalkow „Von der Sonne enttäuscht“ an. Merkwürdigerweise gab es gerade in diesem Jahr seit Jahrzehnten zum ersten Mal keinen russischen Film im Berlinale-Wettbewerb. Der Korrespondent der „Berliner Zeitung“ Dietmar Hochmut beschrieb diese Situation mit bitterer Ironie: „Die riesigen Studios in Moskau, Kiew und Petersburg sind branchenfremd vermietet; in Kinos finden Kaffeefahrten statt, Möbelausstellungen und sogenannte ‚musikalische Unterhaltungsabende‘, bei denen Männer doppelt so viel Eintritt bezahlen wie Frauen. [...] Die Situation für die Filmproduktion ist mittlerweile so kritisch, dass die Regisseure vor lauter Dankbarkeit den Filmminister Armen Medwedjew quasi als Produzenten mit großen Lettern in die Vorspanne schreiben müssen, und das gab es nicht einmal unter Stalin!“⁷⁷⁰

Mit dem Ende der Sowjetunion jedoch geriet das Phänomen der talentierten Filmemacher aus Russland allmählich in Vergessenheit. Der Berlinale-Leiter Moritz de Hadelns interessierte sich mehr für Hollywood-Großproduktionen als für das russische Kino. Es gab immer weniger gute russische Filme im Angebot, aus denen man hätte auswählen können. Von 2000 bis 2010 nahmen nur zwei Filme aus Russland am Wettbewerb der Berlinale teil und beide blieben ohne Auszeichnungen. Die russische Filmindustrie befand sich seit Ende der 90er Jahre in einer tiefen Krise. Man brauchte über zehn Jahre, um die Filmproduktion in Russland wiederherzustellen. Erst mit der sogenannten „neuen Welle“ erschienen wieder großartige Regisseure wie Alexander Sokurov und Alexej Popogrebskij auf der Bildfläche. Nach einer langen Pause lief 2005 im offiziellen Wettbewerb wieder ein russischer Film, Alexander Sokurovs „Solnze“. Erst 2010 wurde seit

⁷⁶⁸ Sobe, G., Berliner Zeitung, 21.02.1994, S. 26

⁷⁶⁹ Sobe, G., Berliner Zeitung, 23.02.1994, S. 23

⁷⁷⁰ Hochmut, D., Berliner Zeitung, Nr. 48, 26.02.1996, S. 3

vielen Jahren wieder ein russischer Film, „How i ended this summer“ (Regie: Alexej Popgrebskij), mit drei Silbernen Bären ausgezeichnet. Die deutschen Filmkritiker lobten den Film sehr. „Eine Entscheidung, die in diesem Fall absolut gerechtfertigt ist: Grigori Dobrygin und Sergej Puskepalis liefern sich als Arbeiter auf einer einsamen Polarstation ein packendes Kammerspiel in der Natur“⁷⁷¹, schrieb die Filmkritikerin Carolin Ströberle. Ein „weltliches Seelendrama“ nannte die Frankfurter Allgemeine Zeitung den Film, „dessen geistige Wurzeln bis zu Dostojewskij und anderen russischen Gottsuchern zurückreichen.“⁷⁷² Der Film hat problemlos den deutschen Verleiher „Fugu Filmverleih“ gefunden und lief ab 1. September 2011 in den deutschen Kinos. Die genaue Besucherzahl in Deutschland ist unbekannt, aber weltweit hat die Produktion über 1 Million Euro eingespielt⁷⁷³.

Trotz der hohen Preise kamen die meisten der russischen Berlinale-Gewinner nicht in das reguläre Kinoprogramm in Deutschland. Deswegen waren hier keine Zuschauerquoten und Einspielergebnisse vorhanden. „Die Arbeiten aus den Nachfolgestaaten der Sowjetunion beispielsweise werden es keineswegs leicht haben, einen Verleiher für Deutschland zu finden. Und gerade sie [...] schlugen ehrliche Töne an. [...] Seit Berlin wieder eine ungeteilte Stadt ist, scheint die Berlinale geteilt“⁷⁷⁴, so Volker Baer. Der Filmkritiker meinte damit die Trennung von Filmwirtschaft, Publikum und Kritik. Der kommerzielle und der kritische Teil des Festivals waren völlig isoliert voneinander. Die anspruchsvollen Filme aus Russland konnten nicht mit Hollywood mithalten. Der Film „Satan“ (Regie: Viktor Aristow, 1991) beispielsweise hat zwar den Silbernen Bären gewonnen, konnte aber auf dem Kinomarkt mit dem amerikanischen Kultthriller „Das Schweigen der Lämmer“ (Regie: Jonathan Demme, 1991) nicht konkurrieren, der im gleichen Jahr im Wettbewerb der Berlinale lief, aber ohne Auszeichnungen blieb.

3.2.2 Filmfestival in Cottbus

Das Filmfestival des osteuropäischen Films in Cottbus gehörte auch zu den Filmfestivals, für die die Kulturvermittlung an erster Stelle stand. Es wurde in der unmittelbaren Nachwendezeit gegründet und seinen inhaltlichen Schwerpunkt sollte das Filmschaffen aus Osteuropa bilden. Das erste Filmfestival in Cottbus fand vom 11. bis 15. September 1991 unter der Überschrift „Osteuropäisches Nachwuchs- und Experimentalfilmfesti-

⁷⁷¹ Stöberle, C., 21.02.2010, www.zeit.de [Internet, 20.04.2010]

⁷⁷² Hjr., FAZ, 3.09.2011, S. 37

⁷⁷³ www.kinopoisk.ru [Internet, 13.02.2012]

⁷⁷⁴ Baer, V., Tagesspiegel, Nr. 14125, 26.02.1992, S. 17

val“ statt. Die jungen und oft noch unbekanntem Regisseure aus Osteuropa wurden gefördert. Das Festival konzentrierte sich auf Autoren- und Kunstfilme mit „low Budget“, darunter viele Erstaufführungen. Es wurden nicht nur Experimentalfilme gezeigt, sondern auch Gesprächsrunden organisiert, die Filmemacher und Publikum zusammenführten. Das Filmfestival bot den Besuchern die Möglichkeit, unkommerzielle und künstlerisch anspruchsvolle Filme anzusehen und die andere Seite der osteuropäischen Kultur kennenzulernen.

Die Themen der ausgezeichneten, meistbesuchten und meistdiskutierten Filme aus Russland, die in Cottbus gezeigt wurden, sind sehr unterschiedlich. Es ist trotzdem möglich davon drei gemeinsame thematische Gruppen zu bilden. Zur ersten Gruppe gehören die deutsch-russischen Koproduktionen. Zu der zweiten Gruppe zählen die sogenannten Antikriegsfilme, die sich auf deutsch-russischen Beziehungen im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg fokussieren. Zur dritten Gruppe gehören die politischen und gesellschaftskritischen Filme. Im Folgenden werden die Filmproduktionen aus diesen drei Gruppen einzeln behandelt, um im Detail zu zeigen, welche Ideen über diese Filme vermittelt wurden.

3.2.2.1 Deutsch-russische Koproduktionen in Cottbus

2004 wurde die internationale Koproduktion zwischen Russland, Deutschland, Frankreich und Kasachstan „Schiza“ von Guka Omarowa als Bester Film mit dem Hauptpreis und mit dem „Don Quijote“-Preis der FICC/IFFS⁷⁷⁵ ausgezeichnet. Die kasachische Filmemacherin Guka Omarowa kam ursprünglich aus dem Dokumentarbereich. „Schiza“ ist ihr erster Spielfilm und zeigt noch deutliche Spuren des Dokumentarfilms. Ihr Cast ist eine Mischung aus professionellen Schauspielern und Laiendarstellern⁷⁷⁶. „Schiza“ behandelt die von Gewalt und Mafia geprägte soziale Situation in Kasachstan und zeigt, wie das soziale Umfeld den Charakter des Menschen verändert. „Aus der rein materiellen Beziehung, die auf Not und Bedürftigkeit gründet, entwickelt Schiza [der Hauptheld] zaghafte Liebesgefühle für die um Jahre ältere Zinka und fühlt sich immer mehr für die kleine Familie verantwortlich.“⁷⁷⁷ Der Film nahm an vielen internationalen Festivals teil und fand dank seinem deutschen Koproduzenten einen Verleih für den deutschsprachigen Raum – Xenix Filmdistribution mit Sitz in Zürich. Der Kinostart des

⁷⁷⁵ Preis der internationalen Filmclubföderation

⁷⁷⁶ www.cinema.de [Internet, 17.11.2011]

⁷⁷⁷ www.cinema.de [Internet, 17.11.2011]

Films fand in der Schweiz am 28. April 2005 statt und ein paar Monate später kam der Film auch auf DVD heraus.

2006 erhielt die andere deutsch-russische Koproduktion „Franz und Polina“ von Michail Segal den Dialog-Preis. Dieser Film zeigt wieder wie der Film „Die Eigenen“ eine andere, nicht offizielle Darstellung des vaterländischen Krieges. Es geht hier auch weniger um eine Schilderung konkreter historischer Ereignisse während des Zweiten Weltkrieges als um die Darstellung einer zwischenmenschlichen Beziehung. Die Geschichte basiert auf der letzten Novelle „Der Stumme“ von Ales Adamovitsch. Dies ist eine Liebesgeschichte zwischen einem deutschen SS-Soldaten und einer jungen Weißrussin.

„Franz + Polina“ ist ein eigenständiger und bemerkenswerter Beitrag zur Aufarbeitung des 2. Weltkrieges aus russischer Sicht und könnte gerade für ein junges Publikum zugänglich und diskussionswürdig sein⁷⁷⁸, so der Filmkritiker Marcus Stiglegger.

Der Film fand mit „Zafilm“⁷⁷⁹ mit Sitz in Köln einen deutsch-russischen Verleih, der Kinostart in Deutschland fand am 30. August 2007 statt. Im Rahmen der Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut wurde der Film „Franz + Polina“ auf verschiedenen Kulturveranstaltungen vorgeführt. Ab 20. Februar 2009 kam der Film in Deutschland sowie in der Schweiz und Österreich auf DVD bei „Sunfilm Entertainment“⁷⁸⁰ heraus.

Der Publikumspreis ging im gleichen Jahr 2006 auch an die deutsch-russisch-kirgisisch-französische Koproduktion „Sunduk Predkow“ („Kirgisische Mitgift“) von Nurbek Egen. Dies ist der erste Spielfilm des jungen kirgisischen Filmemachers. Die Tragikomödie erzählt über die Konflikt zwischen europäischen und asiatischen Kulturen, zwischen Tradition und Moderne. Die TV-Premiere des Films fand in Deutschland so auch in Frankreich am 7. März 2006 statt, als „Kirgisische Mitgift“ auf Arte gezeigt wurde. Der Film fand zwar den deutschen Verleih „Second Order Film“ mit Sitz in Köln, wurde jedoch nur in zwei Kinos vorgeführt. Der Kinostart von „Kirgisische Mitgift“ fand ab 1. November 2007 im russischen Kino „Krokodil“ in Berlin und ab 6. Dezember 2007 im Kino „Filmpalette“ in Köln statt.

Mit dem Preis für die Beste Regie und der lobenden Erwähnung wurde die deutsch-russisch-kasachisch-schweizerische Koproduktion „Tulpan“ von Sergej Dworzewoj

⁷⁷⁸ Stiglegger, M., Ikonen-magazin.de [Internet, 22.11.2011]

⁷⁷⁹ www.zafilm.eu [Internet, 22.11.2011]

⁷⁸⁰ www.sunfilm.de [Internet, 22.11.2011]

ausgezeichnet. Nach mehreren Dokumentationen drehte der kasachische Regisseur Sergej Dworzewoj seinen ersten Spielfilm. Der Film gewann 2008 den Hauptpreis beim Filmfestival in Cannes in der Reihe „Un Certain Regard“ außer Wettbewerb. Humorvoll und im dokumentarischen Stil berührt Regisseur Sergej Dworzewoj mit „Tulpan“ in den „unendlichen Weiten der Steppe universelle Themen wie die Suche nach der verwandten Seele und den Platz des Menschen in der Gesellschaft.“⁷⁸¹

„So ist Tulpan also alles in allem eine durchaus sympathische, gut gemachte urwüchsige Romanze, aber eben auch ein Paradebeispiel jenes neuen Arthouse-Mainstreams, der die wenigen freien Kinos für schwierigere Bildsprachen, und womöglich relevantere Stoffe verstopft“⁷⁸², so der Filmkritiker Rüdiger Suchsland.

„Eine lebensnahe, gut beobachtete, heitere Coming-of-Age-Geschichte ist Sergej Dworzewoj gelungen“⁷⁸³, so die Filmkritikerin Christina Wittich.

Mit Hilfe der deutschen Koproduzenten hat der Film ohne Problem einen Verleih in Deutschland gefunden, die „Pandora Film GmbH & Co. Verleih KG“. Am 3. Dezember 2009 kam der Film ins Kino. Mit einem Budget von mehr als 2 Millionen Euro hatte „Tulpan“ in den USA 156.331 Dollar und in Europa 123.704 Euro eingespielt⁷⁸⁴, was für solch einen Arthouse-Film ein gutes Einspielergebnis bedeutet. Am 7. Mai 2010 erschien „Tulpan“ auch auf DVD.

Den Preis zur Förderung des Verleihs eines Festivalfilms „Cottbus ins Kino“ erhielt 2009 die deutsch-russisch-finnisch-niederländische Koproduktion „The Rainbowmaker“ der georgischen Regisseurin Nana Djordjadze. „Phantastisches, romantisches Märchen aus Georgien“, ist in der Filmbeschreibung auf der Internetseite des Cottbuser Filmfestivals nachzulesen.⁷⁸⁵ „Magischer Realismus, der die Grenzen zwischen wirklichen und phantastischen Ereignissen verschwimmen lässt, ist nicht jedermanns Sache. Magischen Realismus sollte aber besser schätzen, wer sich Nana Djordjadzes ‚The Rainbowmaker‘ anschauen will, denn er ist zweifelsohne das diesen Film prägende gestalterische Element“⁷⁸⁶, begeisterte sich die Filmkritikerin Alexandra Seitz.

Durch den Preis zur Förderung des Verleihs konnte der Kinostart von „Rainbowmaker“ in Deutschland stattfinden. Der in Weimar beheimatete Verleih „Alpha Medienkontor

⁷⁸¹ www.pandorafilm.de [Internet, 28.11.2011]

⁷⁸² Suchsland, R., www.artechock.de [Internet, 28.11.2011]

⁷⁸³ Wittich, C., Sächsische Zeitung, 2.12.2009, www.sz-online.de [Internet, 28.11.2011]

⁷⁸⁴ www.pandorafilm.de [Internet, 28.11.2011]

⁷⁸⁵ www.filmfestivalcottbus.de [Internet, 1.12.2011]

⁷⁸⁶ Seitz, A., 25.2.2010, www.berliner-zeitung.de [Internet, 12.10.2011]

GmbH“ brachte den Film am 25. Februar 2010 in die deutschen Kinos. Insgesamt haben 1788 Zuschauer den Film angesehen. Seit 12. November 2010 wird der Film auch auf DVD vertrieben.

3.2.2.2 Antikriegsfilme

Die Filmbeziehungen zwischen Russland und Deutschland waren auch nach der Wende noch sehr stark vom Thema des Zweiten Weltkrieges geprägt. Das Verhältnis zu diesem Thema änderte sich mit der Zeit, aber die Kriegsfilme blieben trotzdem ein wichtiger Teil des Filmaustausches zwischen Russland und Deutschland.

Der Beitrag aus der Sowjetunion im Jahre 1991, der Film „Der Damenschneider“⁷⁸⁷ (Regie: Leodin Gorowez), erhielt den Preis „Findling“ von der Jury des Interessenverbandes Filmkommunikation e.V. Er ist ein Kriegsdrama über den letzten Tag des Lebens einer jüdischen Familie aus Kiew, die im Herbst 1941 von den Faschisten erschossen wurde. Das war das erste und letzte Mal, dass die Sowjetunion an dem Festival teilgenommen hat.

2002 wurde der Film „Kukuschka“ (Kuckuck) von Alexander Rogoschkin mit dem Dialog-Preis des Lausitzer Wirtschafts- und Presseclubs ausgezeichnet. Der Film befasst sich mit dem Zusammentreffen verschiedener, sogar sich feindlich gegenüberstehender Menschen, die sich sprachlich nicht verstehen. Der Film wandelt zwischen Komödie, Drama und Antikriegsfilm.⁷⁸⁸ Pazifismus wird zum zentralen Thema des Films. Der Hauptheld Veiko kämpft zwar in der Finnischen Armee, will von Anfang an aber nur Frieden mit Iwan schließen und macht sich große Mühe, ihm dies zu vermitteln. Dazu nimmt er auch Literaturzitate zu Hilfe, wie z.B. „Krieg und Frieden“ von Leo Tolstoi oder „A Farewell to Arms“ von Ernest Hemingway. Der zweite Hauptheld Iwan hat dagegen ein sehr festes und tief sitzendes Feindbild von den Deutschen und allen, die gegen die Sowjetunion kämpften. Und nur Anni lebt so, als ob sie nichts vom Krieg gehört hätte; sie kümmert sich weiter um ihre Rentiere und ihre Fischreue und hilft beiden Männern, ohne darüber nachzudenken, dass dies gefährlich sein könnte. Nicht nur in Cottbus hatte der Film Erfolg, er wurde auf verschiedenen Filmfestivals mit insgesamt 17 Awards und 5 Nominierungen ausgezeichnet. Nach dem Festival fand der den

⁷⁸⁷ Die Film-Story stammt von Aleksandr Borschtschagowski.

⁷⁸⁸ Miethe, T., 2.01.2009, www.rp-online.de [Internet, 8.11.2011]

österreichischen Verleih „Polyfilm“. Sein Kinostart für den deutschsprachigen Raum fand am 3. September 2004 statt.

Mit dem Dialog-Preis des Lausitzer Wirtschafts- und Presseclubs wurde 2003 die russisch-französische Koproduktion „Das Irrenhaus“ von Andrej Kotschalowskij ausgezeichnet. Im Mittelpunkt der Geschichte steht der tschetschenische Krieg. Als Spielort seiner pazifistischen Parabel wählte der aus den USA zurückgekehrte Regisseur eine Nervenklinik im russisch-tschetschenischen Grenzgebiet aus. Der Regisseur zeigt sehr präzise den Wahnsinn und die Absurdität des Krieges und richtet die Frage an die Zuschauer, wer eigentlich irrsinniger ist: die Insassen des Irrenhauses oder die „normalen“ Menschen, die so einen Krieg führen.

Den Dialog-Preis für die Verständigung zwischen den Kulturen erhielt 2004 der Film „Die Eigenen“ („Swoi“) von Dmitrij Meschijew. Der Film hatte bereits den Großen Preis des Moskauer Filmfestivals 2004 gewonnen. Der Regisseur unternahm den Versuch eines anderen Umgangs mit dem Thema „Großer Vaterländischer Krieg“. Der russische Kriegsfilm „Swoi“ beschreibt den Überfall der deutschen Wehrmacht auf die Sowjetunion im Juni 1941 aus einem ganz neuen, für Russland eher untypischen Blickwinkel. Man hört zwar die deutsche Rede im Film, aber die deutschen Schauspieler sind nicht mehr als Statisten. Der Regisseur zeigt dem Zuschauer den Krieg zwischen den „eigenen“ Leuten und dieser Krieg ist noch entsetzlicher. Es geht um zwischenmenschliche Beziehungen, wo die Grenze zwischen den eigenen Leuten und den Feinden sehr verschwommen ist. Man weiß nicht genau, wer zu wem gehört. Der einzige Mitbewohner des Dorfes kann viel gefährlicher als die ganze deutsche Wehrmacht sein. Der eine kollaboriert bewusst aus antisowjetischer Überzeugung mit der Besatzungsmacht, der andere ist dazu gezwungen. Als Ergebnis töten die Russen erbarmungslos andere Russen, und sogar der gemeinsame Feind kann das Volk nicht vereinen. Jeder führt hier seinen inneren Krieg mit dem eigenen Gewissen und versucht zu überleben. In dem Land, wo der Mensch dem Menschen ein Wolf ist, klingen die Worten des Vaters in der letzten Szene bitterironisch, wo er seinen Sohn in den Krieg mit den Deutschen schickt: „Geh, mein Sohn, dein Vaterland zu retten!“ So eine Heimat will man nicht retten. Hier findet man Parallelen zu der gegenwärtigen russischen Gesellschaft, die genauso uneinheitlich geblieben wie zu Zeiten des Krieges ist. Es fehlt an „innergesellschaftlicher

Solidarität und an neuen verbindenden Ideen.“⁷⁸⁹ Der Mensch bleibt dem Menschen ein Wolf.

2008 wurde die russisch-bulgarische Koproduktion „Der Gefangene“ („Plennyj“) von Alexej Utschitel als Bester Film mit dem Hauptpreis und mit dem Dialog-Preis für die Verständigung zwischen Kulturen ausgezeichnet.⁷⁹⁰ Die Geschichte basiert auf der Novelle „Der Kaukasische Gefangene“ von Wladimir Makanin. Der Film behandelt das Thema des Tschetschenien-Krieges und erzählt die Geschichte von zwei russischen Soldaten, die mithilfe eines tschetschenischen Jungens Verbindung durch die feindlichen Linien zurück zu ihrer Truppe aufzunehmen versuchen.⁷⁹¹

Der Film hat bei den deutschen und russischen Kritikern eine heftige Diskussion ausgelöst: „Bei aller Bemühung um Ausgewogenheit zeigt Utschitel jedoch in der einzigen Folterszene seines Filmes, wie tschetschenische Freischärler einen russischen Gefangenen quälen – ohne die Gräueltaten der Russen in Tschetschenien zu thematisieren. So ist „Der Gefangene“ auch ein filmisches Indiz dafür, was derzeit an Kritik an Russland im populären Medium Film überhaupt im eigenen Land möglich ist“⁷⁹², so der Filmkritiker Jörg Tazmann in „Die Welt“.

Auch die russischen Filmkritiker fanden die Geschichte zu politisch korrekt und deshalb unrealistisch: „Der tschetschenische Junge hat keinen Hass auf die russischen Soldaten, und die Soldaten behandeln ihn respektvoll [...] keine echte Menschen, sondern politkorrekte Modelpuppen“⁷⁹³, bemängelte die Filmkritikerin Swetlana Stepnowa.

Der Regisseur interessiert sich für einen Menschen, der vor einer existentiellen Wahl steht. Während des Zweiten Weltkrieges, der Zeit des ideologischen Klassenkampfes, folgten die Menschen ihren nationalen Interessen, die ihnen halfen gewissenhaft zu handeln. Die aktuellen Kriege haben keinen tiefergehenden Sinn, so dass im Krisenfall nur der Erhaltungstrieb eine Rolle spielt⁷⁹⁴, meinte der Filmkritiker Andrej Plahow.

3.2.2.3 Politische und gesellschaftskritische Filme

Zu dieser Gruppe gehören die meisten in Cottbus ausgezeichneten Filme. 1992 bekam der Film aus Russland „Lektionen am Ende des Frühlings“ von dem Regisseur Oleg

⁷⁸⁹ Schor-Tschudnowskaja, A., 24.09.2005, www.nzz.ch [Internet, 17.11.2011]

⁷⁹⁰ Brachmann, J., 27.11.2008, www.berliner-zeitung.de [Internet, 24.11.2011]

⁷⁹¹ Decker, K., 17.11.2008, www.tagesspiegel.de [Internet, 24.11.2011]

⁷⁹² Tazmann, J., 28.11.2008, www.welt.de [Internet, 25.11.2011]

⁷⁹³ www.ruskino.ru [Internet, 24.11.2011]

⁷⁹⁴ Plahow, A., 10.09.2008, www.kommersant.ru [Internet, 25.11.2011]

Kawun den Sonderpreis der Stadt- und Kreissparkasse Cottbus. Er handelt über die Hungerrevolte in der Sowjetunion 1964, die mit Gewalt und Willkür unterdrückt wurde. „Auf dem Weg ins Kino gerät der 12-jährige Vladik in eine Razzia der Miliz und wird festgenommen. Wie alle Inhaftierten glaubt auch er an ein Missverständnis und erwartet die baldige Freilassung. Doch das Räderwerk der Willkür, einmal in Gang gebracht, kennt kein Erbarmen. Eine Geschichte von jedermann und der Vertreibung aus dem verordneten Paradies.“⁷⁹⁵

Im Jahre 1993 fand das dritte Filmfestival in Cottbus statt, nunmehr unter der Überschrift „Festival des jungen osteuropäischen Films“ wurde der russische Film „Nikotin“ von Ewgenij Iwanow mit dem Preis „Findling“ von der Jury des Interessenverbandes Filmkommunikation e.V. und mit dem Sonderpreis der Stadt- und Kreissparkasse Cottbus ausgezeichnet. „Der Film ist eine phantasievolle, selbstironische Hommage an die Nouvelle Vague des französischen Kinos und dessen Hauptvertreter Jean-Luc Godard. Die kreative Beschäftigung mit avantgardistischen Traditionen des westeuropäischen Films, verbunden mit einer typisch russischen Geschichte, bereitet dem Zuschauer Vergnügen und zeigt zugleich die immer stärkere gegenseitige Befruchtung der europäischen Kulturen“⁷⁹⁶, stand in der Auszeichnung der Jury.

Im Jahr 1995 wurde der russische Film „Die Zeit der Trauer steht noch aus“ von Sergej Seljanow mit dem Sonderpreis der Sparkasse Spree-Neiße ausgezeichnet. Der Film ist eine philosophische Parabel, die globale weltpolitische Kriege der neuen Zeit vorher-sagte.⁷⁹⁷

1996 erhielt den Sonderpreis der Sparkasse Spree-Neiße der Film von Oleg Kowalow „Konzert für eine Ratte“. Das war eine Verfilmung des in der Sowjetunion verbotenen Werks des bekannten Schriftstellers Daniil Kharms.⁷⁹⁸ Der Film hat keine klassische Handlung, er ist eine politische Absurdität über die Zeit der Stalin-Säuberungen; die Hauptrolle spielt eine Ratte im Käfig.

1997 wurde der Kultfilm „Brat“ („Bruder“) von Alexei Balabanow mit dem Sonderpreis der Sparkasse Spree-Neiße ausgezeichnet. Der Film handelt von einem jungen ehrlichen

⁷⁹⁵ Katalog 2. Cottbuser Festival des Jungen Osteuropäischen Films, S. 54

⁷⁹⁶ www.filmfestivalcottbus.de [Internet, 21.11.2011]

⁷⁹⁷ Der Hauptheld Münzenfälscher Iwanow zieht eines Tages zurück in sein Heimatdorf, wo er seine Kindheit mit einem Russen, einem Deutschen, einem Juden, einem Tatar und einem Zigeuner verbracht hat. Damals vor 20 Jahren kam eines Tages ein Landvermesser namens Mefodij ins Dorf und das Leben der Bewohner gleitete ins Absurde ab; Niemiec, P., S. 78

⁷⁹⁸ Im Jahre 1941 wurde Daniil Kharms von den NKWD-Agenten verhaftet und in die psychiatrische Anstalt gesteckt, wo er zwei Monate danach starb.

Mann, der seinem Bruder helfen will und deswegen einen Krieg gegen die Mafia beginnt. Aber die Handlung des Films nicht so wichtig wie die Charaktere und die Atmosphäre. Es ist ein Porträt der russischen Gesellschaft der 90er Jahre. Der Film wurde besonders stark von der deutschen Presse diskutiert. „Es ist der erhellende Blick auf all die fürchterlichen Dinge, die sich in Moskau abspielen“⁷⁹⁹, schrieb der Filmkritiker Pierre Daum in der „Tageszeitung“. Der Hauptheld Danila Bogrow stammt aus der Provinz und ist gerade aus dem tschetschenischen Krieg zurückgekehrt. „Aus seinem Dorf geht er nach Sankt Petersburg, wo sein Bruder ihn in seine Berufskiller-Geschäfte hineinzieht. Es herrscht Gesetzlosigkeit, denn die Vertreter des Gesetzes sind korrupt, und so dekretiert er sein eigenes Gesetz: er tötet die bösen Mafiosi (meistenteils Kaukasier)“⁸⁰⁰. So wird Danila Bogrow zum Rächer der Schwachen und Unschuldigen. „Einerseits betätigt Balabanow sich als genialer Übersetzer, der die Formeln des populären amerikanischen Kinos auf Russisch buchstabiert. Andererseits greift er auf reaktionäre Idiome zurück – vom Thema der ‚geschändeten Heimat‘ ergeben sich fast zwangsläufig Übergänge zu militanter Xenophobie“⁸⁰¹, behauptet die Filmkritikerin Nelija Veremej von der Zeitung „Freitag“. Die Vertreter der Kaukasus-Völker treten im Film tatsächlich ausschließlich als Kriminelle in Erscheinung, die Danila hasst und erbarmungslos tötet. Deswegen wurde dem Regisseur rassistisches Auftreten seiner Hauptfigur vorgeworfen. Die Kritik verriss den Film wegen der bedenkenlosen Anwendung von Gewalt als antiintellektuell und unmoralisch. „Meine Filme sind nicht politisch, da kenne ich mich gar nicht aus. Politische Korrektheit ist eine Sache, die Realität eine andere. Wenn es diese Situationen tatsächlich gibt, warum soll ich sie nicht zeigen?“, erwiderte Balabanov seinen Kritikern, wobei er behauptete, dass „sein Danila keinesfalls Realität, sondern ein Konstrukt ist: ein Wunschobjekt, in welchem der Regisseur das Bedürfnis zur Rebellion von Millionen fokussiert hat.“⁸⁰² Er sagte indes nicht, dass er die Taten von Danila richtig fand, eher im Gegenteil, er wollte zeigen, wozu dieser Hass zwischen Völkern führen kann, wurde aber von den meisten Menschen in Russland falsch verstanden. Der Schauspieler Sergej Bodrow verkörperte für die meisten Russen den Helden und wurde dadurch zum neuen Star des russischen Kinos. Der Regisseur Alexej Balabanow wurde nach diesem Film zum erfolgreichsten Filmemacher in Russland. An den russischen Kinokassen brach sein Film alle Rekorde.

⁷⁹⁹ Daum, P., TAZ, 16.01.1998, S. 4

⁸⁰⁰ Daum, P., TAZ, 16.01.1998, S. 4

⁸⁰¹ Veremej, N., Der Freitag, 7.11.2003, www.freitag.de [Internet, 12.12.2011]

⁸⁰² Veremej, N., Der Freitag, 7.11.2003, www.freitag.de [Internet, 12.12.2011]

Er wurde zum ersten Kassenshit des postsowjetischen Kinos und spielte in Russland mehr Geld ein als Star Wars: Episode I.⁸⁰³

1998 erhielt der Debütfilm der russischen Regisseurin Larissa Sadilova „Zum Geburtstag“ („S Dnjom Roshdenija“) gleich zwei Preise: den Preis der internationalen Filmkritikervereinigung (FIPRESCI) und eine lobende Erwähnung. Der Film handelt von den Fällen während eines Tages an einem russischen Mutterschafts Krankenhaus und konzentriert sich auf Frauen aus verschiedenen sozialen Schichten, die dort Patienten sind. „Mal kommt das realistisch daher wie in ‚Zum Geburts-Tag‘, der in dokumentarischem Ton eine russische Geburtsstation beschreibt. Öfter aber als klaustrophobische Konstellation. Ein surreales Panorama folgt aufs andere. Inventar: Vegetarier und Huren, Schachspieler und Verrückte“,⁸⁰⁴ berichtet der Korrespondent des „Tagesspiegel“.

2001 wurde der Film von Sergej Bodrow Jr. „Sestry“ mit dem Preis der Ökumenischen Jury ausgezeichnet. Das war die erste und letzte Regiearbeit des Schauspielers, denn 2002 kam er bei den Dreharbeiten zu seinem neuen Film im Kaukasus ums Leben. Der Film „Schwestern“⁸⁰⁵ gilt als inoffizieller dritter Teil der in Russland enorm erfolgreichen Filme „Der Bruder“ und „Der Bruder 2“, in denen Regisseur Sergei Bodrow wenige Jahre zuvor die Hauptrolle spielte. „Schwestern“ ist „die anrührend und sensibel inszenierte Geschichte einer Annäherung zweier ungleicher Schwestern und gleichzeitig ein Mafia-Thriller, der ein realistisches Bild vom Leben in den Vorstädten des heutigen Moskau zeichnet.“⁸⁰⁶

Den Spezialpreis für die Beste Regie bekam 2002 der russische Regisseur Alexej Muradow für seinen Film „Smej“ („Der Drache“). Der Drache ist zwar sein Debütfilm, beim Publikum und bei den Filmkritikern aber schon erstaunlich gut angekommen. Das Leben ist für den Haupthelden des Films „ein harter Überlebenskampf in einer heruntergekommenen, auffälligen Wohnung und einer Umgebung, in der das Ertränken der eigenen Sorgen in Alkohol der vernünftigste Zeitvertreib zu sein scheint, um die Probleme für eine gewisse Zeit hinter sich zu lassen“⁸⁰⁷, so der Filmkritiker Stefan Steinberg. Der Vater im Film ist nur in der Gesellschaft seines Sohnes glücklich. Er baut für ihn einen Drachen, er fliegt gen Himmel, und das ist ein kurzer Moment des Glücks. Der Film zeigt das „ekelhafte und willkürliche Wesen“ des russischen Gefängnisystems und des

⁸⁰³ Veremej, N., Der Freitag, 7.11.2003, www.freitag.de [Internet, 12.12.2011]

⁸⁰⁴ Hallensleben, S., Der Tagesspiegel, 16.11.1998, www.tagesspiegel.de [3.11.2011]

⁸⁰⁵ www.sisters.film.ru [Internet, 4.11.2011]

⁸⁰⁶ www.presseportal.de [Internet, 4.11.2011]

⁸⁰⁷ Steinberg, S., 3.12.2002, www.wsws.org [Internet, 9.11.2011]

Lebens in der Provinz, und „vermittelt damit von den Bedingungen, unter denen Millionen Menschen bis jetzt in Russland leben“.⁸⁰⁸ Der Film wurde nicht nur in Cottbus ausgezeichnet. Er bekam auch den FIPRESCI-Preis auf dem Festival „Kinotavr“ in Sotschi, den Preis der russischen Filmkritik für den besten Debütfilm „Goldener Widder“ und den Spezialpreis auf dem französischen Filmfestival „Honfleur“. Insgesamt nahm der Film an mehr als 40 internationalen Filmfestivals teil, unter anderem an den Filmfestivals in Rotterdam, in Venedig und dem amerikanischen „Sundance“.

Das Jahr 2003 wurde für Russland zu einem der erfolgreichsten, was die langjährigen Teilnahmen am Cottbuser Filmfestival betrifft. Den Hauptpreis für den Besten Film sowie den Publikumspreis erhielt die russisch-französische Koproduktion „Babusja“ von Lidija Bobrowa. Die Regisseurin zeigte den Zerfall der traditionellen Familie. „Ein trauriges Gesellschaftspanorama“ – so der Filmkritiker Ralf Schenk. „Die Heldin hatte als junge Frau in Stalingrad Schützengräben ausgehoben; nun muss sie erfahren, dass Werte wie Achtung, Ehrfurcht und familiäre Fürsorge im neuen Russland nichts mehr gelten. Die einen wahren ihren Besitz, die anderen opfern ihren letzten Verstand dem Alkohol.“⁸⁰⁹ „Die russische Regisseurin hält ihren Zeitgenossen einen kritischen Spiegel vor“, berichtet der Kritiker Matthias Loretan über den Film. „Die Mitglieder einer Familie sind so mit der Aufgabe beschäftigt, sich in der neuen Gesellschaft einzurichten, dass sich innerhalb ihrer Familie kein Platz für ihre alte Tante finden lässt. Die Stationen dieser Leidensgeschichte erträgt die Babuschka fast stumm und in gefasster Würde.“⁸¹⁰ „Die Regisseurin wirft einen scharfen Blick auf die moralische Verfassung im heutigen Russland, wo der Eigennutz gründlich mit den altrussischen Werten aufgeräumt hat. Alkoholismus ruiniert die Dörfer, aber auch den Städtern bleibt keine Zeit für Altenpflege. [...] Zu Recht erhielt ‚Babusja‘ den Hauptpreis“⁸¹¹, so der Filmkritiker Hans-Jörg Rother. Der Film „Babusja“ wurde auf vielen internationalen Festivals vorgeführt und mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, fand aber keinen Verleih, weder in Deutschland noch in Russland.

Der Film „Der Rückkehr“⁸¹² von Andrej Swjaginzew wurde 2003 mit dem Spezialpreis für die Beste Regie und mit dem Preis der Ökumenischen Jury ausgezeichnet. Obwohl es sein Debütfilm war, erhielt der Regisseur für sein Vater-Sohn-Drama bereits den

⁸⁰⁸ Steinberg, S., 3.12.2002, www.wsws.org [Internet, 9.11.2011]

⁸⁰⁹ Schenk, R., Berliner Zeitung, 11.11.2003, www.berliner-zeitung.de [Internet, 11.11.2011]

⁸¹⁰ Loretan, M., Festivalbericht Karlovy Vary 2003, www.gep.de [Internet, 11.11.2011]

⁸¹¹ Rother, H.-J., 12.11.2003, www.faz.net [Internet, 11.11.2011]

⁸¹² Im Zentrum dieser Geschichte steht der Vater-Sohn-Konflikt.

Goldenen Löwen in Venedig und zahlreiche weitere Preise bei anderen Festivals. Es ist keine Übertreibung zu sagen, dass Andrej Swjaginzew nach den langen Jahren des Untergangs der russischen Filmindustrie dem russischen Film wieder internationale Anerkennung gebracht hat. Der Film lässt viele religiöse, psychologische und politische Interpretationen zu. Der Regisseur reflektiert über das Verhältnis zur Autorität, über trügerische Sehnsüchte nach einer starken Führung, über leidenschaftliche Rebellionen der Unterdrückten, über die vaterlose Generation. Viele deutsche Filmkritiker verglichen das Werk von Swjaginzew mit den Filmen von Andrej Tarkowskij. Einige haben im Film eine „quasi spiegelverkehrt erzählte „Bibelgeschichte vom verlorenen Sohn gesehen“⁸¹³. „Beeindruckend“ fand Völker Behrens aus der Tageszeitung „die schauspielerische Leistung der beiden Jungen.“⁸¹⁴

Der Film „Progulka“⁸¹⁵ von Alexej Utschitel erhielt in gleichem Jahr 2003 auch zwei Preise: den Spezialpreis für eine künstlerisch herausragende Einzelleistung und den „Findling“-Preis der IVFK⁸¹⁶. Der mit der Handkamera gedrehte Film, mit seiner frischen Ästhetik, wurde von den Kritikern bereits als Manifest der jungen Generation gefeiert. Der ganze Film ist zwar nur aus Dialogen aufgebaut, der Film hält den Zuschauer aber neunzig Minuten lang in Atem.

2005 wurde der Film „Pyervye na Lune“ („Die ersten Menschen auf dem Mond“) von Alexej Fedortschenko mit dem Spezialpreis für eine künstlerisch herausragende Einzelleistung ausgezeichnet. „Wochenschaumaterial aus den Dreißigern und filigran nachgestellte Szenen ergeben eine Doku-Soap, die den Geist einer euphorischen Zeit atmet.“⁸¹⁷

2007 wurde der Film „Reise mit Haustieren“ von Wera Storoschewa gleich mit vier Preisen ausgezeichnet: mit dem Spezialpreis für die Beste Regie, dem Preis der Ökumenischen Jury, mit dem FIPRESCI-Preis und mit dem Don-Quijote-Preis. Die Hauptdarstellerin in diesem Film –Ksenia Kutepowa – erhielt zudem auch den Spezialpreis für eine künstlerisch herausragende Einzelleistung.

„Eine romantische Emanzipationsgeschichte, die von ihren surreal traumverlorenen Bildern lebt. Man wünscht dem osteuropäischen Film insgesamt mehr Mut zu solchen

⁸¹³ Delphi, Stuttgarter Zeitung, 22.04.2004, S. 32

⁸¹⁴ Behrens, V., 1.04.2004, www.abendblatt.de [Internet, 15.11.2011]

⁸¹⁵ Der Film beschreibt einen einzigen Tag aus dem Leben von drei jungen Menschen.

⁸¹⁶ Preis des Interessenverbandes Filmkommunikation e.V.

⁸¹⁷ www.filmfestivalcottbus.de [Internet, 21.11.2011]

Reisen. Es muss nicht überall Grenzen geben im Kino⁸¹⁸, so die Filmkritikerin Christina Tilmann im „Tagesspiegel“.

Der Film gewann im Juni 2007 auch den Hauptpreis auf dem Internationalen Moskauer Filmfestival. Die Premiere in deutschsprachigen Ländern fand im September 2007 auf dem 3. Zurich Film Festival statt. „Reise mit Haustieren“ hat zwar keinen deutschen Verleih gefunden, wurde aber im Rahmen der Russischen Filmwoche im Berliner Kino Arsenal am 2. Dezember 2007 und am 5. Dezember im Russischen Haus der Wissenschaft und Kultur gezeigt.⁸¹⁹

Der Film „Gagarins Enkel“ („Vnuk Gagarina“) von Andrej Panin und Tamara Wladimirzewa bekam 2007 als Debütfilm den Preis der Cottbuser Studentenjury. Der Film behandelt den Rassismus in Russland und zeigt uns eine kranke Gesellschaft, in der die neofaschistische Bewegung sehr präsent ist. „In ‚Gagarins Enkel‘ versucht ein dunkelhäutiger Waisenjunge in Russland, sich gegen die Vorurteile und den offenen Rassismus seiner Umwelt zu behaupten“⁸²⁰, so der Filmkritiker Holger Twele.

Von den Studierendenräten der BTU Cottbus und der FH Lausitz wurde der Film „Mucha“ von Wladimir Kott 2008 als bester Debütfilm ausgezeichnet. Dieser beschreibt eine ungewöhnliche Vater-Tochter-Beziehung. Der Regisseur zeigt sehr authentisch das Provinzleben „fernab hipper russischer Metropolen“.⁸²¹ Der Regisseur über seinen Film: „Das Hauptthema des Filmes ist mit der heutigen Generation der Dreißigjährigen verbunden. Das sind infantile Menschen, die gar keine Verantwortungsgefühle haben.“⁸²² Der Film wurde zwar international mit vielen Preisen ausgezeichnet, blieb aber ohne deutschen Verleih. Er wurde nur während der russischen Filmwochen in Berlin gezeigt.

Der Film „Wildes Feld“ wurde 2008 mit dem FIPRESCI-Preis und dem Preis der Ökumenischen Jury ausgezeichnet. Im Mittelpunkt steht ein junger Arzt, der unter widrigsten Bedingungen, doch aus eigenem Willen, in der kasachischen Steppe seinen Beruf ausübt. „Emotionen sind in der Wüste wohl einfach fehl am Platz. Dafür ist der trockene Humor eine erfrischende Abwechslung, die dafür sorgt, dass das russische Drama trotz der kargen Handlung zu keiner Zeit langweilig wird. Das liegt zum Großteil an Hauptdarsteller Oleg Dolin, der den verbannten Arzt sympathisch und mit stoischer

⁸¹⁸ Tilmann, C., Der Tagesspiegel, 12.11.2007, S. 26

⁸¹⁹ www.russische-filmwoche.de [Internet, 24.11.2011]

⁸²⁰ www.ff-schlingel.de [Internet, 24.11.2011]

⁸²¹ www.kulturportal-russland.de [Internet, 29.11.2011]

⁸²² www.ruskino.ru [Internet, 30.11.2011]

Ruhe verkörpert. Das wäre so weit alles recht und schön. Allerdings weiß man am Ende nicht, was einem dieser Film sagen will. So verlässt man den Kinosaal zwar mit schönen Bildern und seltsamen Begebenheiten, doch ein Fragezeichen bleibt⁸²³, so die Filmkritikerin Bettina Friemel. Einige Filmkritiker haben in diesem Dorf ein Symbol für das zerfallende, im Elend steckende Russland gesehen. Der Regisseur erwidert: „Dieses Thema des zerfallenden Staates war für mich nebensächlich [...]. Für mich spielt die Persönlichkeit eine große Rolle. Nur wenn die Gesellschaft aus Persönlichkeiten besteht, verdient es Respekt. Heutzutage fehlt es an echten Persönlichkeiten. Ich meine solche Persönlichkeiten, die zur Gesellschaft ‚Nein‘ sagen können.“⁸²⁴ Der Film fand nach dem Festival einen Verleih in Deutschland gefunden, die Vorführrechte des Films besitzt die deutsch-russische Filmgesellschaft „Rusfilm.“⁸²⁵

2009 erhielt der Regisseur Alexej Mizgirew den Preis für die Beste Regie mit seinem Film „Buben, Baraban“. „Ein Beispiel für das Kino im klassischen Tschechowschen Stil, in dem eine Geschichte mit Schwerpunkt auf die Hauptfigur erzählt wird“⁸²⁶, heißt es in der Begründung der Jury. Der Regisseur erzählt eine Geschichte aus den schwierigen 90er Jahren in Russland, vom postsowjetischen Russland nach dem Übergang von der Plan- in die Marktwirtschaft, einer schwierigen Zeit, in der jeder versucht, auf seine eigene Art und Weise zu überleben. „Ein sehr trister, realistischer und faszinierender Film, [...] der mit viel Authentizität die Lebensgeschichte von Katja erzählt und eindrücklich die Grenzen der Widerstandsfähigkeit gegenüber einer verzweifelten Situation auslotet. Gespickt mit viel makabrem russischen Humor und tragischen Schicksalen bietet ‚Buben, Braban‘ eine sehr gute Mischung, die bis zum bitteren Ende überzeugt“⁸²⁷, so die schweizerische Onlinezeitung „Outnow“.

Beim Filmfestival in Locarno erhielt der Film „Buben, Baraban“ zwei Auszeichnungen: den Silbernen Leoparden für die Beste Regie und den Spezialpreis der Jury. Trotzdem hat er keinen deutschen Verleih gefunden. „Wäre dieser Film von Michael Haneke – und das könnte er fast sein –, so hätten die deutschen Feuilletons sich längst über die bohrende Stille verbreitet, mit der hier das Ineinander von Bildung und Grausamkeit, erdrosselter Sexualität und Selbstzerstörung beschrieben wird. Doch das ist russisches

⁸²³ www.filmreporter.de [Internet, 30.11.2011]

⁸²⁴ Plakhov, A., www.kommersant.ru, 20.1.2009 [Internet, 30.11.2011]

⁸²⁵ www.rusfilm.net [Internet, 30.11.2011]

⁸²⁶ www.filmfestivalcottbus.de/usr_files/78_FFCPreistraeger_14112009.pdf [Internet, 29.10.2011]

⁸²⁷ outnow.ch [Internet, 30.11.2011]

Kino, und das kommt hierzulande medial kaum vor⁸²⁸, schrieb der Filmkritiker Jan Brachmann enttäuscht.

2010 erhielt der russische Film „Ein anderer Himmel“ von dem georgischen Regisseur Dmitriy Mamuliya den Preis für den Besten Debütfilm, den FIPRESCI-Preis. Der aus Georgien stammende, erst dreißigjährige Autor erzählt hier die Geschichte eines Schafhirten aus Mittelasien, dessen Herde in der dünnen Steppe verendet ist. „Ich wollte in meinem Film eine andere Sichtweise des Menschen aus einer anderen Welt zeigen. Dieser Mensch sieht auf unsere Welt und sieht das, was viel wichtiger ist als das, was wir mitten in dieser Welt sehen können“⁸²⁹, so der Regisseur Dmitriy Mamuliya über seinen Film „Ein andere Himmel“. „Man behält dieses Werk, vielleicht das beste des Festivals, schon allein wegen des Gesichts seines großartigen Hauptdarstellers Habib Bufares im Gedächtnis“, so der Filmkritiker Hans-Jörg Rother.⁸³⁰

Obwohl der russische Film „Krai“ von Aleksey Utschitel 2010 außerhalb des Wettbewerbs gezeigt wurde, zählte er zu den meistdiskutierten und ausverkauften Vorstellungen des Festivals. Kein Wunder, zusammen mit dem berühmten russischen Schauspieler Wladimir Maschkow wurde die Hauptrolle von der jungen deutschen Schauspielerin Anjorka Strechel besetzt. Der deutsche Filmkritiker und große Kenner der russischen Films Ralf Schenk bezeichnete die russische Produktion indes als „Taiga-Schmonzette“⁸³¹: „Der Regisseur Alexej Uchitel interessierte sich sichtlich mehr für Dampfloks als für historische Feinheiten – geradezu sträflich bei einem Thema über Deutsche und Russen, die Wunden des Krieges und Stalins Lager. Zum Glück schaffte es diese Gulag-Operette nicht in den Wettbewerb. Sie wäre dort ja auch nur ein Fremdkörper gewesen“⁸³², so Ralf Schenk. Trotz der schlechten Bewertungen leistete diese Zusammenarbeit einen gewissen Beitrag zur deutsch-russischen Verständigung. Im Interview erzählte die deutsche Hauptdarstellerin über ihre Erfahrung während der Arbeit mit den Russen: „Es war wesentlich unorganisierter als bei uns in Deutschland, [...] aber sind sehr herzliche Menschen [...] und ich habe sehr viel gelernt“⁸³³. Obwohl das Vorurteil über die unorganisierte Arbeitsweise der Russen bestätigt wurde, vermittelte die Schauspielerin ein Bild von den Russen als herzliche Menschen, von denen man auch etwas lernen kann.

⁸²⁸ Brachmann, J., 26.11.2009, www.berliner-zeitung.de [Internet, 30.11.2011]

⁸²⁹ „Novosti Kultura“, 13.08.2010, in: www.tvkultura.ru [Internet, 1.12.2011]

⁸³⁰ Rother, H.-J., 10.11.2010, www.faz.net [Internet, 1.12.2011]

⁸³¹ Schenk, R., 11.11.2010, www.berliner-zeitung.de [Internet, 28.11.2010]

⁸³² Schenk, R., 11.11.2010, www.berliner-zeitung.de [Internet, 28.11.2010]

⁸³³ Interview mit Anjorka Strechel, www.youtube.com/watch?v=VVJ9Pq7CX-k [Internet, 28.11.2010]

3.2.2.4 Kommerzieller Teil des Festivals. Connecting Cottbus: deutsch-russischer Koproduktionsmarkt

Ein Markenzeichen des Filmfestivals Cottbus ist sein Profil als Publikums- und Branchentreff gleichermaßen.⁸³⁴ Eine sehr wichtige Funktion im Rahmen des Filmfestivals Cottbus kommt dem wirtschaftlichen Forum „Connecting Cottbus“ zu. Bereits 1999 fand man sich am Rande des Festivals auf Initiative der Landesregierung Brandenburgs zusammen, um über kommerzielle Aspekte bei der Filmproduktion im Westen und im Osten zu sprechen⁸³⁵. Im Jahre 2000 wurde diese Veranstaltung umstrukturiert. Das Ko-Development-Treffen wurde zeitlich erweitert und fand nun an zwei Tagen statt.⁸³⁶ Jedes Jahr treffen sich in Cottbus Filmemacher, Produzenten und Schauspieler Ost- und Mitteleuropas.⁸³⁷ Die filmwirtschaftliche Plattform „Connecting Cottbus“ spielt dabei eine wichtige Rolle.⁸³⁸ Das ist ein Ost-West-Koproduktionsmarkt für Filmemacher, die Partner für die Realisierung ihrer neuen Spielfilmprojekte suchen. Der Schwerpunkt liegt in der Unterstützung von Koproduktionen zwischen Westen und Osten. Eine Jury wählt die Stoffe aus, die einem Fachpublikum aus erfahrenen Produzenten, Einkäufern und Finanziers präsentiert werden.⁸³⁹ Der Auswahlrunde gehören Vertreter an von Connecting Cottbus, Medienboard Berlin-Brandenburg, Mitteldeutsche Medienförderung (MDM), MEDIA-Antenne Berlin-Brandenburg, Nipkow Programm, Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB), Mitteldeutscher Rundfunk (MDR) und German Films. In Diskussionen und Fallstudien werden aktuelle Einblicke in die Produktionslandschaft der ost- und mitteleuropäischen Länder geboten.⁸⁴⁰

Die Veranstaltung „Connecting-Cottbus“ wird getrennt vom Festival finanziert. Die Veranstaltungsorganisation liegt seit 2001 bei Gabriele Brunnenmeyer und Dietmar Heiduk unter der Verantwortung des Festivalveranstalters „pool production“⁸⁴¹. Zu seinen Sponsoren gehören das Wirtschaftsministerium in Brandenburg, die Filmboard, die MEDIA-Antenne Berlin-Brandenburg, die Mitteldeutsche Medienförderung, das Nipkow-Programm und Poolproduction.

⁸³⁴ www.filmfestivalcottbus.de [Internet, 11.09.2011]

⁸³⁵ Krestin, S., S. 37

⁸³⁶ www.filmfestivalcottbus.de [Internet, 11.09.2011]

⁸³⁷ www.filmfestivalcottbus.de [Internet, 11.09.2011]

⁸³⁸ www.filmfestivalcottbus.de [Internet, 11.09.2011]

⁸³⁹ www.filmfestivalcottbus.de [Internet, 11.09.2011]

⁸⁴⁰ www.filmfestivalcottbus.de [Internet, 11.09.2011]

⁸⁴¹ Krestin, S., S. 37

„Connecting Cottbus ist ein Koproduktionsmarkt, dessen Ziel es u.a. ist das Koproduktionsinteresse für neue Filme in einem sehr frühen Stadium der jeweiligen Projektentwicklung zu wecken. Die vorgestellten Projekte durchlaufen nach ihrer Präsentation in Cottbus allerdings eine vielfältige Optimierung hinsichtlich Inhalt, Produktionspartnern, Finanzierungslösungen und nicht zuletzt der Möglichkeiten beim Vertrieb, Kinoeinsatz oder Fernsehverkauf“⁸⁴², erzählt der Projektmanager des Koproduktionsmarktes Dietmar Haiduk.

Im Verlaufe der Jahre fand „Connecting Cottbus“ einen immer größeren Zuspruch. Gab es anfänglich etwa 50 Fachbesucher, so hatten sich 2009 bereits 150 Interessenten getroffen, um über sich anbahnende Filmprojekte zu sprechen.⁸⁴³

In den letzten zehn Jahren wurden elf Projekte aus Russland ausgewählt und dem westlichen Fachpublikum präsentiert⁸⁴⁴. Die Zukunftsaussichten der meisten Projekte sind noch unbekannt, aber einige von ihnen haben einen deutschen Koproduzenten gefunden.

„Mein Glück“ – Koproduktion von Sergej Loznitsa

Zu den erfolgreichsten Projekten, die im Rahmen von „Connecting Cottbus“ vorgestellt wurden, gehört „Mein Glück“ von Regisseur Sergej Loznitsa. Der Film entstand in Koproduktion mit ma.ja.de Fiction GmbH (Deutschland), Sota Cinema Group (Ukraine), Lemming Film (Niederlande) und dem ZDF in Zusammenarbeit mit Arte. Gefördert wurde „Mein Glück“ von der Mitteldeutschen Medienförderung, dem Medienboard Berlin-Brandenburg, dem MEDIA-Programm der Europäischen Union und dem Hubert Bals Fund. Sergej Loznitsa erzählt die Geschichte des Fernfahrers Georgi, „der auf seiner Reise durch das Land in eine Spirale der Gewalt und Willkür gerät und schließlich selbst zum Verbrecher wird – eine beeindruckende Parabel auf die Zustände im heutigen Russland.“⁸⁴⁵ „Mein Glück“ ist ein tiefsinniger Gegenwartsfilm, der mit seinen Rückblenden an die historischen Wurzeln der heutigen Katastrophe in der russischen Gesellschaft erinnert. Der Film, der 2011 auf dem Nationalen Filmfestival von Sotschi mit Regie- und Kritikerpreisen ausgezeichnet wurde und am Wettbewerb in Cannes

⁸⁴² Interview mit Dietmar Haiduk, 25.08.2011

⁸⁴³ Krestin, S., S. 37

⁸⁴⁴ Siehe Anhang 2

⁸⁴⁵ News, „Mein Glück im Wettbewerb...“, Webseite der Produktionsfirma ma.ja.de, 16.05.2010, majade.de [Internet, 12.05.2012]

teilnahm, führte zu einer heftigen Diskussion und der Regisseur wurde als „russophob“ beschimpft.

3.2.2.5 Die Bedeutung des Festivals für die deutsch-russische Zusammenarbeit

Das Filmfestival Cottbus gehört zu den privaten Veranstaltungen, über die sich die deutsch-russische Zusammenarbeit und der Spielfilmaustausch bis heute intensiv entwickelt haben. Das Festival in Cottbus gibt einen umfassenden Überblick über die aktuellen Spielfilmproduktionen des gesamten mittel- und osteuropäischen Raums. Seit 1997 wurde der „Russische Tag“ durchgeführt – ein Tag, der speziell den aktuellen russischen Filmen gewidmet ist. Es ist ein hervorragendes Podium für russische Filmvorführungen. Ein Markenzeichen des Filmfestivals Cottbus ist sein Profil als Publikums- und Branchentreff gleichermaßen. Alljährlich treffen sich in Cottbus deutsche und russische Filmemacher, Produzenten und Schauspieler. Von Jahr zu Jahr werden diese Beziehungen viel intensiver. Neben langjährigen und guten Kontakten zu russischen Filmemachern und Journalisten äußert sich das vor allem in dem 2009 gegründeten „Förderverein Deutsch-Russische Filmakademie e.V.“. Gründungsmitglieder sind unter anderem das Filmfestival Cottbus, „pool production“, das Medienboard Berlin-Brandenburg und der Vorsitzende des Kuratoriums des Filmfestivals Cottbus Bernd Schiphorst, Vereinsvorsitzende ist Simone Baumann („German Films“-Repräsentantin). „Der Verein hat den Zweck, die deutsch-russischen Filmbeziehungen zu fördern und die Zusammenarbeit und den Austausch zwischen deutschen und russischen Filmschaffenden auf dem Gebiet der Ausbildung sowie der Herstellung und Finanzierung von Filmen zu stärken“, steht auf der Internetseite des Filmfestivals in Cottbus. Durch die aktive Lobbyarbeit des Vereins wurde 2011 nach über zehn Jahren Verhandlung ein Koproduktionsabkommen zwischen Deutschland und Russland unterzeichnet.

Die wirtschaftliche Plattform „Connecting Cottbus“, die im Rahmen des Festivals stattfindet, dient auch der Entwicklung der deutsch-russischen Koproduktionen. Für den russischen Produzenten ist es eine wunderbare Möglichkeit, einen westlichen Partner für die Realisierung ihrer Spielfilmprojekte zu finden. Viele russische Projekte, die dem westlichen Fachpublikum während des Cottbuser Filmfestivals präsentiert wurden, haben einen deutschen Koproduzenten gefunden. Zu den erfolgreichsten Projekten, die im Rahmen von „Connecting Cottbus“ vorgestellt wurden, gehört der Film „Mein Glück“

von Regisseur Sergej Loznitsa. Sein Film wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet und nahm in Cannes 2011 am Wettbewerb teil.

Eine bedeutende Rolle spielt das Cottbuser Filmfestival für die weitere Veröffentlichung russischer Filme in Deutschland. Filme, die entweder einen deutschen Koproduzenten hatten oder am Wettbewerb in Cottbus teilnahmen, hatten bessere Möglichkeiten, einen Verleih in Deutschland zu finden. Zum Beispiel Filme wie „Shiza“, „Franz + Polina“, „Kirgisische Mitgift“, „Rainbowmaker“ und „Tulpan“ hatten einen deutschen Koproduzenten und wurden nicht nur während des Cottbuser Festivals gezeigt, sondern auch später in deutschen Kinos. „Wildes Feld“ und „Kukuschka“ hatten zwar keinen deutschen Koproduzenten, schafften es nach dem Cottbuser Filmfestival trotzdem einen Verleih für Deutschland zu finden. Das ist aber eher eine Ausnahme. Die meisten russischen Filme wurden trotz zahlreicher Auszeichnungen in Cottbus leider nie im deutschen Kino gezeigt.

3.2.3 Deutsch-russischer Dialog und Kulturaustausch in Wiesbaden

„Das Festival sieht seine Aufgabe nicht allein darin, völlig unbekannte Filme aufzufinden, sondern auch Dialog dieser so unterschiedlichen Kulturen und Identitäten in Gang zu bringen“⁸⁴⁶, so die Direktorin von GoEast Claudia Dillmann.

Das Festival GoEast in Wiesbaden wurde seit seiner Gründung 2001 zu einem internationalen Filmforum, das die Aufmerksamkeit auf bedeutende Filmproduktionen aus den Ländern Mittel- und Osteuropas lenkte und das Verständnis für Kultur und Politik des östlichen Nachbarn vertiefte. Der osteuropäische und vor allem der russische Film haben auch dank des Festival ihre Wiedergeburt in Deutschland erlebt. GoEast nahm nach der Wende eine Brückenfunktion zwischen Westen und Osten, zwischen Deutschland und Russland ein und intensivierte den Filmaustausch. Das Programm des Festivals präsentiert keinen Mainstream, sondern künstlerisch anspruchsvolle Filme, die sonst fast nie in deutschen Kinos Platz finden konnten. Die Festivals sind die einzige Gelegenheit für die Autorenfilme aus Russland ihre Zuschauer zu finden. „Die Zensurproblematik aus sozialistischen Zeiten wurde durch eine viel erbarmungslosere Diktatur abgelöst: die des Marktes“, so der Filmhistoriker Hans-Joachim Schlegel.⁸⁴⁷ Bei GoEast versammelten sich jene Filmemacher, die trotz kommerzieller Ansprüche auch künstlerische Ambitionen haben. Die Festivalleiterin Claudia Dillmann fand, dass die Filme

⁸⁴⁶ Schlegel, H.-J. (Hg.), S. 5

⁸⁴⁷ Blosche, M., 8.04.2011, www.dpa.de [Internet 20.08.2011]

aus Osteuropa über eine besondere visuelle Kraft verfügen: „Ihre Erzählweise ist immer noch anders als die westliche. Es wird weniger auf das Wort gesetzt. Dem Osten fällt es leichter, Träume, Visionen, Mystik in die Bildsprache einzubeziehen.“⁸⁴⁸

Die Aufgabe des Festivals bestand darin, die osteuropäischen Filme dem deutschen Publikum näherzubringen. GoEast ist ein Dialogforum zwischen Ost und West. Das gegenseitige Kennenlernen, das Gespräch und die Reflexion stehen im Zentrum des Festivals.⁸⁴⁹ Wichtige Themen sind dabei vor allem „die Veränderungen in Mittel- und Osteuropa und die europäische Identität“.⁸⁵⁰ „Im Rahmen der vielen Koproduktionen in den letzten Jahren wird die osteuropäische Filmkultur immer mehr ein Teil der europäischen Filmkultur, sie wird integriert. Aber die Identität bleibt erhalten, vor allem in der Ansprache der spezifischen Probleme eines Landes. Und es gibt immer die Individualisten, die für die Erhaltung dieser Identität sorgen werden“, bemerkte die künstlerische Leiterin des Festivals Svetlana Sikora in einem Interview⁸⁵¹. Der intensive Dialog und Austausch mit Russland und anderen Ländern der ehemaligen UdSSR hat in Wiesbaden „einen großen Stellenwert“.⁸⁵² Die Kritiker und Regisseure führen regelmäßig Filmgespräche im Festivalzentrum Bellevue-Saal.⁸⁵³ Viele der Hauptpreise sind in den vergangenen Jahren an russische, ukrainische und georgische Regisseure und Produzenten gegangen. Es ist schwierig die Filme aus den ehemaligen Sowjetischen Republiken aus dem deutsch-russischen Dialog auszuschließen. Diese sind meistens in russischer Sprache gedreht und die Regisseure lebten und arbeiteten lange Zeit in einem gemeinsamen Staat. Deswegen werden im Folgenden nicht nur rein russische Produktionen betrachtet.

3.2.3.1 Gewinnerfilme von GoEast aus der ehemaligen UdSSR

Das Festival in Wiesbaden konzentrierte sich auf Autoren- und Kunstfilme mit „low budget“. Die deutschen Filmkritiker bemerkten: „vor allem im Arthouse-Bereich kann der russische Film international punkten“⁸⁵⁴. Die in Wiesbaden ausgezeichneten Filme fokussierten vor allem politische und gesellschaftskritische Themen. Im Weiteren werden die Filmproduktionen behandelt, die in Wiesbaden ausgezeichnet wurden.

⁸⁴⁸ „10 Jahre goeast“, 19.04.2010, www.moz.de [Internet 19.08.2011]

⁸⁴⁹ www.filmfestival-goEast.de [Internet 20.08.2011]

⁸⁵⁰ www.filmfestival-goEast.de [Internet 20.08.2011]

⁸⁵¹ Ciprian, D., 02.04.2011, www.negativ-film.de [Internet, 19.08.2011]

⁸⁵² www.filmfestival-goEast.de [Internet 20.08.2011]

⁸⁵³ www.filmfestival-goEast.de [Internet 20.08.2011]

⁸⁵⁴ Tazsman, J., Berliner Morgenpost, Heft 68, 10.03.2005, S. 16.

„Menschen zweiter Klasse“ und „Der Klavierstimmer“ (Regie: Kira Muratowa)

Der Preis für den Besten Film in Höhe von 25.000 DM (damals gestiftet vom Media-ServiceCenter) ging 2001 an den Film „Menschen zweiter Klasse“ von der ukrainischen Regisseurin Kira Muratowa. In Deutschland wurde Muratowa erst nach der Wende bekannt, weil nur durch die Perestroika in der Sowjetunion ihre gesellschaftskritischen Filme öffentlich gezeigt werden durften. Nachdem ihr Film „Das Asthenische Syndrom“ 1990 mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet worden war, erhielt sie internationale Aufmerksamkeit. Seitdem wurde Kira Muratowa zum Ehrengast der internationalen Filmfestivals. Ihre Filme „Kleine Leidenschaften“ (1994), „Drei Geschichten“ (1997), „Chechov-Motive“ (2002) und „Zwei in einem“ (2007) nahmen regelmäßig an der Berlinale teil. Die Goldene Lilie, den mit 10.000 Euro dotierten Hauptpreis des Filmfests, gewann 2005 der andere Film von Kira Muratowa „Nastrojschik“ („Der Klavierstimmer“). „Der Film besticht durch seine große schauspielerische Präsenz und Atmosphäre, die uns in eine Welt voller Charme und Humor entführt“⁸⁵⁵, begründete die Jury ihre Entscheidung. Der ausgezeichnete Film hat zwar keinen deutschen Verleiher gefunden, wurde aber vom deutsch-russischen Verleih „Rusfilm“ mit Sitz in Berlin vertreten. „Der Klavierstimmer“ wurde auf zahlreichen Veranstaltungen im Rahmen der russischen Tage in Deutschland gezeigt. 2009 widmete GoEast Kira Muratowa eine Hommage, in deren Rahmen diese wichtigsten Werke der Regisseurin gezeigt wurden. In der Pressemitteilung über die Hommage wurde Muratowa „eine der bedeutendsten europäischen Filmemacherin“ genannt, die mit ihrem „radikalen und schonungslosen Stil, ihrem kritischen psychoanalytischen Beobachten der Gefühlswelt schockiert und [...] den Zuschauer berührt.“⁸⁵⁶ Wie viele Menschen genau die Filme der talentierten osteuropäischen Regisseurin anschauen konnten, ist nicht klar. Jedenfalls kamen 2001 zur GoEast rund 3.400 Besucher, aber 2009, als Kira Muratowa diese Hommage gewidmet wurde, über 9.000.⁸⁵⁷ Immer noch ein kleines Publikum für den wichtigen kulturellen Dialog zwischen Ost und West, zugleich aber ein Zeichen dafür, dass die östlichen Nachbarländer durchaus das Interesse der Deutschen wecken.⁸⁵⁸

⁸⁵⁵ www.filmfestival-goeast.de [Internet: 22.08.2011]

⁸⁵⁶ www.filmfestival-goeast.de [Internet: 22.08.2011]

⁸⁵⁷ www.filmfestival-goeast.de [Internet: 22.08.2011]

⁸⁵⁸ Deuber G., 29.04.2005: www.eurasischesmagazin.de [Internet, 24.08.2011]

„Koktebel“ und „Verrückte Rettung“ (Regie: Boris Chlebnikow)

2002 ging der Hauptpreis für den Besten Film an den russischen Film „Koktebel“ von Boris Chlebnikow und Alexei Popogrebskij. Der Korrespondent der „Frankfurter Rundschau“ nannte den Film „einen der wohl schönsten Filme der vergangenen Jahre“, war aber überzeugt, „da er aus Russland kommt und kein Action-Thriller ist [...], hatte er hier in den Kinos keine Chance“⁸⁵⁹. Am 6. April 2006 und am 23. Oktober 2007 wurde der Film über den TV-Sender „3sat“ ausgestrahlt. Am 5. März 2008 und am 18. März 2008 wurde er von „Arte“ gezeigt. Die gesamten Einschaltquoten für solch einen künstlerisch anspruchsvollen Film waren mehr als beeindruckend – 1,07 Millionen Zuschauer. Trotz aller pessimistischen Vermutungen hat der Film „Koktebel“ in Deutschland („Freunde der Deutschen Kinemathek“) sowie in der Schweiz („Xenix Filmdistribution GmbH) einen Verleih gefunden. Im Jahr 2005 war der Film in der Liste der meistbesuchten Filme in der Deutschschweiz auf dem 22. Platz. Der Film konnte natürlich nicht mit amerikanischen Blockbustern mithalten, immerhin war er aber in der Liste platziert. Sechs Jahre später bekam Chlebnikow für seinen Film „Verrückte Rettung“ den Regiepreis. Leider hat der Film keinen deutschen Verleih gefunden.

Garpastum (Regie: Alexej German jr.)

Der russische Beitrag „Garpastum“ über eine Jugend am Tag vor dem Ersten Weltkrieg von Alexei German jr. wurde mit dem Preis für die Beste Regie in Höhe von 7500 Euro ausgezeichnet. Der Film wurde auch von dem deutsch-russischen Verleih „Rusfilm“ vertreten und in die deutschen Kinos gebracht. 2007 wurde er auf 3sat ausgestrahlt. Der Film wurde von deutschen Filmkritikern sehr gelobt. „Ein erstaunliches Werk“, nannte Wolfgang Höbel vom „Spiegel“ den russischen Film. „Ein Fußballfilm – und zugleich ein Historiendrama über das Ende des Zarenreichs, das zwangsläufig nicht ohne Mord und Totschlag von statten geht“⁸⁶⁰, berichtete er. „Dieser störrische Versuch, auf dem Privaten zu beharren und die Historie zu ignorieren, ist natürlich auch eine Aussage“⁸⁶¹, so Rupert Koppold von der „Stuttgarter Zeitung“. „Garpastum“ wurde mit dem deutschen Titel „Als der Fußball nach Russland kam“ am 3. April 2007 und ein Jahr später am 8. April 2008 auf 3sat gezeigt. Die Einschaltquote betrug 130.000 Zuschauer.

⁸⁵⁹ Msegler, Frankfurter Rundschau, 06.04.2006, S. 17

⁸⁶⁰ Höbel, W., 9.09.2005, www.spiegel.de [Internet, 27.09.2011]

⁸⁶¹ Koppold, R., 10.09.2005, Stuttgarter Zeitung, S. 33

Im Rahmen des Festivals fand 2006 traditionell ein Symposium statt, diesmal wurde drei Tage lang zum Thema „Mainstream made in Russia“ debattiert. Die deutschen und russischen Experten tauschten bezüglich der neuen Entwicklungen in der russischen Filmindustrie ihre Meinungen aus. Die Diskussionen wurden von einer umfangreichen Filmreihe der neusten russischen Filme begleitet. 2006 kamen mit 8000 Zuschauern 2000 mehr als im vorherigen Jahr zu dem Festival.

Euphorie (Regie: Ivan Vyrypaev)

Der mit 10.000 Euro dotierte Škoda-Preis für den Besten Film ging 2007 an „Euphorie“ von Ivan Vyrypaev, der ein paar Monate zuvor einen Publikumspreis in Venedig erhalten hatte. Der Film wurde von zahlreichen Filmkritikern sehr hoch bewertet: „Wohl am beeindruckendsten an ‚Euphoria‘ ist der rigoros durchgehaltene Stil, den Ivan Vyrypaev über die gesamte Spieldauer nicht verliert“⁸⁶², so Muriel Thévenaz von „epd Film“. „Ein Film, der wie kaum einer in letzter Zeit euphorisch stimmt [...] die Szenen verdanken ihre ergreifende, fröhlich-tragische Tönung nicht zuletzt auch einer kraftvollen Bildsprache, in der die gleißende Steppenlandschaft des Don-Gebiets eine eigene Stimme entfaltet“⁸⁶³, so Alexandra Stäheli von der Neuen Zürcher Zeitung. Die Jury des Wiesbadener Filmfestivals lobte "den visuellen Reichtum, mit dem der bei goEast als Deutschlandpremiere gezeigte Film ein Drama von Leidenschaft und Ehebruch in einer Situation emotionaler Ausweglosigkeit erzählt“.⁸⁶⁴ Es ist einer der wenigen Filme, der einen deutschen Vertrieb („The Matchfactory“) sowie einen deutschen Verleih („Absolut Medien“) gefunden hat und auch auf DVD – mit deutschen Untertiteln – erhältlich ist. Der Film wurde darüber hinaus am 10. und am 12. Juni 2009 im deutschen Fernsehen auf Arte ausgestrahlt. Wegen der späten Sendezeit (nach 0 Uhr) waren die Einschaltquoten wenig beachtlich – 30.000 Zuschauer.⁸⁶⁵

„How i ended this summer“ (Regie: Alexej Popogrebski)

Alexej Popogrebski konnte mit „How i ended this summer“ gleich zwei Jurys überzeugen: Er erhielt aufgrund der herausragenden visuellen Kraft den Preis des Auswärtigen Amtes für einen Wettbewerbsbeitrag von „künstlerischer Originalität, die kulturelle Vielfalt schafft“ (2000 Euro). Außerdem vergab die FIPRESCI-Jury den Preis der In-

⁸⁶² www.absolutmedien.de [Internet, 26.08.2011]

⁸⁶³ www.absolutmedien.de [Internet, 26.08.2011]

⁸⁶⁴ www.kino-zeit.de [Internet, 26.08.2011]

⁸⁶⁵ Anhang, Anlage 2

ternationalen Filmkritik (FIPRESCI-Preis) an diesen Film. Am 1. September 2011 brachte der deutsche „Fugu Filmverleih“ den Film in die deutschen Kinos.

„Der Heizer“ und „Morphin“ (Regie: Alexej Balabanov)

Die Jury unter Vorsitz des serbischen Regisseurs Zelimir Zilnik vergab den mit 10.000 Euro dotierten Hauptpreis „Die Goldene Lilie“ für den besten Film an den russischen Beitrag „Der Heizer“. „Regisseur Alexey Balabanov nutze das Genre des Gangsterfilms, um ein kompromissloses Abbild des modernen Russland und seiner Geschichte zu entwerfen“⁸⁶⁶, erklärte die Jury. Bis jetzt hat der Film keinen Verleiher in Deutschland gefunden. Drei Jahre zuvor hatte der Film „Morfij“ (Morphin) von Alexej Balabanov den Preis des Auswärtigen Amtes für besondere künstlerische Qualität ergattert, fand aber auch damals keinen deutschen Verleih.

3.2.3.2 Die Bedeutung des Festivals in Wiesbaden für die deutsch-russischen Filmbeziehungen

Wie das Filmfestival in Cottbus ist GoEast in Wiesbaden eine seltene Möglichkeit für die russischen Filme in deutschen Kinos präsentiert zu werden. Das Filmfestival in Wiesbaden gehört zu den privaten Veranstaltungen, über die sich die deutsch-russische Zusammenarbeit und der Spielfilmaustausch bis heute intensiv entwickeln. GoEast bietet auch eine Diskussionsplattform, wo sich deutsche und russische Filmemacher treffen können, um aktuelle Kinoprobleme zu besprechen. Der Hauptunterschied zwischen GoEast und dem Cottbuser Filmfestival besteht darin, dass die Wiesbadener Veranstalter eher anspruchsvolles Autorenkino bevorzugen, während auf dem Cottbuser Filmfestival eine Mischung aus Festivalkino und Mainstream aus Russland gezeigt wird. Bei GoEast versammeln sich jene Filmemacher, die vor allem künstlerische Ambitionen haben, die kommerziellen Ansprüche stehen bei ihnen an zweiter Stelle. Auch viel mehr Schwierigkeiten haben diese Filme bei der Veröffentlichung. Leider haben es nur wenige auf „GoEast“ ausgezeichnete russische Filme es geschafft den Weg in die deutschen Kinos zu finden. Einen deutschen Verleih haben nur „Euphoria“ (Regie: Ivan Vyrypaev), „Koktebel“ (Regie: Boris Chlebnikow; Alexej) und die deutsch-russische Koproduktion „How i ended this summer“ (Regie: Alexei Popogrebskij) gefunden. Einige Filme wurden von dem deutsch-russischen Verleih „Rusfilm“ in einer begrenzten Anzahl der deutschen Kinos vertreten. Dazu gehören der Film „Klavierstimmer“ (Re-

⁸⁶⁶ www.filmfestival-goeast.de [Internet, 26.08.2011]

gie: Kira Muratowa) und „Garpastum“ (Regie: Alexej German jr.). Aber die meisten Filme wurden trotz zahlreicher Auszeichnungen nur einmalig für deutsches Publikum vorgeführt. Den Verleihen fehlte oft der Mut, solche künstlerischen Filme ins Programm zu nehmen. Dabei half die Kooperation zwischen den „GoEast“-Veranstaltern und den Sendern 3sat und Arte, die im Anschluss an das Festival ausgesuchte Filme aus dem Wettbewerb ausstrahlten.

3.2.4 Mainstreamfilme auf der Russischen Filmwoche in Berlin

Die Russische Filmwoche in Berlin fokussierte vor allem Mainstreamfilme aus Russland, die man auch in Deutschland gut verkaufen kann. Einerseits stand hier an erster Stelle die kommerzielle Idee, andererseits erzählten die populären Produktionen sehr viel über die Lebensweise, Traditionen und Mentalität in Russland. In diesem Zusammenhang spielte die Filmwoche in Berlin eine bedeutende Rolle in der Kulturvermittlung zwischen beiden Ländern.

3.2.4.1 Vorgeschichte: sowjetische Verbotsfilme in der DDR

Seit 1970 fanden die Tage des sowjetischen Films in Ostberlin und in sechs weiteren ostdeutschen Städten statt und gehörten in der DDR zum festen Bestandteil des Kulturlebens. Sie wurden von der SED und den staatlichen Einrichtungen organisiert. Es wurden aktuelle Filme aus der Sowjetunion vorgeführt. Im Programm gab es vor allem Komödien und Unterhaltungsfilm, aber immer ideologisch richtige Filme, die die kommunistischen Ideen in der DDR verbreiteten. Das alles wurde mit Protokollpomp von Offiziellen als „willkommene Pflichtübung deutsch-sowjetischer Freundschaft“⁸⁶⁷ gefördert. Die Filme, die meist von sowjetischen Institutionen vorgeschlagen wurden, erfuhren in der DDR eine erneute Prüfung.⁸⁶⁸ Diese erzwungene Beziehungsform hatte so tiefe Wurzeln bei den SED-Funktionären, dass sie den Beginn von Perestroika und Glasnost in der Sowjetunion einfach nicht akzeptieren konnten. Man hatte sich so daran gewöhnt, dass keine sozialkritischen Filme aus der Sowjetunion in den DDR-Kinos vorgeführt wurden, dass es 1987 zum Eklat kam. Die gesellschaftskritischen Streifen wie „Abschied von Matjora“ von Elem Klimow und „die Vogelscheuche“ von Rolan Bykow hatten beispielsweise eine große Zuschauerresonanz. Das Programm wurde danach von der Zensur stark beschnitten. Das nächste, 88er-Programm unter anderem mit

⁸⁶⁷ „Sowjet-Filme“, TAZ, 18.10.1990, S. 25

⁸⁶⁸ Krestin, S., S. 52

„Das Thema“, „Die Kommissarin“, „Der kalte Sommer des Jahres 53“, „Und morgen war Krieg“ und „Spiele für Schulkinder“ erregte „allerhöchstes Mißfallen“⁸⁶⁹ bei Volksbildungsministerin Margot Honecker und einigen SED-Bezirkschefs. Die Presse durfte nur spärlich über das Festival informieren. Die Besucher konnten kaum Karten kaufen und später durften all diese Filme gar nicht aufgeführt werden.

Der Film „Die Kommissarin“ von Alexander Askoldow, gedreht 1967, verboten und uraufgeführt erst 1987, erzählt über das Schicksal einer Politkommissarin und einer jüdischen Familie in der Zeit des Bürgerkrieges.⁸⁷⁰ In Gleb Panfilovs Film „Das Thema“ (Goldener Bär 1987) geht es um einen Schriftsteller, der seine geistige Freiheit und Kreativität an die Karriere verriert, und um einen anderen Menschen, der seine Wahrheit nicht publik machen kann und deswegen nach Israel ausreist, mit den Worten: „Lieber in der Fremde an Heimweh sterben als in der Heimat an Hass ersticken!“ Unter den anderen Filmen, die zurückgezogen wurden, ist der Debütfilm von Jurij Kara „Morgen war Krieg“, der einige ehrliche, aber keinesfalls radikal antistalinistische Szenen enthält. „Der kalte Sommer des Jahres 1953“ bringt antistalinistische Hinweise in einer Art Actionfilm mit tieferer Bedeutung unter: Die erste Amnestie nach Stalins Tod „befreite“ zunächst Kriminelle aus den Lagern – Kriminelle, die sofort wieder ein sibirisches Dorf überfallen. Und nun helfen ausgerechnet ausgebrochene Polithäftlinge den Dorfbewohnern.

Normalerweise kamen die besten Festivalfilme nach dem Ende des Festivals ins übliche Kinoprogramm. Diesmal wurden alle Filme auf Weisung „von ganz oben“ aus den Kinos genommen. Nicht nur sowjetische Festivalfilme wurden in der DDR 1988 verboten. Beispielsweise war Tengis Abuladses „Die Reue“, ein antistalinistischer Schlüsselfilm der sowjetischen Glasnost, nur über den westdeutschen ZDF-Kanal, nicht aber in normalen DDR-Kinos zu sehen.⁸⁷¹ „[...] die Russen hätten ein Geschichtsbild vermittelt, das nicht mit dem der SED übereinstimmte. Dieses Verbot war nur ein weiterer Beleg dafür, dass die alte Garde im Politbüro die Zeichen der Zeit nicht mehr verstand. Gorbatschows Perestroika-Politik erschien ihr fremd und bedrohlich: Eine kritische Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit bedeutete in ihren Augen Gesichts- und Machtverlust“⁸⁷², erinnert sich der Filmkritiker Ralf Schenk. Gleichzeitig widerspricht diese Aktion gegen den sowjetischen Film der DDR-Filmpolitik, die Reformprozesse in Gang

⁸⁶⁹ „Sowjet-Filme“, TAZ, 18.10.1990, S. 25

⁸⁷⁰ Schenk, R., 18.11.2010, www.berliner-zeitung.de [Internet, 29.08.2011]

⁸⁷¹ Schlegel, H.-J., TAZ, 2.11.1988, S. 7

⁸⁷² Schenk, R., 18.11.2010, www.berliner-zeitung.de [Internet, 7.12.2011]

gebracht hatte. Im Berlinale-Panorama 1988 wurde Heiner Carows „Die Russen kommen“ gezeigt, „ein Film, der jahrelang in den DDR-Tresoren lag“.⁸⁷³

Erst am 2. November 1989 teilte der damalige DDR-Filmminister Pehnert mit, dass die fünf quasi verbotenen sowjetischen Filme „rehabilitiert“ sind und wieder auf die Leinwand dürfen.⁸⁷⁴ 1990 wurde die Festivaltradition fortgeführt, war aber frei von der ideologischen Zensur. „Progress-Filmverleih“ und der Verband der Film- und Fernsehschaffenden knüpften damit an diese Tradition an und veranstalteten in dem vereinigten Berlin sowie in sechs weiteren ostdeutschen Städten Sowjetische Filmtage. Dies endete aber 1991 mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion.

3.2.4.2 Russische Filmwoche in Berlin seit 2005

Nach einer langen Pause fand die Russische Filmwoche zum ersten Mal in Berlin statt. Aber diesmal wurde sie direkt von der russischen Seite organisiert.

Zu den Veranstaltern der russischen Filmwoche gehören: Direktion für internationale Filmfeste „Interfest“; Das Russische Haus der Wissenschaft und Kultur; Die Gesellschaft des bürgerlichen Rechts „Interkultura Kommunikation“.

„Nach der erfolgreichen Präsentation der russischen Filmwoche in New York und gegenwärtig in Paris können sich damit auch in Berlin vom 24. bis 27. November im Russischen Haus in der Friedrichstraße Krimifreunde und Cineasten ein Bild von der jüngsten Entwicklung eines Filmlandes machen, das für besondere Produktionen außerhalb des gängigen Mainstreams bekannt ist“⁸⁷⁵, stand in der ersten Pressemitteilung zur Eröffnung der Filmwoche. Trotz der Verkündigung, „Produktionen außerhalb des Mainstreams“ zu zeigen, wurde die Filmwoche mit dem erfolgreichsten Publikumsrenner „Der Tod im Salonwagen“ eröffnet, der bereits in seiner Heimat 7,5 Millionen Dollar eingespielt hatte. Insgesamt wurden während der Filmwoche sechs aktuelle russische Filme gezeigt: zwei Actionfilme, ein Antikriegsfilm, eine Komödie, ein Liebesdrama und nur ein Arthouse-Film. Alle Filmproduktionen, die während der Filmwochen in Berlin von 2005 bis 2011 gezeigt wurden, lassen sich in vier entsprechende Themengruppen einteilen: Actionfilme, Antikriegsfilme, Komödien und Liebesdramas sowie

⁸⁷³ Schlegel, H.-J., TAZ, 2.11.1988, S. 7

⁸⁷⁴ Schlegel, H.-J., TAZ, 2.11.1988, S. 7

⁸⁷⁵ Pressemitteilung, www.russische-filmwoche.de/pdf/archiv_2005/1_eroeffnung_2005.pdf [Internet, 9.12.2011]

Arthouse- oder Festivalfilme. Im Folgenden werden die meistbesuchten und meist diskutierten Filme einzeln behandelt.

Actionfilme

Die zweite Russische Filmwoche wurde 2006 wieder mit dem erfolgreichsten Film Russlands des Jahres von den Regisseuren Juri Kulakov und Juri Batanin eröffnet. Diesmal war es der Zeichentrickfilm „Fürst Wladimir“, der nach Angaben von Box Office Mojo⁸⁷⁶ allein am ersten Wochenende mehr als 1,8 Millionen Dollar einspielte. Die Veranstalter behaupteten in der Pressemitteilung zur Eröffnung der Filmwoche, dass „der kommerzielle Erfolg bei der Auswahl der Filme nicht einzig und allein ausschlaggebend sei“. „Mit unseren Filmen möchten wir die russische Mentalität einem breiten Publikum näher bringen und damit die gegenseitige Verständigung zwischen Russen und Deutschen verstärken“, so der Veranstalter der Filmwoche Renat Devletiarov.

Die Filmwoche 2007 wurde mit dem Actionfilm „In der Klemme“ (Tiski) des Regisseurs Valerij Todorovski im Kino „International“ eröffnet. „Mit großer visueller Kraft und schnellen Bildern thematisiert ‚In der Klemme‘ die Probleme russischer Jugendlicher. Die stilistischen Mittel und die Farbästhetik des Films entsprechen der jungen russischen Generation, deren Taumeln zwischen schnellem Aufstieg und Absturz, zwischen Sinnsuche und Sinnlosigkeit im Mittelpunkt des Dramas stehen“⁸⁷⁷, stand über den Film in der Pressemitteilung zur Eröffnung der Filmwoche.

2008 wurde die Filmwoche mit dem patriotischen Actionfilm „Admiral“ von dem Regisseur Andrej Krawtschuk eröffnet. Diese Produktion mit zahlreichen Spezialeffekten wurde in Manier der Hollywood-Produktion „Titanic“ gemacht. Im Mittelpunkt der Geschichte steht der zaristische Admiral Alexander Koltschak, der als Held im Bürgerkrieg nach der Oktoberrevolution die Weißgardisten gegen die Bolschewiken anführte. Der historische Koltschak hatte Grausamkeiten an der Zivilbevölkerung zu verantworten, sein Regime war äußerst korrupt. Davon ist im Film indes mit keinem Wort die Rede. Der patriotischen Botschaft zugunsten wurde die wirkliche Geschichte im Film umgeschrieben.⁸⁷⁸ Die deutschen Filmkritiker waren enttäuscht. „In einer Zeit, da Pre-

⁸⁷⁶ www.boxofficemojo.com [Internet, 12.12.2011]

⁸⁷⁷ Pressemitteilung, http://www.russische-filmwoche.de/2009/pdf/archiv_2007/1_eroeffnung_2007.pdf [Internet, 12.12.2011]

⁸⁷⁸ Esch, C., 27.10.2008, www.berliner-zeitung.de [Internet, 12.01.2012]

mier Putin selbst zur Schaffung patriotischer Blockbuster mit Regierungshilfe aufruft, erwartet man nichts anderes“, bedauert der Filmkritiker Christian Esch.⁸⁷⁹

Die 5. Russische Filmwoche in Berlin wurde 2009 mit dem Filmmusical von Walerij Todorowskij „Stiljagi“ (Hipsters) eröffnet. Es ging um „Moskauer Jugendliche um 1955, die in Kleidung und Musikvorlieben die USA anhimmelten“⁸⁸⁰ und auf diese Weise gegen das sowjetische Regime antraten. Sie kämpften für das Recht, nicht so zu sein wie alle anderen. „In unserem Film geht es im Grunde nicht um die Stiljagi, sondern darum, dass man in der Unfreiheit frei sein kann“⁸⁸¹, sagte Drehbuchautor Jurij Korotkow. „Stiljagi“ wurde viermal mit dem Nika-Filmpreis, dem sogenannten russischen Oscar, ausgezeichnet, darunter als Bester Film des Jahres.

Die 6. Filmwoche 2010 wurde mit dem Actionfilm „Kraj“ von dem Regisseur Alexej Utschitel eröffnet. Dieses Nachkriegsdrama mit der deutschen Schauspielerin Anjorka Strechel in der Hauptrolle handelt auch von der deutsch-russischen Geschichte, die hier in einem anderen Licht jenseits der Feindbilder des Krieges gezeigt wird.

Antikriegsfilme

Im Film „Zeit, die Steine zu sammeln“ von Alexey, der 2005 gezeigt wurde, geht es um einen deutschen Soldaten, der sich nach Kriegsende bei der Roten Armee meldet, um die von ihm in der Sowjetunion gelegten Minen zu entschärfen.⁸⁸² Begleiten muss ihn ein sowjetischer Soldat, der durch die Deutschen im Krieg Familie verloren hat.⁸⁸³ „Hass, Verbitterung und Misstrauen weichen in der Zusammenarbeit langsam einem friedlichen Miteinander“.⁸⁸⁴ „Die zwischenmenschlichen Beziehungen sind letztendlich wichtiger als die politischen Umstände“, so der Regisseur während des Publikumsgesprächs in Berlin. Der bekannte deutsche Schauspieler David C. Bunners, der den deutschen Soldaten gespielt hat, war auch nach der deutschen Premiere des Films bei dem Publikumsgespräch anwesend. „Als Schauspieler und auch als Co-Produzent ist mir an einer Fortsetzung des Dialogs der Länder, der Menschen, der Filmemacher und des Publikums gelegen. Äußerst wünschenswert sind weitere Vorstellungen unseres Filmes

⁸⁷⁹ Esch, C., 27.10.2008, www.berliner-zeitung.de [Internet, 12.01.2012]

⁸⁸⁰ Brachmann, J., 26.11.2009, www.berliner-zeitung.de [Internet, 17.01.2012]

⁸⁸¹ Pressemitteilung, www.russische-filmwoche.de/2009/filme.html [Internet, 17.01.2012]

⁸⁸² Pressemitteilung, www.russische-filmwoche.de/pdf/archiv_2005/3_abschluss_2005.pdf [Internet, 9.12.2011]

⁸⁸³ Pressemitteilung, www.russische-filmwoche.de/pdf/archiv_2005/3_abschluss_2005.pdf [Internet, 9.12.2011]

⁸⁸⁴ Pressemitteilung, www.russische-filmwoche.de/pdf/archiv_2005/3_abschluss_2005.pdf [Internet, 9.12.2011]

in Deutschland, da die Resonanz am Abend der Premiere großartig gewesen ist⁸⁸⁵, betonte er in seiner Rede.

2006 stellte die Filmwoche die deutsch-russische Koproduktion „Franz + Polina“ vor, die bereits auf dem Moskauer Internationalen Filmfestival und dem Festival des europäischen Films in Cottbus ausgezeichnet wurde. Bei einer Filmvorstellung in Berlin waren die beiden Hauptdarsteller Svetlana Ivanova und Adrian Topol sowie der Regisseur Michail Segal und der Produzent Oleg Urushev anwesend. Segal zeigte sich sehr erfreut über die anregende und intensive Diskussion nach der Filmvorführung. „Letztendlich geht es in „Franz + Polina“ darum, dass Liebe sämtliche politischen Umstände überwinden kann. Es ist schön in Berlin zu sein und zu sehen, dass unsere Botschaft verstanden und unser Film so interessiert aufgenommen wurde“⁸⁸⁶, so Segal.

Der andere Antikriegsfilm „Transit“ wurde von dem Regisseur Alexander Rogozhkin präsentiert. Wie Segal bot er dem Zuschauer „eine andere Perspektive auf den Zweiten Weltkrieg“.⁸⁸⁷ Dem Thema des Zweiten Weltkrieg waren 2008 gleich zwei Filme gewidmet: „Wir kommen aus der Zukunft“ und „Lebe und erinnere“.

Komödien und Liebesdramen

Im Liebesdrama „Der Mensch lebt nicht nur vom Brot allein“ zeigt der russische Regie-Altmeister Stanislav Goworuchin eine starke Frau, die „trotz stalinistischer Repressionen zu ihren Idealen und ihrer Liebe steht“⁸⁸⁸. Die Komödie „Ab 1,80 und größer“ des Schauspielers und in Russland bekannten TV-Moderators Alexandr Strischenow ist eine humorvolle Geschichte um einen kleinen und schüchternen Mitarbeiter eines Fitnessclubs.

Besonders beliebt beim Berliner Publikum war 2007 die absurde Tragikomödie von Kirill Serebrennikow „Opfer vom Dienst“ („Isobraschaja schertvu“) nach dem gleichnamigen Roman und Theaterstück von Brüder Presnjakow. Die Hauptfigur spielt „die Rolle des Opfers bei der Nachvollziehung des Tatvorgangs am Tatort, zugleich aber ist

⁸⁸⁵ Pressemitteilung, www.russische-filmwoche.de/pdf/archiv_2005/3_abschluss_2005.pdf [Internet, 9.12.2011]

⁸⁸⁶ Pressemitteilung, www.russische-filmwoche.de/pdf/archiv_2005/3_abschluss_2005.pdf [Internet, 9.12.2011]

⁸⁸⁷ Pressemitteilung, www.russische-filmwoche.de/pdf/archiv_2005/3_abschluss_2005.pdf [Internet, 9.12.2011]

⁸⁸⁸ Pressemitteilung, www.russische-filmwoche.de/pdf/archiv_2005/2_delegation_2005.pdf [Internet, 9.12.2011]

dieser Mensch ein Hamlet in der absurden Welt von heute“.⁸⁸⁹ Um sich aus dieser besonderen Form von Entmündigung zu befreien, vergiftet er seine Familie. „Die aktuelle Variante von Hamlet, der im Gegensatz zum Original ohne unnötige Verzögerung mit der Aggression auf den aggressiven Zustand der Welt antwortet“⁸⁹⁰, so der Filmkritiker Andrej Plahow.

Das Familiendrama „Begrabt mich hinter der Fußleiste“ („Pochoronite menja sa plintusom“, Regie:Sergej Sneschkin) nach dem autobiografischen Roman von Pawel Sanajew wurde 2008 zum Publikumsliebbling. Der Film erzählt mit bitterer Ironie über das Leiden eines kleinen Jungen, der zum Spielball wird zwischen der tyrannischen Großmutter, die ihn um jeden Preis bei sich behalten will, und der Mutter, die sich gegen die eigenen Eltern nicht durchsetzen kann.

Anspruchsvolle Festivalfilme

In der Arthouse-Reihe wurden 2007 zwei Filme präsentiert: „Reise mit Haustieren“ von Wera Storoschewa“ und „Zwei in einem“ von Kira Muratowa. „Reise mit Haustieren“ wurde bereits in Cottbus 2007 mit fünf Preisen ausgezeichnet. Der Film „Zwei in einem“ von der namhaften Regisseurin Kira Muratowa ist eine Tragikomödie in zwei Teilen. Geschickt verbindet Muratowa die beiden Teile miteinander und entwickelt so einen Film über Leben und Tod, das Älterwerden, Theater und Kino. Der Film wurde 2007 als ein postmodernes, ironisches Unikat der ukrainischen Filmgeschichte mit der „Nika“, dem „russischen Oscar“, ausgezeichnet.

Neben den Unterhaltungsfilmen enthielt das Programm 2008 mit „Der Gefangene“ und „Wildes Feld“ zwei anspruchsvolle Filme, die bereits auf den deutschen Kinofestivals in Cottbus und Wiesbaden mit vielen Preisen ausgezeichnet worden waren. Zum Festivalkino gehören auch vier Filme aus dem Programm der Filmwochen 2009. „Das Kätzchen“ („Koschetschka“, Regie: Grigorij Konstantinopolskij) ist ein experimentaler Film über vier Menschen, die ihre Hoffnungen auf ein besseres Leben und auf Gerechtigkeit trotz allen Misserfolgs nicht aufgegeben haben. „Sauerstoff“ (Regie: Iwan Vyrypaew), ein Film der neuen Generation, ein Manifest der Jugend des 21. Jahrhunderts, der aus Musikclips, Rap-Erzählung und Animation besteht. „Sauerstoff“ erhielt beim wichtigsten russischen Filmfestival „Kinotaurus“ in Sotschi den Preis für die beste Regie und die beste Musik. „Buben, Baraban“ (Regie: Alexej Misgirew), ein Film über die

⁸⁸⁹ „Opfer vom Dienst“, 18.05.2007, de.rian.ru [Internet, 12.12.2011]

⁸⁹⁰ Plachow, A., seance.ru [Internet, 13.12.2011]

Schwierigkeiten des Alltags in der russischen Provinz. Der Film bekam bei den Kinofestspielen in Locarno zwei Auszeichnungen: den Silbernen Leopard für die beste Regie und den Spezialpreis der Jury, sowie den Preis für die Beste Regie in Cottbus. Die Literaturverfilmung „Krankennummer Nr. 6“ (Regie: Karen Schachnasarow) basiert auf der gleichnamigen Erzählung von Anton Tschechow, in der der Chefarzt einer psychiatrischen Klinik in der russischen Provinz zum Patienten seiner eigenen Klinik wird. Der Film wurde in einer Nervenheilanstalt unter Mitwirkung der Insassen gedreht.

2010 gab es im Programm zwei anspruchsvolle sozialkritische Festivalfilme, wie zum einen den Film „Sonny“ („Synok“) von Larissa Sadilowa. Es geht um die komplizierten Vater-Sohn-Beziehungen in einer Kleinstadt in der russischen Provinz. Die meisten Darsteller waren wirkliche Bewohner der Kleinstadt Trubtschewsk: „Die ganze Stadt nahm an den Dreharbeiten teil“, so Sadilowa, „es war ein einmaliges Erlebnis.“⁸⁹¹ Nur die Hauptrolle spielte ein professioneller Schauspieler, Viktor Suchorukow, der dafür den Preis für die beste männliche Hauptrolle beim 7. Moskauer Festival des russischen Films 2009 bekam.⁸⁹² Zum anderen war der Berlinale-Gewinner „How i ended this summer“ von Alexej Popogrebskij im Programm.

Publikumserfolg der russischen Filmwochen

Die russischen Filmwochen wurden vom Berliner Publikum erstaunlich gut aufgenommen. Alle Vorstellungen der Filmwochen waren ausverkauft. Das Interesse sowohl seitens des Publikums als auch von Seiten der Presse an der Filmwoche war jedes Jahr sehr groß. Der Pressespiegel der zweiten Russischen Filmwoche in Berlin enthält beispielsweise insgesamt über 155 ermittelte Publikationen.⁸⁹³

Nach dem großen Publikumsandrang in den ersten beiden Jahren war die Russische Filmwoche seit 2007 an drei verschiedenen Spielorten zu sehen: im Russischen Haus der Wissenschaft und Kultur, im Kino „Arsenal“ und im Kino „International“. Bei einigen Vorstellungen 2009 war „der Andrang so groß, dass die Karten schnell ausverkauft waren.“⁸⁹⁴ Vor allem der Film „Sauerstoff“ und die Verfilmung des Bestsellers „Begrabt mich hinter der Fußleiste“ „stießen beim Berliner Publikum auf echte Begeisterung und füllten den großen Kinosaal im Russischen Haus der Wissenschaft und Kultur

⁸⁹¹ www.russische-filmwoche.de [Internet, 20.01.2012]

⁸⁹² www.russische-filmwoche.de [Internet, 20.01.2012]

⁸⁹³ www.russische-filmwoche.de [Internet, 20.01.2012]

⁸⁹⁴ www.russische-filmwoche.de [Internet, 20.01.2012]

bis auf den letzten Platz.⁸⁹⁵ 2010 brachte es die Russische Filmwoche auf 38 Filmvorführungen, rund ein Drittel mehr als im Jahr zuvor – darunter vier Zusatzvorstellungen wegen des großen Andrangs. Im Jahr 2008 haben die Organisatoren der Russischen Filmwoche Berlin ihr Programm ausgeweitet. Neben zehn aktuellen russischen Filmproduktionen aus dem Jahr 2008 wurde auch ein umfangreiches Rahmenprogramm angeboten. Die Retrospektive von fünf Filmen aus dem staatlichen Filmarchiv der Russischen Föderation „Deutschland im Russischen Film der 1930er Jahre“ fand im Kino Arsenal, im Russischen Haus und im Filmmuseum Berlin statt. Darunter wurde auch die Friedrich-Wolf-Verfilmung „Professor Mamlock“ gezeigt. Auch wurde gemeinsam mit dem Medienboard Berlin-Brandenburg und mit dem Petersburger Dialog eine Podiumsdiskussion zum Thema „Contact: Russland – Deutschland. Filmmarketing im Ausland, Chancen und Risiken“ organisiert.⁸⁹⁶ Die Begegnung deutscher und russischer Kinoexperten fand im Museum für Film und Fernsehen am Potsdamer Platz statt. Das Hauptthema der Diskussion bestand darin, wie man den deutsch-russischen Filmaustausch verbessern kann. So wurde eine weitere Plattform für Diskussionen über die deutsch-russischen Filmbeziehungen geschaffen, die als Netzwerk für zukünftige Kooperationen diente.

3.2.4.3 Die Bedeutung der Russischen Filmwoche für die deutsch-russischen Filmbeziehungen

Um sich ein differenzierteres Bild [von Russland] zu machen, ist die Russische Filmwoche eine gute Gelegenheit⁸⁹⁷, so der Filmkritiker Jan Brachmann. Die Russische Filmwoche ist wirklich eine hervorragende Möglichkeit, Russland und die russische Mentalität via Film besser kennenzulernen. Sie stellte seit 2005 jedes Jahr aktuelle russische Produktionen vor, die in Stil und Genre sehr unterschiedlich sind. Und im Gegensatz zu den Festivals in Wiesbaden und in Cottbus wurden nicht nur Festivalfilme, sondern auch Mainstreamfilme ins Programm aufgenommen. Bei der Eröffnung der Filmwochen wurden immer die erfolgreichsten Actionfilme gezeigt, die in Russland am meisten eingespielt hatten. Obwohl diese Filme international nicht anerkannt sind, wie anspruchsvolle Festivalfilme, und meistens nur schlechtere Hollywood-Kopien sind,

⁸⁹⁵ www.russische-filmwoche.de [Internet, 17.01.2009]

⁸⁹⁶ www.russische-filmwoche.de [Internet, 20.01.2012]

⁸⁹⁷ Brachmann, J., 27.11.2008, www.berliner-zeitung.de [Internet, 13.01.2012]

können solche Filme sehr viel über die russische Mentalität, aktuelle Trends und Interessen des größten Teils der Bevölkerung erzählen.

Die Russische Filmwoche bot auch eine Diskussionsplattform, auf der sich deutsche und russische Kinoexperten treffen, neue Kontakte knüpfen, aktuelle Probleme der deutsch-russischen Filmbeziehungen besprechen und den Filmaustausch zwischen beiden Ländern verbessern konnten. „Mit dieser Veranstaltung bot die Russische Filmwoche eine ausgezeichnete Gelegenheit, mit Vertretern des russischen Kulturministeriums zusammenzutreffen, aber auch die Bekanntschaft russischer Produzenten zu machen. [...] Denn der europäische Film ist ohne Russland nicht denkbar“⁸⁹⁸, so Angelika Krüger-Leißner, die filmpolitische Sprecherin der SPD-Bundestagsfraktion.

Aber nur wenigen Filmen, die während der Filmwoche gezeigt wurden, gelang es einen deutschen Verleih zu finden. „In Deutschland sind die einflussreichen Verleiher in alten Westbindungen so verankert, dass sie schwer mit ihren Gewohnheiten brechen“⁸⁹⁹, so der Filmkritiker Jan Brachmann. Genauso schwer ist es für einen deutschen Produzenten einen russischen Verleih zu finden, aber man versucht es trotzdem. Und der deutsch-russische Filmdialog geht weiter, im Anschluss an die Russische Filmwoche in Berlin startet jedes Jahr im Dezember das German Filmfestival in Moskau.

3.2.5 Deutsche Filme auf dem German Filmfestival in Moskau

Das German Filmfestival gehört wie die Russische Filmwoche zu den Festivals, die sehr geschickt die kommerzielle Komponente mit der Kulturvermittlung vereinen. Zahlreiche deutsche Filme konnten dank des Filmfestivals einen russischen Verleih finden. Gleichzeitig bietet das Festival den russischen Zuschauern die Möglichkeit, die deutsche Kultur, Mentalität und Traditionen kennenzulernen.

Zum ersten Mal fand das Festival des deutschen Films in Moskau im Jahre 2002 statt. Es wurde von der German Films Service + Marketing GmbH (damals hieß sie „Export-Union des deutschen Films“) veranstaltet.⁹⁰⁰ „Auf Beschluss der Gesellschafter der damaligen Export-Union des deutschen Films sollte Osteuropa erschlossen werden. Erst Moskau und Warschau, danach weitere Länder“⁹⁰¹, so Stephanie Wimmer, Projektkoor-

⁸⁹⁸ www.russische-filmwoche.de [Internet, 20.01.2012]

⁸⁹⁹ Brachmann, J., 26.11.2009, www.berliner-zeitung.de [Internet, 17.01.2012]

⁹⁰⁰ www.german-films.de [Internet, 13.05.1010]

⁹⁰¹ Interview mit Stephanie Wimmer, 09.09.2011

dinatorin von „German Films“. Seit 2004 wurde das Festival des deutschen Films auch in Sankt Petersburg und seit 2008 in Nowosibirsk veranstaltet.

Finanzierungsstruktur

Die Filmwoche wird finanziert von German Films (ca. 50%), dem Goethe-Institut (ca. 40%) und zum Teil durch Sponsoringeinnahmen und Kinoeinnahmen (ca. 10%).

Programm

Filme, die ins Programm des Festivals des deutschen Films in Moskau, Sankt Petersburg und Novosibirsk aufgenommen werden, dürfen nicht älter als zwei Jahre sein, noch keinen russischen Verleih haben und müssen bereits auf internationalen Festivals gelaufen sein und Preise gewonnen haben, oder erfolgreich in Deutschland im Kino gewesen sein. Die Jury besteht aus russischen Filmkritikern, Verleihern und Vertretern des Goethe-Instituts in Russland, die den Geschmack des russischen Publikums einschätzen können. „Das ist das wichtigste Kriterium – der Filmgeschmack des russischen Publikums ist in der Regel doch anders als in Deutschland“⁹⁰², so Stephanie Wimmer.

3.2.5.1 German Filmfestival – ein Marktplatz für deutsche Filme

Die Auswertungsmöglichkeiten deutscher Filme für russische Verleiher waren leider immer begrenzt. Somit bot das Festival des deutschen Films eine der wenigen Möglichkeiten, deutsche Filme in Russland im Kino zu sehen. Auch gab das Festival eine hervorragende Möglichkeit für die Filme aus Deutschland, einen russischen Verleiher zu finden. „Das Festival ist insofern natürlich auf Kommerz ausgelegt, dass wir damit russische Verleiher anregen möchten, die deutschen Filme zu kaufen. Wir möchten mit dem Festival zeigen, dass deutsche Filme beim russischen Publikum ankommen und dass sie also das Potenzial haben, ins russische Kino zu kommen“⁹⁰³, so Mariette Rissenbeek, Direktorin von German Films.

Obwohl fast alle Vorstellungen des Festivals immer ausverkauft waren, fanden durch das Filmfestival nur ein bis zwei einen russischen Verleih. Der Anteil der deutschen Filme in russischen Kinos ist kaum messbar und beträgt nicht mehr als 1 %. Aber der

⁹⁰² Interview mit Stephanie Wimmer, 09.09.2011

⁹⁰³ Interview mit Mariette Rissenbeek, Direktorin von German Films, 03.12.2010, www.moskau.ru [Internet, 8.07.2011]

gesamte Anteil des europäischen Arthouse liegt etwa bei 2 bis 3 %. „Wenn wir zwei Filme verkaufen, dann ist das schon sehr erfolgreich“, so Rissenbeek.

3.2.5.2 Deutsche Filme in russischen Kinos

Da in Deutschland keine Export-Meldepflicht besteht, gibt es keine umfassenden Daten über den Export deutscher Filme nach Russland. Im Folgenden wird untersucht, welche deutschen Filme während des Festivals des deutschen Films in Moskau einen russischen Verleih gefunden haben, ob sie Publikumserfolg hatten und welche Themen besonders interessant für russische Filmkritiker und Verleiher waren.

Filme von Andreas Dresen

Der beliebteste Regisseur des russischen Publikums war Andreas Dresen – vier seiner Filme (Tragikomödien) waren ausverkauft und fanden gleichzeitig einen Verleih. Im Jahre 2002 wurde das russische Publikum vor allem von seinem Film „Halbe Treppe“⁹⁰⁴ begeistert. Der Filmkritiker Andrej Plachow lobte die deutsche Produktion „Halbe Treppe“ sehr. „Heutzutage spricht man über die Wiedergeburt des deutschen Films. ‚Halbe Treppe‘ von Andreas Dresen – ist der Beweis dieser Wiedergeburt“⁹⁰⁵, so Plachow in der Zeitung „Kommersant“. Am 23. Oktober 2003 wurde der Film „Halbe Treppe“ von dem russischen Verleih „Kino bez graniz“ ins Kino gebracht. Am 7. Juli 2004 wurde der Film auf DVD veröffentlicht. Im Jahre 2005 hatte der Film „Willenbrock“ von Andreas Dresen viel Erfolg auf dem Festival des deutschen Films in Moskau. Der Film nahm 2005 an der Berlinale in der Sektion Panorama teil und teilweise deswegen hat er während des Festivals des deutschen Films in Moskau einen russischen Verleiher, „Novyi Disk“,⁹⁰⁶ gefunden. Aber ins Kino in Russland kam er trotzdem nicht und wurde erst am 3. März 2011 auf DVD veröffentlicht. Im Jahre 2006 wurde im Programm des Festivals des deutschen Films in Moskau der andere Film von Andreas Dresen, „Sommer vorm Balkon“,⁹⁰⁷ gezeigt. In Deutschland erreichte der Film knapp eine Million Kinobesucher. Das Drehbuch für den Film schrieb der Autor des bekannten DDR-Films „Solo Sunny“ Wolfgang Kohlhaase. Der Film fand während des Festivals einen russischen Verleih, „Kino bez granic“ („Kino ohne Grenzen“). Die Moskauer

⁹⁰⁴ Lebensnahe Tragikomödie über das Leben zweier befreundeter Paare in einer Plattenbausiedlung in Frankfurt an der Oder.

⁹⁰⁵ Plachow, A., Kommersant Weekend, Nr. 160, S. 20, 5.09.2003, Moskau.

⁹⁰⁶ www.nd.ru [Internet, 31.01.2012]

⁹⁰⁷ Der Regisseur verfilmt die Geschichte von zwei Freundinnen und ihrem Alltagsleben. Es ist eine Sozialkomödie über Einsamkeit, Liebe und Freundschaft.

Premiere fand am 23. August 2007 statt. Insgesamt hat der deutsche Arthouse-Film „Sommer vorm Balkon“ in Russland 27.900 Dollar eingespielt. Zum Vergleich: Weltweit spielte der Film mehr als 7 Millionen Dollar ein.

Im Jahre 2009 fand ein weiterer Film von Andreas Dresen, „Whisky mit Wodka“, einen russischen Verleih mit „Novy Disk“. Am 26. Mai 2011 wurde die Komödie auf DVD veröffentlicht. Der Film behandelt humorvoll die Geschichte eines alternden Schauspielers, der „als Trinker bekannt ist und plötzlich, bei einer neuen Hauptrolle, mit einer Zweitbesetzung konfrontiert wird.“⁹⁰⁸

Gesellschaftskritische Filme

Ein großes Interesse zeigte das russische Publikum an gesellschaftskritischen Filmen aus Deutschland. Im Jahre 2003 wurde das Festival des deutschen Films mit dem Episodenfilm „Lichter“⁹⁰⁹ von Hans-Christian Schmid eröffnet. Der Film hat zahlreiche internationale Preise gewonnen, darunter auch den FIPRESCI-Preis auf der Berlinale 2003. Während des Festivals fand der Film mit „Kino bez granic“ auch einen russischen Verleih. Am 13. Mai 2004 wurde der Film „Lichter“ ins Kino gebracht, hat aber insgesamt nur 3500 Dollar eingespielt. Am 22. November 2005 wurde er auf DVD veröffentlicht.

Im Jahre 2004 war das Publikum in Russland von dem Film „Die fetten Jahre sind vorbei“⁹¹⁰ (Regie: Hans Weingartner) so begeistert, dass er sofort nach dem Festival den russischen Verleih „Russian Reporter“ gefunden hat. Es ist ein gesellschaftskritischer Film über junge Rebellen, die gegen das etablierte Bürgertum kämpfen. Der Regisseur porträtiert „eine Gruppe rebellischer Jugendlicher, die sich mit dem Unterschied zwischen Arm und Reich und dem Verlust von Idealen nicht abfinden will.“⁹¹¹ Bereits am 30. Dezember 2004 fand die Premiere in Moskau statt. Zwei Jahre später, am 25. Februar 2007 wurde der Film auf DVD veröffentlicht.

⁹⁰⁸ Schenk, R., 03.09.2009, www.berliner-zeitung.de [Internet, 01.02.2012]

⁹⁰⁹ Die verschiedenen Geschichte spiegeln das Leben von ukrainischen Flüchtlingen, Arbeitslosen in Frankfurt, Zigarettschmugglern und des polnischen Taxifahrers wider.

⁹¹⁰ Die Berliner Studenten Peter und Jan brechen in Villen ein, stehlen jedoch nichts. Stattdessen verrücken sie Möbel und Gegenstände und hinterlassen die Botschaften „Die fetten Jahre sind vorbei“. Die Reichen sollen zum Nachdenken über ihren Luxus angeregt werden.

⁹¹¹ Arnold, I., Filmheft „Die fetten Jahren sind vorbei“, 23.11.2004, www.bpb.de [Internet, 12.01.2012]

Deutscher Mainstream

Die größte und beliebteste Themengruppe des russischen Publikums bilden die Mainstreamfilme aus Deutschland. Dazu gehören Liebesdramen, Komödien und sogar Zeichentrickfilme.

Der Film „Kirschbluten“⁹¹² (Regie: Doris Dörrie) fand dem Festival 2008 einen russischen Verleih, „Novyi Disk“, wurde am 11. Juli 2009 im Kino gezeigt und am 24. Dezember 2009 auf DVD veröffentlicht. Der Film hat in Russland nur 5351 Dollar eingespielt, weltweit aber mehr als 12 Millionen Dollar.

Auch der Film „Krabat“ (Regie: Marco Kreuzpaintner) fand 2008 mit „Volgafilm“⁹¹³ einen Verleih in Russland. Der fantastische Thriller basiert auf der bekannten sorbischen Volkssage über den jungen Lehrling Krabat, der gegen den bösen Meister kämpft. Die Produktion kostete 8 Millionen Euro und wurde teilweise in Rumänien gedreht. Die Premiere des Films fand in Moskau am 28. Mai 2009 statt und am 2. März 2010 hat ihn die Firma „Flagman-Trade“ (Partner von „Volgafilm“) auf DVD veröffentlicht. In Russland hat der Film insgesamt 212.386 Dollar eingespielt und die Besucherzahl betrug mehr als 46.000 Menschen – ein sehr gutes Ergebnis für einen deutschen Festivalfilm.

Am 7. August 2003 wurde der Film „Bella Martha“ von dem russischen Verleih „Inter-cinema-Art“ ins Kino gebracht. Im Jahre 2010 fand auch der deutsche Zeichentrickfilm „Prinzessin Lillifée“ (Regie: Alan Simpson) einen Verleih in Russland. Die Kinderbuchreihe der deutschen Autorin Monika Finsterbusch diente als Vorlage für diese Märchenverfilmung.

Antikriegsfilme

Im Jahre 2004 fand auch der deutsche Antikriegsfilm „Napola – Elite für den Führer“⁹¹⁴ (Regie: Dennis Gansel) einen russischen Verleih, „Karmen-Film“.⁹¹⁵ Am 5. Mai 2005 wurde er ins Kino gebracht und am 29. April 2009 auf DVD veröffentlicht. Insgesamt hat der Film in Russland 4500 Dollar eingespielt.

⁹¹² Das ist ein Drama über ein altes Ehepaar aus einem bayerischen Dorf.

⁹¹³ volgafilm.livejournal.com/ [Internet, 1.02.2012]

⁹¹⁴ Der Regisseur erzählt die Geschichte von zwei Freunden, die 1942 ihre Ausbildung in einer Nazi-Erziehungsanstalt machen.

⁹¹⁵ www.carmen-film.ru [Internet, 12.01.2012]

Im Jahre 2011 wurde auf dem Festival die deutsch-russische Koproduktion „4 Tage im Mai“ (Regie: Achim von Borries) uraufgeführt. Das Antikriegsdrama hatte bereits den russischen Verleih „Paradisegroup“⁹¹⁶ und startete am 16. Februar 2012 in den Moskauer Kinos. Er spielte 37.000 Dollar ein und die Besucherzahl betrug 7.000 Menschen.

3.2.5.3 Die Bedeutung des Festivals des deutschen Films in Moskau für die deutsch-russischen Filmbeziehungen

Das Filmfestival des deutschen Films in Moskau war eine seltene Möglichkeit, das russische Publikum mit den Neuigkeiten des deutschen Kinomarktes bekannt zu machen. Wie oben erwähnt wurde, beträgt der Anteil der deutschen Filme in russischen Kinos nicht mehr als 1%. Aber während des Festivals sind alle Vorstellungen des Festivals immer ausverkauft. Das beweist, dass die deutschen Filme beim russischen Publikum gut ankommen und in Russland tatsächlich Potenzial haben. Nach jeder Filmvorführung fand ein Publikumsgespräch mit den Filmemachern statt, wo die russischen Zuschauer wachsendes Interesse am deutschen Kino zeigten. Die meisten Filme waren bereits auf anderen großen internationalen Filmfestivals (wie der Berlinale oder Karlovy Vary) ausgezeichnet und von den russischen Filmkritikern sehr gelobt worden. Das russische Publikum und die Verleihe interessierten eher die deutschen Mainstreamfilme. Die Kriegsthematik nimmt einen bescheidenen Platz im Export deutscher Filme nach Russland ein: Nur zwei Antikriegsfilme haben einen russischen Produzenten gefunden, darunter eine deutsch-russische Koproduktion. Allerdings machte das German Filmfestival den Filmaustausch zwischen beiden Ländern intensiver. Fast jedes Jahr haben ein bis zwei Filme einen Verleih in Russland gefunden.

3.2.6 Fazit

Die internationalen Filmfestivals spielten seit 1990er eine wichtige Rolle in der Kulturvermittlung zwischen Deutschland und Russland. Obwohl russische Filme kaum mit amerikanischen und europäischen mithalten konnten, hatten viele deutsche Zuschauer Interesse an der russischen Kultur und erwarteten mit Neugier Beiträge aus dem neugegründeten freien demokratischen Staat. Es gab eine kurze Zeit der Euphorie nach der Wende: Bislang verbotene Filme wurden ausgezeichnet. Russische Regisseure konnten endlich ihr Denken und ihre Sichtweise offen äußern und dabei die Ressourcen des alten

⁹¹⁶ www.paradisegroup.ru [Internet, 02.02.2012]

sowjetischen Studiosystems nutzen. In der Zeit zwischen 1990 bis 1994 nahmen russische Filme jedes Jahr an der Berlinale teil und wurden insgesamt mit drei Silbernen Bären ausgezeichnet. Die deutsche Presse lobte die künstlerische Seite der russischen Filme. Es waren tiefsinnige philosophische Beiträge von der Last der sowjetischen Zeit, über das Kulturleben Russlands bis zur Orientierungslosigkeit der gegenwärtigen Gesellschaft. Obwohl diese anspruchsvollen Filme keinen Verleiher finden konnten und dadurch keinen Weg zu den breiten Massen fanden, wurde das Russlandbild durch die positiven Presseerwähnungen verbessert. Danach kamen die langen Jahre der wirtschaftlichen Krise und des Kulturverfalls in Russland. Erst 2010 wurde der russische Film „How i ended this summer“ wieder mit drei Silbernen Bären auf der Berlinale ausgezeichnet und kam durch den deutschen „Fugu Filmverleih“ in die Kinos.

Während es in der Zeit des Kalten Krieges wegen politischer Zensur so gut wie keinen Kulturtransfer zwischen Westdeutschland und der Sowjetunion gab, wurden zwischen 1994 und 2011 der Filmaustausch und der Kulturaustausch durch die ökonomische Zensur stark belastet. Russland benötigte zehn Jahre, um das Filmwesen zu modernisieren und konkurrenzfähige Filme zu produzieren. Der größte Teil des Filmaustausches fand unbemerkt von den deutschen Zuschauern statt. Das bedeutet nicht, dass Russland zu dieser Zeit keine qualitativen Filme produzierte, jedoch konnten all diese Produktionen nicht mit Hollywood konkurrieren und haben es auch nicht in die deutschen Kinos geschafft. Einen klaren Einblick in das russische Kulturleben und die Kinematographie dieser Zeit, von 1990 bis 2010, haben nur kleinere Festivals zu geben vermocht. Dies geschah in Cottbus und in Wiesbaden, jedoch weniger für ein breites Publikum, sondern vielmehr für leidenschaftliche Filmliebhaber und Filmkritiker. Diese Filmfestivals fokussierten sich auf anspruchsvolle politik- und gesellschaftskritische Filme.

Im Gegensatz zu den Festivals in Wiesbaden und Cottbus wurden während der russischen Filmwoche in Berlin seit 2005 vor allem Mainstreamfilme aufgenommen. Bei der Eröffnung der Filmwochen wurden immer die erfolgreichsten Actionfilme gezeigt, die in Russland am meisten eingespielt hatten. Obwohl diese Filme international nicht anerkannt sind, wie anspruchsvolle Festivalfilme, und meistens nur schlechtere Hollywood-Kopien sind, können solche Filme sehr viel über die russische Mentalität, aktuelle Trends und Interessen des größten Teils der Bevölkerung erzählen.

Die Themen der ausgezeichneten, meistbesuchten und meistdiskutierten Filme, die während des Festivals und der Filmtage gezeigt wurden, lassen sich in drei thematische

Gruppe teilen. Zur ersten Gruppe gehören die deutsch-russischen Koproduktionen. Fast jedes gemeinsame Werk nahm an einer oder mehreren der oben erwähnten Veranstaltungen teil. Fast alle haben einen Verleih in Deutschland und in Russland gefunden. Das bestätigt die These, dass die Koproduktionen gegenüber national produzierten Filmen bessere Möglichkeiten auf dem Filmmarkt haben.

Zu der zweiten Gruppe gehören die sogenannten Antikriegsfilme, die sich auf die deutsch-russischen Beziehungen im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg fokussieren. Diese Filme bieten einen neuen, von ideologischen Vorurteilen freien Blick auf den Zweiten Weltkrieg. Das lässt uns zum Schluss kommen, dass der Filmaustausch zwischen Russland und Deutschland noch sehr stark von dem Thema des Zweiten Weltkrieges geprägt ist. Das Verhältnis zu diesem Thema ändert sich mit der Zeit, aber die Kriegsfilm bleiben trotzdem ein wichtiger Teil des Filmaustausches zwischen Russland und Deutschland.

Zur dritten Gruppe gehören die politischen und gesellschaftskritischen Filme. Vor allem in Cottbus und in Wiesbaden wurden meistens Filme aus dieser Gruppe ausgezeichnet.

Gleichzeitig fungierten die neugegründeten Filmfestivals nicht nur als Kulturvermittler zwischen Deutschland und Russland, sondern auch als Marktplätze. Während früher politische Auseinandersetzungen und ideologische Unterschiede den Filmaustausch zwischen Deutschland und Russland stark belasteten, spielte Anfang der 1990er Jahre die wirtschaftliche Entwicklung des neuen Russlands eine entscheidende Rolle. Die Filmfestivals boten den russischen Regisseuren eine hervorragende Möglichkeit, einen deutschen Produzenten oder Verleih zu finden, und somit einen Weg zu deutschen Filmfonds und technischen Möglichkeiten. Dank dieser kleinen Festivals, die als filmwirtschaftliche Plattform dienten, wurden viele gemeinsame deutsch-russische Projekte realisiert (wie z.B. der Film „Mein Glück“ von Sergej Loznitsa über die korrupte und gesetzlose Seite Russlands).

Die nähere Untersuchung des Filmfestivals und der Filmtage lässt uns feststellen, dass trotz vieler Schwierigkeiten die russische Kinematographie eine Wiedergeburt für den deutschen Zuschauer erlebte. Dank Cottbus und Wiesbaden konnten viele russische Filme den Weg zu deutschen Verleihen und somit in Kino und Fernsehen finden. Auch deutsche Filme wurden in Russland populärer, worauf die Besucherzahlen des German Filmfestivals in Moskau einen Hinweis geben. Es bestand ein Interesse daran, die jeweils andere Kultur durch Filme näher kennenzulernen. Bei Analyse der Einschaltquo-

ten im Fernsehen und der Zuschauerquoten im regulären Kinoprogramm ist jedoch auch erkennbar, dass dieser Filmaustausch nur ein relativ kleines Publikum in der breiten Bevölkerungsschicht der beiden Länder erreichte.

4 Fazit

Ziel der vorliegenden Studie war es, die Entwicklungen deutsch-russischer Filmbeziehungen in den verschiedenen historischen Phasen zu verstehen, die Auswirkungen von politischen und wirtschaftlichen Veränderungen auf die Filmbeziehungen zu analysieren und die Bedeutung für den Globalisierungsprozess mit seinen verschiedenen Formen des Kulturtransfers zu bestimmen. Zu diesem Zweck wurde die Arbeit in drei große Kapitel gegliedert, die bestimmten historischen Phasen der Entwicklung der Filmbeziehungen entsprechen. Dabei ergab sich, dass die Entwicklung der deutsch-russischen Filmbeziehungen insgesamt stark von großen kulturpolitischen Ereignissen geprägt wurde. Manchmal standen diese Ereignisse der deutsch-russischen Zusammenarbeit im Filmbereich im Wege (z.B. die Zensur in der DDR und der Sowjetunion, der Zweite Weltkrieg, später der Kalte Krieg und der Mauerbau 1961), manchmal gaben sie dagegen Anregungen zu ihrer Entwicklung (beispielsweise die Filmemigration nach der Revolution 1917, Deutschlands Wiedervereinigung und die Perestroika in Russland).

Die deutsch-russischen Filmbeziehungen wurden durch technische, politische, ökonomische und ideologische Momente bedeutend geprägt, die im Folgenden näher beschrieben werden. Anfang des 20. Jahrhunderts basierten die Filmbeziehungen vor allem auf dem Filmtechniktransfer. Deutschland exportierte Rohfilm und technische Filmgeräte nach Russland. Bis 1908 war Russland vorwiegend ein Absatzmarkt für ausländische Firmen. Filme aus Deutschland waren sehr populär, sie beherrschten den sowjetischen Filmmarkt zu 90%. Der Beginn des Ersten Weltkrieges 1914 schloss die Grenzen für den Filmhandel. Die Grenzsperr machte Lieferungen von internationalen Filmen und vor allem von Rohfilmen und technischem Zubehör wie Schneideapparaturen oder Filmbearbeitungsmaschinen fast unmöglich. Noch einen größeren Rückschlag für die russische Kinoindustrie verursachte die Oktoberrevolution 1917. Im Januar 1918 wurden alle Kinosäle von den Sowjets in Beschlag genommen. Das Dekret des Rates der Volkskommissare vom 27. August 1919 über die Verstaatlichung der privaten Filmwirtschaft in der Sowjetunion löste eine Welle der Filmemigration aus. Das führte dazu, dass nicht nur Techniktransfer, sondern auch ökonomische und ideologische Ziele begannen eine bedeutende Rolle in den deutsch-russischen Filmbeziehungen zu spielen.

1920 wurden von den zweieinhalb Millionen emigrierten Russen 700.000 in Deutschland aufgenommen, unter ihnen auch viele Filmemacher. Deutschland hatte zu dieser

Zeit die bestausgerüsteten Ateliers und das dichteste Kinonetz in Europa. Die Inflation verbilligte die Kosten der Produktion und die bessere Infrastruktur lockte russische Filmemigranten nach Berlin. Die deutsch-russischen Filmbeziehungen wurden durch die russischen Emigranten sehr intensiv. Beide Seiten profitierten davon: Russische Filmemacher konnten die fortschrittlichen technischen Neuheiten der Deutschen verwenden und deutsche Produzenten das Kunst- und Kulturpotenzial der russischen Regisseure und Schauspieler. Um im Exil zu überleben, arbeiteten die meisten Filmemigranten aus Russland in den deutschen Ateliers der UFA.

Zu den ökonomischen Zielen der Filmbeziehungen Anfang des 20. Jahrhunderts gehört auch der Anreiz zur Stärkung der europäischen Filmproduktion gegenüber der amerikanischen. Bereits damals verstanden einige europäische Produzenten, dass sie dem amerikanischen Andrang nur gemeinsam widerstehen können. Eine bemerkenswerte Rolle in diesem Zusammenhang spielte der russische Filmproduzent Wladimir Wengeroff. Mit „WeSti“ gründete er zusammen mit dem deutschen Industriellen Hugo Stinnes einen gemeinsamen Betrieb für Filmproduktion, Filmverleih und Herstellung von Filmapparaturen in Berlin. Das strategische Ziel von Wengeroff war, mit sowjetischen Filmverleihen eng zu kooperieren, um dadurch seine Filme verkaufen zu können. Andere europäische Länder sollten dem Betrieb beitreten. Seiner Meinung nach musste diese Organisation dem Andrang der Hollywood-Produktionen in Europa widerstehen können und später selbst den amerikanischen Kinomarkt erobern. Doch der sowjetische Behördentrott stellte sich dem Projekt in den Weg und behinderte alle Geschäfte. Das grandiose „Wengeroff-Projekt“ scheiterte. Auch die politischen Gründe sind zu nennen. Im Januar 1924 starb Lenin und Stalin kam an die Macht. Es begann eine totalitäre Periode in der Geschichte der Sowjetunion. Als die Zeit der NÖP endete, wurden nicht nur gemeinsame deutsch-russische Projekte beendet, sondern auch die russischen Emigrantenzeitungen aus Berlin zum Verkauf in der Sowjetunion verboten. Die sowjetische Parteiführung wollte sich von den Emigranten abgrenzen, die ihre Heimat verlassen hatten.

Mit der Gründung der Sowjetunion verfolgten die Filmbeziehungen zwischen Deutschland und Russland auch ideologische Ziele. Da die Bolschewiki die Idee der Weltrevolution exportieren wollten, gründete der deutsche Kommunist Willi Münzenberg in Moskau das Tochterunternehmen „Meschrabpom-Film“ von der „Industrie- und Handels-AG“ der IAH, um dort Propagandafilme zu produzieren und in Deutschland zu verbreiten. So wurde der Film „Aelita“ von Jakob Protazanow in die deutschen Kinos gebracht. Die Massenszenerie dieses Films hat den deutschen Regisseur Fritz Lang für

sein berühmtes Projekt „Metropolis“ inspiriert. Auch mit Münzenbergs Hilfe fand die deutsche Premiere von „Panzerkreuzer Potemkin“ (Regie: Sergej Eisenstein) in Berlin statt. Durch diese Zusammenarbeit wurde auch der Techniktransfer zwischen Deutschland und UdSSR wieder aufgenommen. Mit Hilfe der „Industrie- und Handels-AG“ wurden in den 1920er Jahren mehr als 80% des Rohfilmbedarfs in Russland sowie wichtige Aufnahme- und Wiedergabeapparaturen aus Deutschland importiert.

In der Nachkriegszeit war die Motivation zur Kooperation und zum Filmexport zwischen Deutschland und Russland vor allem eine rein politische. Es gab auch verschiedene Arten der Filmbeziehungen: über Koproduktionen, über Filmfestivals und über den Filmaustausch. Der Filmaustausch mit der DDR wurde eher zur Propaganda genutzt. Das totalitäre System in der DDR bestimmte, welche Filme die Kinos zeigen durften und welche nicht. Zwischen 1949 und 1989 wechselten sich in der DDR Phasen relativer Liberalisierung mit Phasen zunehmender Restriktion ab; letztere dominierten eindeutig. Eine sogenannte „neue Welle“ des Films wurde in Ostdeutschland unterdrückt und verhindert. Viele russische Filme wie „Die Kommissarin“ (1967) von Alexander Askoldow oder „Straßenkontrolle“ (1971) von Alexei German wurden sowohl in der DDR als auch in der UdSSR verboten. Der größte russische Regisseur Andrej Tarkowskij musste seine Filme in Deutschland und Frankreich drehen und starb im Jahre 1986 im Exil. Begabte deutsche Filmemacher, die Filme zu brisanten und aktuellen Themen der Zeit gedreht hatten, wurden systematisch ins Abseits gedrängt. Regisseure wie Egon Günther, Frank Beyer, Roland Gräf und Rainer Simon drehten im Westen oder zogen sich in „Historienstoffe“ zurück.

Durch gelegentliche Koproduktionen mit den sowjetischen Filmstudios bestätigte die Führung des staatlichen Filmwesens der DDR ihre Loyalität zur politischen Oberherrschaft der UdSSR. Und die UdSSR konnte damit ihre Ideologie weiterverbreiten. Die meisten Koproduktionen zwischen der DDR und der UdSSR behandeln das Thema „Vaterländischer Krieg, den Faschismus und seine Folgen“ oder den „Aufbau des Sozialismus“. Die sowjetische Parteiführung benutzte die Koproduktionen mit der DDR als Propagandamittel. Jene Filme, die diese Aufgabe nicht erfüllten, wurden abgelehnt. Die deutsch-russische Koproduktion „Menschen und Tiere“ (1961, Regie: Sergej Gerasimow, Koregie: Lutz Köhlert) wurde beispielsweise verboten, während viele Filmkritiker diese Arbeit als eines der besten Werke des Regisseurs Gerassimow einschätzten. Viele sowjetische Filme wurden ohnehin, manchmal zwangsweise, in den DDR-Kinos gezeigt, aber die Koproduktionen mit deutscher Beteiligung erhöhten die Auswirkungen

des Films auf die Gesellschaft und maskierten den offensichtlichen Wunsch der KPdSU, die kommunistische Ideologie durch den sowjetischen Film der DDR aufzudrängen. Auch die Außenhandelsbeziehungen im Filmbereich hatten Propagandacharakter und sahen viel mehr wie gegenseitiger Pflichtaustausch von Filmen aus. Natürlich kam es auch vor, dass die deutsche Beratung und die Teilnahme von deutschen Schauspielern einfach aus historischen Gründen nötig war, wie im Film „Peter Jugend“ von Sergej Gerassimow. Das war aber eher die Ausnahme. Auch sind finanzielle Gründe zu nennen: Die Dreharbeiten zu den Episoden, die in Deutschland spielten, wurden mit Hilfe der DEFA organisiert, was die Kosten auf der sowjetischen Seite reduzierte.

Zwischen der UdSSR und Westdeutschland gab es kaum Kontakte in der Nachkriegszeit. Während sich die Filmbeziehungen zwischen der Sowjetunion und Ostdeutschland unter strenger staatlicher Kontrolle entwickelten, waren die Filmbeziehungen mit der BRD in der Nachkriegszeit freier von ideologischen Vorurteilen und basierten auf privaten Initiativen aus Westdeutschland. Dazu zählen vereinzelte Kinovorführungen in der BRD und die sowjetische Filmwoche in Westberlin. Es wurden Filme wie „Die Kraniche ziehen“ (1957, Regie: Michail Kalatosow), „Der stille Don“ (1958, Regie: Sergej Gerassimow), „Iwans Kindheit“ (1962) und „Andrej Rublew“ (1969) von dem später aus der Sowjetunion verbannten Regisseur Andrej Tarkowskij gezeigt. Im April 1961 fand die erste sowjetische Filmwoche in Westberlin statt. Sie wurde von dem Westberliner Produzenten Sergio Gambaroff veranstaltet. Weil die sowjetische Regierung Westberlin nicht anerkennen wollte, wurde die sowjetische Filmwoche von der offiziellen sowjetischen Regierung abgelehnt. Trotz des außergewöhnlichen Erfolgs (10.000 Besucher) fand die zweite Filmwoche in Westberlin nicht mehr statt, da ein paar Monate später, im August 1961, die Berliner Mauer gebaut wurde.

Es blieben aber zwei große Filmfestivals, wo westdeutsch-russischer Filmaustausch in Zeiten des Kalten Krieges stattfinden konnte: die „Internationalen Filmfestspiele in Berlin“ und das „Internationale Moskauer Filmfestival“. Beide wurden anfangs auf staatlicher Ebene organisiert. Die sowjetischen Behörden entschieden, welche Filme in Moskau gezeigt werden durften. Das Internationale Filmfestival in Moskau wurde 1959 in der Zeit des „Taufwitters“ gegründet, um die unter Stalin abgebrochenen Verbindungen zum Westen wieder aufzunehmen. Die Teilnahme von Filmen aus dem Westen war fast ausschließlich an politische Themen gebunden. Die ausgewählten westdeutschen Filme mussten entweder antifaschistischen Charakter haben oder bestimmte Aspekte der kapitalistischen Gesellschaftsordnung kritisieren. 1959 ging die Goldmedaille an den BRD-

Film „Wir Wunderkinder“, einen der wenigen westdeutschen Filme der 1950er Jahre, der sich kritisch mit dem Dritten Reich beschäftigte. Der Film wurde sogar für den nationalen Verleih in der Sowjetunion freigegeben. Die in Moskau gezeigten Filme aus der DDR entsprachen völlig den Absichten des Festivals (antifaschistische Thematik, sozialistischer Aufbau, Entlarvung des Kapitalismus). Dazu zählen Filme wie „Professor Mamlock“ (1961, Regie: Konrad Wolf), „Nack unter Wölfen“ (1963, Regie: Frank Beyer) und „Die Abenteuer des Werner Holt“ (1965, Regie: Joachim Kunert).

Erst 1974 wurde die „Berlinale“ zur Austauschplattform zwischen Westdeutschland und der Sowjetunion, nachdem die Westberliner Filmfestspiele 1967 in eine GmbH übertragen und 1973 ein deutsch-sowjetisches Kulturabkommen unterzeichnet worden war. Da die Berlinale 1951 als staatliche Institution gegründet wurde, bestimmte der Staat die Regeln. Es stand damals fest, dass die Teilnahme von Filmen aus Ländern des Ostblocks nicht erwünscht war. Die Leiter der Berlinale, zuerst Alfred Bauer und später Moritz de Hadeln, bemühten sich trotzdem um die Teilnahme von sowjetischen Filmen am Wettbewerb. Als die Filmfestspiele in Berlin „entstaatlicht“ und in eine GmbH umgewandelt wurden, konnte der Geschäftsführer ohne Zusage des Auswärtigen Amtes und des Senates Filme aus der Sowjetunion einladen. Die Teilnahme sowjetischer Filme an der Berlinale musste indes noch mit dem Politbüro vereinbart werden. Das andere Hindernis für eine Teilnahme der sowjetischen Filme an der Berlinale war auch „der besondere Status Berlins“. Die sowjetische Regierung wollte ihn nicht anerkennen. Erst nach der Unterzeichnung des Viermächteabkommens über Berlin, 1971, und des deutsch-sowjetischen Kulturabkommens, 1973, wurde zum ersten Mal ein sowjetischer Film, „S toboj i bes tebjja“ (Regie: Rodion Nachapetow), 1974 in Westberlin gezeigt. Seit 1975 durften dann auch Filme aus der DDR an der Berlinale teilnehmen. Die sowjetischen Behörden bestimmten also völlig, welcher DEFA-Film auf der Berlinale gezeigt werden durfte. Es durften keine antisowjetischen und antisozialistischen Filme ins Programm genommen werden. Insgesamt erhielten die DEFA-Filme fünf Silberne und einen Goldenen Bären. Unter ihnen waren Frank Beyers und Jurek Beckers Film „Jakob der Lügner“ (1975) und Konrad Wolfs „Solo Sunny“ (1983). Auch auf bestimmte Filme aus der Sowjetunion war es für die Berlinale-Leitung nicht einfach zu kommen. Erst mit der „Glasnost-Politik“ der zweiten Hälfte der 1980er Jahre und dem radikalen politischen Wandel in der sowjetischen Kulturpolitik kamen viele verbotene Filme zu späten nationalen und internationalen Ehrungen. Seit 1987 wurden auf der Berlinale mehrere

sowjetische Verbotsfilme wie „Das Thema“ (1978, Regie: Gleb Panfilow) und „Die Kommissarin“ (1967, Regie: Alexander Askoldow) ausgezeichnet.

Seit der politischen Wende in Mittel- und Osteuropa ist die russische Filmszene mehr und mehr in das internationale Filmgeschehen eingebunden. Viele Filmleute arbeiten außerhalb der Grenzen ihres Herkunftslands. Zum Beispiel ist die russische Schauspielerin Chulpan Khamatova bei deutschen Regisseuren (Veit Helmers oder Wolfgang Becker) sehr beliebt. Die deutsche Schauspielerin Anjorka Strechel hat das russische Publikum mit ihrer Rolle in der für den Golden Globe nominierten russischen Produktion „Krai“ (Regie: Alexej Utschitel, 2010) bezaubert. Der deutsche Kameramann Tilman Büttner musste während der Dreharbeiten mit dem russischen Regisseur Alexander Sokurov große technische Schwierigkeiten überwinden, um den Film „Russian Ark“ ohne einen einzigen Schnitt zu drehen. Mit Hilfe der deutschen HD-Spezialisten „Kopp Media“ wurde ein Tragegestell für 35 Kilo schwere Kameras entworfen, das der Kameramann 92 Minuten tragen musste. Somit treten die Schauspieler, Regisseure und Kameramänner als Agenten des Technik- und Kulturtransfers zwischen Deutschland und Russland auf. Die russische Filmwirtschaft ist mittlerweile in den internationalen Markt integriert. Jedes Jahr entstehen immer mehr deutsch-russische Koproduktionen. Die Kontakte und die Zusammenarbeit der Filmemacher aus Deutschland und Russland ermöglichen einen authentischen Einblick in die gesellschaftliche Situation der Ländern, fördern das Kennenlernen der aktuellen Filmkunst in Deutschland und Russland und nähern zwei ähnliche und gleichzeitig sehr unterschiedliche Kulturen an.

Abschließend kann festgestellt werden, dass die Frage über den Einfluss der deutsch-russischen Filmbeziehungen auf den Kulturtransfer differenziert beantwortet werden muss. Einerseits haben die besonderen kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Russland eine lange und reiche Tradition. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts ist die Kooperation zwischen den beiden Ländern im Filmbereich immer ein wichtiger Bestandteil ihres Kulturlebens. Was die erste Phase der Entwicklung der Filmbeziehungen angeht, so konnte anhand der Erforschung der Kontakte der Filmemigranten und der gemeinsamen Produktion von Propagandafilmen in den 1920er Jahren gezeigt werden, dass der gegenseitige Kulturaustausch nie so intensiv war wie damals. Die deutschen Produktionen beherrschten zu 90 % den sowjetischen Filmmarkt: Durch diese Filme wurden die kulturellen Muster in den Bereichen Konsum, Lebensgestaltung, Werte und Sitten übertragen. Zuschauer in der Sowjetunion erhielten auf diese Weise einen Einblick in die deutsche Kultur und Denkweise. Sie liesen sich von der Kleidermode und

dem Lebensstil der Filmhelden aus den deutschen Filmen inspirieren. In den Wohnungen hingen Fotos von deutschen Filmstars an den Wänden. Die Frauen ahmten das Aussehen der deutschen Schauspielerinnen nach.

Sowjetische Filme und erste gemeinsamen Produktionen hatten auch großen Erfolg in Deutschland, sie konnten viel über die sowjetische Realität, den Bürgerkrieg und die Revolution mitteilen. Der Film „Panzerkreuzer Potemkin“ übertrat ideologische Barrieren und vermittelte ein neues positives Russlandbild. Das führte auch zur produktiven Rezeption: der innovative Bildschnitt von Eisensteins Filmen hat die deutsche Kinetographie stark beeinflusst.

Andererseits musste festgestellt werden, dass der Kulturaustausch zwischen der Sowjetunion und Westdeutschland nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges sehr gering war. Es ergab sich, dass russische Filme keinen Einfluss auf die westdeutsche Kultur hatten, und umgekehrt waren die westdeutschen Filme für den sowjetischen Zuschauer unbekannt. Die seltenen privaten Kinovorführungen und Teilnahmen von sowjetischen Filmen an der Berlinale konnten kein Gegengewicht schaffen zu der großen Rolle der amerikanischen und europäischen Filme im westdeutschen Geistesleben. Die westdeutschen Jugendlichen haben mit Vorliebe den Lebensstil und die Mode der Helden aus den amerikanischen und französischen Filmen übernommen. Sie standen aber den sowjetischen Filmen sehr skeptisch und sogar kritisch gegenüber. Das lag teilweise an der Propaganda, teilweise daran, dass die totalitäre Ordnung in der Sowjetunion jede künstlerische Freiheit unterdrückte und die sowjetische Alltagskultur kein Gegengewicht gegenüber dem fortschrittlichen westlichen Lebensstil schaffen konnte.

Was Ostdeutschland angeht, so konnte anhand der Untersuchung der DEFA-Filme jener Zeit festgestellt werden, dass die Präsenz der sowjetischen Kultur nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges im ostdeutschen Alltagsleben sehr markant zunahm. Der sowjetische Einfluss auf das Kunst- und Geistesleben der Ostdeutschen war umfangreich. Besonders die Kriegsfilme spielten dabei eine große Rolle. Die neue Generation in Ostdeutschland erfuhr von den Grausamkeiten des Zweiten Weltkrieges viel mehr aus den sowjetischen Spielfilmen als aus der Presse oder dem Fernsehen. Andererseits waren die ostdeutschen Filmemacher gezwungen, sich an den sowjetischen Filmen zu orientieren, was zu zahlreichen Berufsverboten und Emigration führte. Die meisten deutschen Intellektuellen standen in Opposition zu den Aussagen sowjetischer Spielfilme, die nach ihrer Ansicht auffällige Parallelen zu den Filmprodukten anderer totalitärer Staaten er-

kennen ließen. Das breite Publikum reagierte auf das Übermaß an sowjetischen Filmen sehr unterschiedlich. Rein propagandistische Streifen lehnten die Zuschauer ab, während Produktionen ohne direkte politische Aussage, zum Beispiel Märchen und Abenteuerfilme oft mit Interesse aufgenommen wurden. Diese ablehnende Haltung und Vorurteile gegenüber den sowjetischen Streifen wandelte sich Ende der 1950er bis Anfang der 1960er Jahre, als die Filmemacher aus der Sowjetunion entsprechende künstlerische Qualität mit den Filmen „Die Kraniche ziehen“ (Regie: Michail Kalatosow, 1957) oder „Ein Menschenschicksal“ (Regie: Sergej Bondarchuk, 1959) erreichten. Beide Filme trugen zweifellos dazu bei, das Bild über das Denken und Handeln sowjetischer Menschen in den Köpfen der deutschen Zuschauer zu verändern. In den sowjetischen Filmen stand ein individuelles Schicksal einfacher Menschen im Mittelpunkt. Deswegen konnten sie die Zuschauer so tief berühren. Man konnte sich mit den Protagonisten der sowjetischen Leinwand identifizieren und ihr Leid auf emotionaler Ebene nachvollziehen. Der sowjetische Spielfilm hatte auf eine gewisse Art und Weise eine Brückenfunktion zwischen den ehemaligen Gegnern des Zweiten Weltkrieges. Parallel dazu vermittelten diese Filme ein offiziell opportunes Bild von den Ereignissen im Zweiten Weltkrieg und erlaubte der Sowjetunion sie als Propagandawaffe zu benutzen. Ob die DDR-Bürger das wollten oder nicht, das „Fremde“ aus der Sowjetunion wurde ins „Eigene“ transformiert und mit der Zeit als typisch „ostdeutsch“ bezeichnet.

Nach 1990 sind die deutsch-russischen Kulturbeziehungen auf eine völlig neue Grundlage gestellt worden. In der Zeit der Globalisierung, des Internets und der internationalen Arbeitsteilung sind die technischen Möglichkeiten der Arten der Zusammenarbeit und die Ziele der Zusammenarbeit ganz andere als in den Zeiten des Kalten Krieges. So lagen die Hauptgründe der deutsch-russischen Filmbeziehungen seit den 1990er Jahren nach dem Zerfall der Sowjetunion und der Umgestaltung der gesamten internationalen politischen Weltordnung mehr im wirtschaftlichen und kulturpolitischen Bereich. Ideologie und Politik spielten keine große Rolle mehr, Filme wurden nicht mehr als Propagandamittel benutzt. Es gab keine staatliche Zensur mehr, aber es entstand eine Art von ökonomischer Zensur. Nach dem Sieg des Westens über den Kommunismus begann ein Transformationsprozess, die Planwirtschaft in Russland wurde von der Marktwirtschaft abgelöst. Das heißt, die Filmbeziehungen entwickelten sich auch auf eine privatwirtschaftliche Weise. Zu den wirtschaftlichen Gründen zählen vor allem die größeren Absatzmärkte und Produktionsbudgets. Kulturpolitische Aspekte sind die Besinnung auf die gemeinsame Geschichte des Zweiten Weltkrieges sowie die UdSSR-DDR-

Beziehung und die deutsche Unterstützung der sogenannten unpatriotischen oder unkommerziellen Low-Budget-Arthouse-Festivalfilme aus Russland.

Russland wurde zu einem der wichtigsten Partner im Kulturaustausch, der nicht nur von den offiziellen Akteuren der auswärtigen Kulturpolitik lebte, sondern auch von einer Vielzahl privater Initiativen. In den 1990er Jahren wurden in Deutschland und in Russland zahlreiche Filmfestivals gegründet, die als Austauschplattformen der deutschen und russischen Filmproduktion dienen. Gleichzeitig fungierten die neugegründeten Filmfestivals nicht nur als Kulturvermittler zwischen Deutschland und Russland, sondern auch als Marktplätze, wo viele gemeinsame deutsch-russische Projekte realisiert wurden (wie z.B. der Film „Mein Glück“ von Sergej Loznitsa über die korrupte und gesetzlose Seite Russlands). Dank der Bekanntschaften zwischen russischen und deutschen Produzenten und Regisseuren, die während dieser Festivals geknüpft wurden, werden fast jedes Jahr ein bis zwei gemeinsame deutsch-russische Koproduktionen veröffentlicht. Im Juli 2011 wurde das zwischenstaatliche Koproduktionsabkommen unterzeichnet und die Gründung des Deutsch-Russischen Co-Development Fonds vereinbart. Eine andere wichtige Voraussetzung, um deutsch-russische gemeinsame Projekte zu realisieren, war Russlands Beitritt zum Filmfonds des Europarates EURIMAGES im März 2011. Das trug dazu bei, dass die deutsch-russischen Beziehungen in den vergangenen Jahren an Intensität und Qualität gewonnen haben wie selten zuvor in der gemeinsamen Geschichte.

Auf der anderen Seite ist die anfängliche Euphorie, die mit den Transformationsprozessen in Russland verbunden war, einer schnellen Ernüchterung gewichen. Es hat sich gezeigt, dass die Verständigung zwischen Russland und Deutschland mühsamer und langwieriger war, als man erwartet hatte, und dass die über 70-jährige Isolierung Russlands von den kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Entwicklungen des Westens tiefe Spuren hinterlassen hat.

Die Untersuchung der Einspielergebnisse und Einschaltquoten ergab, dass Filme aus Russland im deutschen Kino nur wenig präsent waren. Während früher die DDR-Bürger gezwungen wurden ins Kino zu gehen und sowjetische Filme anzuschauen, haben die Menschen nun die Wahl zwischen den Hollywood-Blockbustern und einem anspruchsvollem Festivalfilm aus Russland. In Deutschland wie auch in Russland eroberten die amerikanischen Produktionen den Markt im Fluge. Die Amerikaner überschwemmten Westdeutschland bereits in der Nachkriegszeit mit Hollywood-Filmen. Auch das russi-

sche Kino wurde im eigenen Land stark von amerikanischen Produktionen dominiert. Denn der geringe Anteil russischer Filme ging vor allem auf den länderspezifischen Charakter zurück. In Deutschland waren die meisten Verleihe so in alten Westbindungen verankert, dass sie sich schwer für eine Kooperation mit einem russischen Partner entscheiden konnten. Ein Russlandbild in Deutschland ist noch von wenigen, aber tiefsitzenden Klischees geprägt. Das liegt auch daran, dass die meistausgezeichneten russischen Festivalfilme mit wenigen Ausnahmen (wie zum Beispiel der Film „Russian Ark“) kein positives Russlandbild vermitteln können. Es sind vorwiegend sozialkritische Filme, die negative Aspekte Russlands thematisieren. Für den kommerziellen Verleih sind sie ungeeignet. Das Gleiche gilt für die deutschen Filme in Russland: Nur wenige kommen in den kommerziellen Verleih. Das Deutschlandbild ist in Russland stark von den alten sowjetischen Kriegsfilmern geprägt. Das Verhältnis zum Thema „Krieg“ ändert sich mit der Zeit, aber die Kriegsfilmern bleiben trotzdem ein wichtiger Teil des Filmaustausches zwischen Russland und Deutschland. Immerhin wächst das Interesse an russischen Sujets in Deutschland und an deutscher Filmkunst in Russland. Die nähere Betrachtung der Festivalprogramme zeigt, dass die deutschen Filme regelmäßig und mit Erfolg auf dem Internationalen Filmfestival in Russland gezeigt werden. Die russischen Filme werden auch zu den großen deutschen Filmfestivals eingeladen und ausgezeichnet. Es lässt sich hieraus der Schluss ziehen, dass die zahlreichen Kinoveranstaltungen, die in der Zeit nach dem politischen Umbruch in der Sowjetunion gegründet wurden, maßgeblich dazu beigetragen haben, das Bewusstsein und Verständnis füreinander zu vertiefen und hinter die Klischees zu schauen.

Filmern haben ganz wesentlich dazu beigetragen, die Lebensformen in der Welt anzugleichen. Sie behandeln Themen, mit denen sich Zuschauer auf der ganzen Welt identifizieren können. Sie prägen das Alltagsleben in allen Schichten der Bevölkerung. Über Filmern und gemeinsame Filmbeziehungen kann man Geschichte, Mentalität, Sitten und Gebräuche sowie die Schönheiten des anderen Landes begreiflich machen. Das ist beispielsweise dem Film „Russian Ark“ von Alexander Sokurov sehr gut gelungen. Die große Aufgabe der Filmbeziehungen heutzutage ist die Völkerverständigung. Ein großer Festivalerfolg der meisten deutsch-russischen Koproduktionen zeigt, dass die deutsch-russischen Filmbeziehungen auf dem richtigen Weg sind, um diese Aufgabe zu erfüllen. Andererseits zeigt die nähere Untersuchung der Einspielergebnisse und Einschaltquoten der deutsch-russischen Koproduktionen, dass man noch sehr viel tun muss. Die grenzüberschreitenden Auswirkungen der deutschen und russischen Spielfilmern waren in der

Vor- und Zwischenkriegszeit auf dem Gebiet der Filmtechnik und der Vermittlung von Kenntnissen über das andere Land sehr viel größer als heute. Im Gegensatz zu amerikanischen Filmen, gelingt es dem russischen Film heutzutage nicht, eine größere Wirkung in Deutschland auszuüben. Das Gleiche gilt auch für den deutschen Film in Russland. Die deutsch-russischen Filmbeziehungen standen seit 1990 vor einer Reihe finanzieller und technischer Schwierigkeiten: Transportprobleme, Zollprobleme, hohe Leihgebühren und Kosten für die Synchronisation. Als Folge litt auch die Qualität der gemeinsamen Produktionen. Das führte entweder zu niedrigeren Besucherzahlen oder Problemen beim Verkauf. Ein anderes Hindernis besteht darin, dass der Förderkurs in Russland vorwiegend auf kommerzielle und zugleich patriotisch angehauchte Filme gerichtet ist, die bisher kein großes internationales Interesse erwecken konnten.

Um alle diese Probleme zu lösen und eine Zusammenarbeit zu entwickeln, ist es wichtig den Dialog zwischen den zwei Partnern weiterzuführen. Hier reicht aber nicht nur private Initiative wie Filmfestivals, wo die Produzenten aus beiden Ländern Kontakte knüpfen und Verleihe finden können. Das muss auch auf der staatlichen Ebene von den offiziellen Akteuren der auswärtigen Kulturpolitik reguliert werden. Die Notwendigkeit eines Dialogs von deutschen und russischen Filmschaffenden ist wichtig für das gegenseitige Vertrauen in anderen Bereichen wie Politik- und Wirtschaftsbeziehungen. Das führt zum Verständnis der Unternehmenskultur in dem Partnerland und damit verbundenen Auslandsinvestitionen. Natürlich sind die Filmbeziehungen nur ein Teil des Kulturtransfers. Alleine würden sie wenig ausrichten. Großen Einfluss auf den Kulturtransfer haben auch andere kulturelle Projekte, z.B. Schüler- und Studentenaustausch, Patenschaften sowie Musik- und Theaterfestivals. Auch Dokumentarfilme (die aus der Forschung ausgeschlossen wurden) spielen eine große wenn nicht sogar größere Rolle als Spielfilme im Kulturtransfer. Sie fördern die Entwicklung des Tourismus nach Russland und leisten einen gewissen Beitrag zur Verständigung zwischen Deutschland und Russland. Die Frage über den Einfluss der Dokumentarfilme auf die deutsch-russischen Beziehungen könnte für die weitere Forschung auch von Interesse sein. Nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation, in der Zeit der Globalisierung wird die Weltpolitik nicht mehr nur von ideologischen und wirtschaftlichen, sondern auch von kulturellen Auseinandersetzungen bestimmt. Insofern bleibt zu hoffen, dass der dadurch entstehende Diskurs unter anderem die Motivation für die weitere Entwicklung des deutsch-russischen interkulturellen Dialogs und die Erforschung der deutsch-russischen Filmbeziehungen bildet.

Anhang

Anlage 1

Connecting Cottbus

Geförderte Filmprojekte aus Russland 2001-2010

| Title | Company | Country | Producer | Pitched |
|---------------------------------|--|-----------------------|--|---------|
| 977 | Metronom Film / Gottlieb Production | Russia | Arsen Gottlieb | 2003 |
| Allegro Moderato | Evgueni Loungine | Russia | Evgueni Loungine | 2001 |
| Dau | Phenomen Films | Russia | Artem Vassiliev | 2005 |
| Famous Saviours from Bamberg | A-FILM Productions | Russia | Matthias Aicher | 2006 |
| Farce Majeurs | FILM FACTORY SLOVO | Russia | Elena Yatsura | 2003 |
| Königsberg | Dreamscanner | Russia | Olga Konskaia | 2003 |
| Lilliputians | Rock Films | Russia | Kira Saxaganskaya & Masha Vasyukova | 2009 |
| Not a simple story | Stella Studio | Russia | Fedor Popov | 2010 |
| Terrorizm | Filmcompany SLON | Russia | Ekaterina Phillipova | 2002 |
| Three Girls | Ibrus Film (Russia) | Russia, Azerbaijan | Hoferichter & Jacobs | 2001 |
| Under electric clouds | Metrafilm | Russia | Artem Vassiliev | 2010 |

Quelle: Osteuropäisches Filmfestival Cottbus

Anlage 2

Einschaltquoten russischer Festivalfilme in Deutschland

2006-2011/3sat

| Titel | Tag | Datum | Beginn | Dauer | Sdg. | Anz. | Zuschauer | |
|-----------------------------------|-----|------------|--------|-------|------|------|-----------|------|
| | | | | | | | Mio. | MA % |
| Der Weg nach Koktebel | Do | 06.04.2006 | 22:26 | 01:41 | 1 | 0,12 | 0,8 | |
| Als der Fußball nach Russland kam | Di | 03.04.2007 | 22:25 | 01:53 | 1 | 0,08 | 0,5 | |
| Der Weg nach Koktebel | Di | 23.10.2007 | 22:59 | 01:41 | 1 | 0,09 | 0,8 | |
| Als der Fußball nach Russland kam | Di | 08.04.2008 | 22:30 | 01:53 | 1 | 0,05 | 0,3 | |
| Die einfachen Dinge | Di | 28.04.2009 | 22:58 | 01:44 | 1 | 0,07 | 0,6 | |
| Die einfachen Dinge | Fr | 23.04.2010 | 00:49 | 01:44 | 1 | 0,02 | 0,3 | |
| Mein Sommer mit Sergej | Do | 07.04.2011 | 22:28 | 02:04 | 1 | 0,11 | 0,8 | |

Quelle: Medien-Forschung Bernd Hermann

2008-2009/Arte

| Titel | Tag | Datum | Beginn | Dauer | Sdg. | Anz. | Zuschauer | |
|-----------------------|-----|------------|--------|-------|------|------|-----------|------|
| | | | | | | | Mio. | MA % |
| Der Weg nach Koktebel | Mi | 05.03.2008 | 22:46 | 01:41 | 1 | 0,11 | 0,7 | |
| Der Weg nach Koktebel | Di | 18.03.2008 | 14:59 | 01:41 | 1 | 0,05 | 0,4 | |
| Euphoria | Mi | 10.06.2009 | 00:19 | 01:07 | 1 | 0,02 | 0,3 | |
| Euphoria | Fr | 12.06.2009 | 01:29 | 01:07 | 1 | 0,01 | 0,2 | |

Quelle: Medien-Forschung Bernd Hermann

Anlage 3

Einschaltquoten des Films „Ein neuer Russe“/„Oligarkh“

| | | | | | Deutschland | |
|--------|------------|-----------|---------|-----------------|--------------|------|
| Sender | Datum | Startzeit | Dauer | Titel | Sehbet. Mio. | MA % |
| Arte | 29/08/2005 | 20:43:50 | 2:01:06 | Ein neuer Russe | 0,16 | 0,6 |

Quelle: ZDF-Medienforschung, AGF/GfK Fernsehforschung, DAP TV Scope 29.08.2011

Literaturverzeichnis

- ALTRICHTER, HELMUT: *Russland 1989, der Untergang des sowjetischen Imperiums*, München: Beck, 2009
- ARNOLD, JASMIN: *Die Revolution frisst ihre Kinder: deutsches Filmexil in der UdSSR*, Marburg: Tectum Verlag, 2003
- BEEVOR, ANTONY: *Die Akte Olga Tschechowa. Das Geheimnis von Hitlers Lieblings-schauspielerin*, München: Bertelsmann, 2004
- BERAUER, WILFRIED: *Filmstatistisches Jahrbuch 2013*, Baden-Baden, 2013
- BEUTELSCHMIDT, THOMAS: *Sozialistische Audiovision. Zur Geschichte der Medienkultur in der DDR*, Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg, 1995
- BHAGWATI, JAGDISH N., *Verteidigung der Globalisierung*, München, 2008
- BITTERLI, URS, *Die Wilden und die Zivilisierten: Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*, München: Beck, 1991
- BLUNK, HARRY / JUNGnickel, DIRCK (HG.): *Filmland DDR: ein Reader zu Geschichte, Funktion und Wirkung der DEFA*, Köln, 1990
- BOCK, HANS-MICHAEL / TÖTEBERG, MICHAEL (HG.): *Das UFA-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins Verlag, 1992
- BÖHMING, MICHAELA: *Das russische Theater in Berlin 1919-1931*, München: Sagner, 1990.
- BORGER, LENNY: *From Moskow to Montreuil: the Russian émigrés in Paris 1920-1929*, 1989, Nr. 35-36, S. 28-32

- BRANDLMEIER, THOMAS: Brillanten und Brillantine. Exilrussen und Filmrussen. In: Schöning, Jörg (Hg.): Fantaisies russes. Russische Filmemacher in Berlin und Paris 1920-1930, München: Text und Kritik, 1995
- BRAUN, ALFONS MARIA: Die internationale Coproduktion von Filmen im internationalen Privatrecht, Diss., München: VVF, 1996
- BROCK, DITMAR: Globalisierung: Wirtschaft – Politik – Kultur – Gesellschaft, Springer-Verlag, 2008
- BULGAKOVA, OKSANA: Russische Film-Emigration in Deutschland: Schicksale und Filme. In: Schlögel, Karl (Hg.): Russische Emigration in Deutschland 1918-1941, Berlin: Akademie Verlag, 1995
- BULGAKOWA, OKSANA: Die ungewöhnlichen Abenteuer der Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki, Berlin, 1995
- BULGAKOWA, OKSANA: Eisenstein und Deutschland, Berlin: Henschel Verlag, 1999
- BULGAKOWA, OKSANA: Sergej Eisenstein. Eine Biografie, Berlin: Potemkin Press, 1997
- BÜTNER, URSULA: Weimar: Die überforderte Republik 1918-1933, Stuttgart: Klett-Cotta, 2008
- CHOCHLOWA, JEKATERINA: Die erste Filmarbeit Sergej Eisensteins. In: Bulgakowa, Oksana (Hg.): Eisenstein und Deutschland, Berlin: Henschel Verlag, 1999
- DEUTSCHES INSTITUT FÜR FILMKUNDE (HG.): Konrad Wolf. 1925-1982, Frankfurt am Main, 1983
- DONDUREJ, DANIL / VENGER, NATALIA (HG.): Russische Filmindustrie 2001-2006, Moskau: CTC Media, 2006
- DOST, MICHAEL / HOPF, FLORIAN / KLUGE, ALEXANDER (HG.): Filmwirtschaft in der BRD und in Europa. Götterdämmerung in Raten, München: Carl Hanser Verlag, 1973
- EGGERS, DIRK: Filmfinanzierung, Hamburg, 1995

- EISENSTEIN, SERGEJ: *Kak ya stal regissjerom*, Riga: Goskinoizdat, 1946
- ENGEL, CHRISTINE / BINDER, EVA (HG.): *Lichtspiele: annotiertes Verzeichnis der Sammlung russischer und sowjetischer Filme des Instituts für Slawistik der Leopold-Franzes-Universität Innsbruck*, in: *Innsburcker Beiträge zur Kulturwissenschaft*, Bd.6, Innsbruck, 1998
- ESPAGNE, MICHEL / GREILING, WERNER (HG.): *Frankreichfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750-1850)*, Leipzig : Universitätverlag, 1996
- ESPAGNE, MICHEL / MICHAEL, WERNER (HG.): *Transferts. Les Relations interculturelles dans l'épave franco-allemand (XVIIIe et XIX siècle)*, in: *Editions Recherches sur les Civilisations*, 1988
- FELDMAN, GERALD D.: *Hugo Stinne: Biographie eines Industriellen; 1870-1924*, München: Beck, 1998
- FOUCAULT, MICHEL: *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*, Frankfurt am Main, 1993
- FREUND, RUDOLF (HG.): *Film-Blätter. Kurzmonographie zu klassischen Filmen*, Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR, 1974
- GARDIN, VLADIMIR: *Vospominania (Erinnerungen)*, Bd. 1, Moskau, 1949
- GERASSIMOW, SERGEJ: *Gesammelte Werke (Sobranie Sochinenij)*, Bd. 3, Moskau: Iskusstwo, 1984
- GINSBURG, SERGEI / KOSYMOW, ABDUL (HG.): *Istorija sovetskogo kino 1917-1967*, Bd. 1, Moskau: Iskusstvo Verlag, 1969, S. 116
- GÖDDE, PETRA: *Globale Kulturen*, in: Akira Iriye (Hg.): *Geschichte der Welt. 1945 bis heute – Die globalisierte Welt*, München, 2013
- GOERTZ, HEINRICH: *Erwin Piscator in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1974

- GREGOR, ULRICH / PATALAS, ENNO (HG.): Geschichte des Films. Bd. 1. 1895-1939, Gütersloh: S. Mohn, 1962
- HAARMANN, HERMANN (HG.): Erwin Piscator und die Schicksale der Berliner Dramaturgie: Nachträge zu einem Kapitel deutscher Theater Geschichte, München: W. Fink, 1991
- HAASE, JÜRGEN (HG.): Zwischen uns die Mauer: DEFA-Filme auf der Berlinale, Berlin: Berlin Edition, 2010
- HARVEY, DAVID: Betreff Globalisierung, In: Steffen Becker / Thomas Sablowski / Wilhelm Schumm (Hg.): Jenseits der Nationalökonomie? Weltwirtschaft und Nationalstaat zwischen Globalisierung und Regionalisierung, Berlin / Hamburg: Argument Sonderband 229, 1997
- HARVEY, DAVID: The Condition of Postmodernity, Cambridge: Blackwell, 1990
- HAUSER, JOHANNES: Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945-1955 und Einfluss der US-amerikanischen Filmpolitik. Vom reichseigenen Filmmonopolkonzern (UFI) zur privatwirtschaftlichen Konkurrenzwirtschaft, Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1985
- HEIMANN, THOMAS: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik: zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959, Berlin, 1994
- HILCHENBACH, MARIA: Kino im Exil. Die Emigration deutscher Filmkünstler 1933-1945, München, 1982
- HOFFMANN, DIERK / SCHMIDT, KARL-HEINZ / SKYBA, PETER (HG.): Die DDR vor dem Mauerbau. Dokumente zur Geschichte des anderen deutschen Staates 1949-1961. München, 1993
- ILJINE, DIANA / KEIL, KLAUS: Filmproduktion, Der Produzent. 2. Auflage, München, 2000
- INFORMKINO, NEVAFILM RESEARCH, METROPOLITAN E.R.A. (HG.): Rossijskaja kinoindustrija 2009, Moskau, 2010

- Istoria otechestvennogo kino: Dokumnty. Memuary. Pisma, Bd. 1, Moskau, 1996
- JAMES, HAROLD: Rambouillet, 15. November 1975, Die Globalisierung der Wirtschaft, München, 1997
- JANGIROW, RASCHIT: Raby nemogo: ocherki istoricheskogo byta russkikh kinematografistov za rubezhom, 1920-1930-e gody, Moskau: Russkii Put', 2007
- JORDAN, GÜNTER: Die frühen Jahre 1946 bis 1952. In: Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-92, Berlin: Jovis, 1996
- KALLAS, CHRISTINA, EUROPÄISCHE FILM- UND FERNSEHKOPPRODUKTIONEN: wirtschaftliche, rechtliche und politische Aspekte, Berlin, Freie Univ., Diss., 1991, S. 21
- in SBZ und DDR 1945-1965, In: Linderberger, Thomas (Hg.): Massenmedien im Kalten Krieg. Akteure, Bilder, Resonanzen, Köln, 2006
- KARL, LARS: Das Bild des Siegers im Land der Besiegten: Der Sowjetische Kriegsfilm in SBZ und DDR 1945-1965, In: Linderberger, Thomas (Hg.): Massenmedien im Kalten Krieg. Akteure, Bilder, Resonanzen, Köln, 2006
- KARL, LARS: Zwischen politischen Ritual und kulturellem Dialog. In: Karl, Lars (Hg.): Leinwand zwischen Tauwetter und Frost. Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg, Berlin: Metropol, 2007
- KERR, ALFRED: Essays. Theater und Film, Berlin, 1991
- KERSTEN, HEINZ: Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands, Bonn, 1963
- KILIA, ACHIM: Stalins Prophylaxe. Maßnahmen der sowjetischen Sicherheitsorgane im besetzten Deutschland / Deutschland Archiv: Zeitschrift für das vereinigte Deutschland. Nr. 4, 1997
- KINDSMÜLLER, WERNER, Globalisierungs-Chance. Alternativen zur Deutschland AG, Hamburg, 1997

- KLERLING, HANS: Der Sowjetfilm heute und morgen, In: Der deutsche Film. Fragen. Forderungen. Aussichten. Bericht vom Ersten Deutschen Film-Autoren-Kongreß, 6. - 9. Juni 1947 in Berlin, Berlin: Henschel Verlag, 1947
- KNIETZSCH, HORST, Kino und Fernseh-Almanach, Berlin: Prisma, 1981
- KOCH, ECKART: Globalisierung und Politik: Chancen – Risiken – Antworten, Wiesbaden, 2014
- KOKORZ, GREGOR / HELGE MITTERBAUER (HG.): Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Europa, Bern, 2004
- KORTE, HELMUT: Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik: ein rezeptions-historischer Versuch, University of Michigan, 1998
- KORTLÄNDER, BERND: Begrenzung – Entgrenzung. Kultur- und Wissenstransfer in Europa. In: Jordan, Lothar / Kortländer, Bernd (Hrsg.), Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenstransfer in Europa. Tübingen: Niemeyer, 1995
- KOSCHNITZKI, RÜDIGER (HG.): Konrad Wolf. 1925-1982, Frankfurt am Main: Deutsches Institut für Filmkunde, 1983
- KRACAUER, SIEGFRIED: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt am Main, 1995
- KREIMEIER, KLAUS: Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, München / Wien: Carl Hanser Verlag, 1992
- KREIMEIER, KLAUS: Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945, Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag GmbH & Co. KG, 1973
- KRESTIN, STEFFEN (Hg.): 20 Jahre Filmfestival Cottbus, Cottbus: Städtische Sammlungen Cottbus, 2010
- KRIVOSHEEV, JURI / SOKOLOV, ROMAN: Alexander Newski: Sozdanie kinoshedevra, St. Petersburg: Liki Rossii, 2012

- KUSCHTEWSKAJA, TATJANA: Die russische Filmdiva des dritten Reiches. Olga Tschichowa (1897-1980), In: Liebe – Macht – Passion. Berühmte russische Frauen, Düsseldorf: Grupello Verlag, 2010
- LAWTON, ANNA: Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years, Washington, DC: New Academia Publishing, 2004.
- LEBEDEV, NIKOLAI: Ocherki istorii kino SSSR. Nemoe kino (1918-1934), Moskau: Iskustvo Verlag, 1965, S. 551-581
- LEONIDOW, LEONID: Rampa i zhizn. Vospominanija i vstrechi, Paris, 1955
- LÜSEBRINK, HANS-JÜRGEN: Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer, Stuttgart, Weimar, 2012
- LÜSEBRINK, HANS-JÜRGEN: Kulturtransfer – methodisches Modell und Anwendungsperspektiven, In: Tömmel, Ingeborg (Hg.): Europäische Integration als Prozess von Angleichung und Differenzierung, Wiesbaden, 2001
- MIERAU, FRITZ: Russen in Berlin. Literatur, Malerei, Theater, Film. 1918-1933, Leipzig: Reclam, 1987
- MITTERBAUER, HELGE: Kulturtransfer – ein vielschichtiges Beziehungsgeflecht, In: Newsletter Moderne. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900. Jg. 2, Heft 1, 1999
- MOINE, CAROLINE: Blicke über den Eisernen Vorhang. In: Karl, Lars (Hg.): Leinwand zwischen Tauwetter und Frost. Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg, Berlin: Metropol, 2007
- MÜHL-BENNINGSHAUS, WOLFGANG: Deutsch-russische Filmbeziehungen in der Zeit der Weimarer Republik, In: Positionen deutscher Filmgeschichte: 100 Jahre Kinematographie, München: Schaudig & Ledig, 1996
- MÜLLER, KLAUS: Globalisierung, Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2002
- MÜNCH, MARKUS: Drehort Berlin – Wo berühmte Filme entstanden, Berlin: Bebra, 2007

- MÜNZENBERG, WILLI: Fünf Jahre Internationale Arbeiterhilfe, Berlin: Neuer Deutscher Verlag, 1926
- NABOKOV, NICOLAS: Zweite rechte Schuhe im Gepäck, München / Zürich: Pipers, 1975
- NIEMIEC, PIOTR: Katalog 5. Cottbuser Festival des Jungen Osteuropäischen Films 1995
- NUSSINOVA, NATALIA: Die Sowjetunion und die russische Emigranten In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): Geschichte des internationalen Films, Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998
- NUSSINOVA, NATALIA: Kino emigrantov: stil i mifologija, In: Kinovedceskie Zapiski, Moskau, 18/1994
- PLEYER, PETER: Deutsche Nachkriegsfilm 1945-1948, Münster: Fahle, 1965
- POSS, INGRID / WARNECKE, PETER: Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA, Berlin: Links, 2006
- RICHTER, ROLF (HG.): DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker, Bd. 2, Berlin: Henschel Verlag 1983
- RIEDERER, GÜNTER: Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung, In: Paul, Gerhard (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen, 2006
- ROTHER, RAINER: In Deutschland entschiedener Erfolg. Die Rezeption sowjetischer Filme in der Weimarer Republik, In: Agde, Günter / Schwarz, Alexander (Hrsg.): Die rote Traumfabrik. Meschrabpom-Film und Prometheus 1921-1936, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek und Bertz + Fischer Verlag, 2012
- SADOUL, GEORGE: Vseobzhaja istoria kino: Evropa posle Pervoi Mirovoi voiny, Moskau: Iskusstvo, 1982
- SCHAFRANEK, HANS: Zwischen NKWD und Gestapo. Auslieferung deutscher und österreichischer Antifaschisten aus der Sowjetunion an Nazideutschland 1937-1941, Frankfurt am Main: ISP Verlag 1990

- SCHENK, RALF (HG.): Worte/Widerworte. Volker Baer: Texte zum Film 1958–2008, edition film-dienst 6, Marburg: Schüren Verlag, 2009
- SCHENK, RALF: Zwischen den Fronten. In: Eimermacher, Karl (Hg.): Tauwetter, Eiszeit und gelenkte Dialoge. Russen und Deutsche nach 1945, München: Fink, 2006, S. 1089-1012
- SCHITTLY, DAGMAR: Zwischen Regie und Regime: Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen, Berlin: Ch. Links Verlag, 2002
- SCHKLOVSKIJ, VIKTOR: Eiseinstein. Serija „Zhisn v iskusstve“, Moskau: Iskusstvo, 1976
- SCHLEGEL, HANS-JOACHIM (HG.): GoEast. Subversionen des Surrealen im mittel- und osteuropäischen Film, Frankfurt am Main: DIF, 2002
- SCHLÖGEL, KARL: Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg, Berlin: Akademie Verlag, 1995
- SCHUBERT, MICHAELA / BERNSCHEIN, WOLFGANG: Berlin: Reisen – Ein Film, Potsdam: Wolbern-Verlag, 2007
- SCHWARZ, ALEXANDER: Der mobile Produzent. In: Schöning, Jörg (Hg.): Fantaisies russes. Russische Filmemacher in Berlin und Paris 1920-1930, München: Text und Kritik, 1995
- SCHWARZ, ALEXANDER: Von der Hungerhilfe zum roten Medienkonzern. In: Agde, Günter; Schwarz, Alexander (Hrsg.): Die rote Traumfabrik. Meschrabpom-Film und Prometheus 1921-1936, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek und Bertz + Fischer Verlag, 2012
- SEIDEL-DREFFKE, BJORN: Sowjetischer Einfluss auf die DEFA-Dokumentarfilmproduktion. In: Karl, Lars (Hg.) Leinwand zwischen Tauwetter und Frost. Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg, Berlin: Metropol Verlag, 2007
- STAATLICHES FILMARCHIV DER DDR (HG.): Film-Archiv 4. DEFA-Spielfilme 1946-1964. Filmographie, Berlin, 1989

- THAMER, HANS-ULRICH (HG.): WBG Weltgeschichte, Band 6: Globalisierung 1880 bis heute, Darmstadt, 2010
- TOEPLITZ, JERZY: Geschichte des Films. Bd. 1, 1895-1928, Berlin: Henschel, 1992
- TÖMMEL, INGEBORG (HG.): Europäische Integration als Prozess der Angleichung und Differenzierung, Springer-Verlag, 2001
- TOPIK, STEVEN C. / WELLS, ALLEN: Warenketten in einer globalen Wirtschaft, In: Akira Iriye / Jürgen Osterhammel (Hg.): Geschichte der Welt: 1870-1945, Weltmärkte und Weltkriege, München, 2012
- TÖTENBERG, MICHEL: Geschäftsgeheimnisse. Gregor Rabinowitsch und die UFA-Russen-Allianz, In: Schöning, Jörg (Hg.): Fantaisies russes. Russische Filmemacher in Berlin und Paris 1920-1930, München: Text und Kritik, 1995
- TROJANOWSKII, VITALII / FOMIN, VALERII (HG.): Kinematograf ottepele. Dokumenty i svidetelstva, Moskau: Materik, 1998
- TROPP, CORNELIUS: Die Herausforderung der Globalisierung: Wirtschaft und Politik in Deutschland 1860-1914, Göttingen, 2005
- TSCHECHOWA, OLGA: Meine Uhren gehen anders. München, Berlin: Herbig, 1973
- TSIVIAN, YURI: Russland vor der Revolution, In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): Geschichte des internationalen Films, Stuttgart; Weimar: Metzler, 1998
- TUROVSKAJA, MAJA: Die Schicksalswende. In: Mörderinnen im Film, Frauenfilminitiative (Hg.), Berlin: Elefantpress 1992
- VATTER, CHRISTOPH: Gedächtnismedium Film. Holocaust und Kollaboration in deutschen und französischen Spielfilmen seit 1945, Würzburg: Königshausen & Neuman, 2009
- VON HARTLIEB, HORST: Handbuch des Film-, Fernseh- und Videorechts, München: Beck, 1984

WALA, MICHAEL: Massenkultur und Weltkultur, in: Hans-Ulrich Thamer (Hg.): WBG Weltgeschichte, Band 6: Globalisierung 1880 bis heute, Darmstadt 2010

WENIGER, KAY: „Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...“ Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945: Eine Gesamtübersicht, Hamburg, 2011

WILKENING, ALBERT: Betriebsgeschichte des VEB DEFA Studio für Spielfilme, Teil 1, Berlin, 1981

Filmzeitschriften & Zeitungen

AGDE, GÜNTER: „Film-Kritik. Uneinheitlich. Alexander der Kleine“, in: Film Spiegel, 23/1982, S. 14

A.I.K.: „Menschen und Tiere“, in: Film Spiegel, 21/1962, S. 4-5

„Alle Filme dieser Welt“, in: Film Spiegel, 11/1986, S. 7

„Anarchisty i kino ...“, in: Woskresnyie Nowosti, 07.04.1918, Moskau, S. 5

ASKOLDOW, ALEXANDER: „Regisseur des Films Kommissarin“, in: Film Spiegel, 2/1990, S. 24

BAER, VOLKER: „Berlinale“, in: Tagesspiegel, 15.2.1967, S. 25

BAER, VOLKER: „Verloren im Lauf der Zeit“, in: Tagesspiegel, 21.02.1992, S. 15

BAER, VOLKER: „Europas Kino in der Defensive“, in: Tagesspiegel, 26.02.1992, S. 17

„Beim sowjetischen Film. Erlebnisse von Hans Klerling“, in: Berliner Zeitung, 08.11.1957

„Berlinskaya zhizn“, in: Golos Rossii: russische Tageszeitung für Politik und Literatur, 16.02.1921, Berlin, S. 3

„Beseda s Weroi Cholodnoi“, in: Kino-Gazeta, 22/1918, Moskau, S. 5

- „Brot und Rosen“, in: Film Spiegel, 12/1967, S. 4-7
- CAUSER: „Stinnes-Lübersaack“, in: Vremja, 18.09.1922, Berlin, S. 2
- CHAIKOWSKII, B.: „K otkrytiu kinoseseona“, in: Teatralnii kurier, 17.09.1918, S. 2
- „Das sollten Sie wissen“, in: Der Tagesspiegel, 08.10.1962, Nr. 5193, S. 44
- „Das Aufführungsverbot des „Potemkin“-Films“, Neue Freie Presse, 14.07.1926, Berlin, S. 8
- DAUM, PIERRE: „Das Ende der mageren Jahre in Osteuropa“, in: Tageszeitung, 16.01.1998
- Delphi: „Wenn der Vater mit den Söhnen“, in: Stuttgarter Zeitung, 22.04.2004
- „Einprägsame Größe“, in: Der Spiegel, H. 52, 22.12.1969
- FICKE, HARALD: „Auf dem Eisberg der Geschichte“, in: Die Tageszeitung, 30.05.2003, S. 15
- „Gewinner und Verlierer“, in: Berliner Zeitung, 10.02.1994, S. 25
- H.L.: „Berlinale Splitter“, in: Film Spiegel, 5/1990, S. 6
- HAGMANN, KARL-EUGEN: Rezension auf die deutsch-russische Koproduktion „Es ist nicht leicht Gott zu sein“, in: Filmdienst, 23.01.1990
- HAGMANN, KARL-EUGEN: Welt hinter Gittern, Tendenzen in aktuellen sowjetischen Spielfilmen, in: Film-Dienst, 43 Jg., Nr. 10, 15.05.1990, S. 5-6.
- HARKENTHAL, GISELA: „Der Sieg. Gemeinschafts-Produktion Mosfilm-DEFA“, in: Film Spiegel, 12/1984, S. 4-9
- HESS, NICOLE: „Himmlische Liebe, Irdisches Los“, in: Tages-Anzeiger, 24.05.2003, S. 49
- Hjr.: „How i ended this summer. Arktisgefühle“, in: FAZ, 3.09.2011, S. 37

- HOCHMUT, DIETMAR: „Der stumme Nikita“, in: Berliner Zeitung, Nr. 48, 26.02.1996, S. 3
- HÖGE, HELMUT: „Über Babel und die Folgen“, in: Tagezeitung, 12.05.2007
- „In der langen Nacht der Seele“, in: Stuttgarter Zeitung, 25.11.2004, S. 36
- Interview mit Juri Arabow: „Sokurov snial film...“, in: Kommersant, 28.11.1998, S. 25
- „Iz dokladnoi zapiski ...“, in: Cine-Phono, 1/1916, Moskau, S. 2
- JAN SCHULZ-OJALA: „Back in the USA“, in: Tagesspiegel, 15.02.1992, S. 13
- „Kino“, in: Rul, 04.11.1921, Berlin, S. 5
- „Kino“, in: Rul, 06.12.1923, Berlin, S. 5
- „Kinodelo“, in: Moskowskie Wedomosti, 24.07.1917, S. 7
- KIRSCH, HANNELORE: „Sie an uns“, in: Der Film Spiegel, 3/1990, S. 31
- KOB, EVGENII: „Berlin. Literaturnye vstrechi“, in: Golos Rossii: russische Tageszeitung für Politik und Literatur, 16.01.1921, Berlin, S. 3
- KOPPOLD, RUPPERT: „Der letzte Ritter Ihrer Majestät“, in: Stuttgarter Zeitung, 10.09.2005, S. 33
- „Les Projets de M.W. Wengeroff“, in: Cinemagazin, Paris, 10.10.1924, S. 2
- LIANOW, D.: „Zakat Evropy“, in: Kinonedelja, 44/1924, S. 5
- LINDE, HEINZ: Interview mit Shanna Bolotowa, in: Film Spiegel, 22/1962, S. 16
- MEISEL, EDMUND: „Wie ich mit Eisensteins „Oktober“-Film bekannt wurde“, Das neue Russland, Heft 2, 1928, Berlin, S. 53-54
- MORSKOI, A.: „Stinnesowskaja kinematografija“, in: Kinotvorcestvo, 13/1925, Moskau, S. 3
- MORSKOI, A.: „Evropeiskii sindikat“, in: Kinotvorcestvo, 6/1924, S. 5

- „Mosjkin fest bei der UFA“, in: Lichtbühne, Berlin, 108/1928, S. 28
- „My i inostrannyi kapital“, in: Kino, Moskau, 7/1924, S. 4
- „Nekrolog. R. D. Perskii“, in: Rul, 10.02.1929, Berlin, S. 6
- „Neu in Deutschland. Iwans Kindheit (Sowjet-Union)“, in: Der Spiegel, H. 45, 06.11.1963, S. 126
- NIROUMAND, MARIAM: „Kein armer Verwandte“, in: Tageszeitung, 03.07.1996, S. 13
- „Obzor kino“, in: Golos Rossii: russische Tageszeitung für Politik und Literatur, 26.08.1922, Berlin, S. 3
- „Olga Tschechowa“, in: Rul, 17.05.1929, Moskva, S. 7
- „Otlet na Jug“, in: Kino-Gazeta, 5/1918, S. 5
- PLACHOW, ANDREJ: „Happy end otmenjaetsia“, in: Kommersant Weekend, Nr. 160, S. 20, 05.09.2003, Moskau.
- PLJAT, I.: „V kinematograficheskom komitete“, in: Teatralnii kurier, 28.09.1918, Moskau, S. 2
- POHLMANN, SONJA: „Ein russischer Sommer mitten im Berliner Winter“, in: Der Tagespiegel, 28.01.2010, S. 11
- „Russian Ark“, in: Der Spiegel, 28.05.2003, S. 177
- „Russkaja zolotaja seria“, in: Kino-Gazeta, 31/1918, Moskau, S. 3
- „Russkie za granizei“, in: Vremja, 11.04.1922, Moskva, S. 1
- „Russland-Geschäft“, in: Der Spiegel, 28.01.1959, S. 55
- „Russofilm“, in: Russkij Emigrant: izdanie Kooperativa „Russkaja Kolonija“, 1/1920, Berlin
- „Schau sowjetischer Filmklassik“, in: Film Spiegel, 6/1978, S. 2

- SCHLEGEL, HANS-JOACHIM: „Wer hat Angst vorm sowjetischen Film?“, in: TAZ, 02.11.1988, S. 7
- SCHNEIDER, CHRISTOPH: „Der Leopard Gähnt...“, in: Tages-Anzeiger, 14.08.2008, S. 39
- SEGLER, DALAND: „Russischer Spielfilm“, in: Frankfurter Rundschau, 06.04.2006, S. 17
- SOBE, GÜNTER: „Berlinale“, in: Berliner Zeitung, 13.02.1992, S. 25
- SOBE, GÜNTER: „Berlinale“, in: Berliner Zeitung, 14.02.1992, S. 25
- SOBE, GÜNTER: „Berlinale“, in: Berliner Zeitung, 15/16.02.1992, S. 25
- SOBE, GÜNTER: „Berlinale“, in: Berliner Zeitung, 13.02.1992, S. 25
- SOBE, GÜNTER: „Berlinale“, in: Berliner Zeitung, 22.02.1992, S. 25
- SOBE, GÜNTER: „Gold und Silber hätt' ich gern“, in: Berliner Zeitung, 21.02.1994, S. 26
- SOBE, GÜNTER: „Hollywood aus Europa“, in: Berliner Zeitung, 23.02.1994, S. 23
- „Sowjet-Filme“, in: TAZ, 18.10.1990, S. 25
- SUKENNIKOW, M.: „Novosti“, Vremja, Berlin, 26.09.1922, S. 1
- TASZMANN, JÖRG: „Die Russen kommen“, in: Berliner Morgenpost, Heft 68, 10.03.2005, S. 16
- TASZMANN, JÖRG: „Wir haben gewonnen...“, in: Die Welt, 28.11.2005, S. 24
- „Teatr i iskusstvo“, in: Golos Rossii: russische Tageszeitung für Politik und Literatur, 29.01.1921, S. 4
- TILMANN, CHRISTINA: „Die Wurzellosen“, in: Der Tagesspiegel, 12.11.2007, S. 26
- TIRDATOWA, JEWGENIJA: Grausame Schocks und die Forderung nach Versöhnung, in: TAZ-Berlin, 19.02.1990, S. 22
- „Treffpunkt Kino. Wiedereinsatz. Andrej Rublew“, in: Film Spiegel, 5/1988, S. 18

- „Vom Aufstieg und Fall ...“, in: General-Anzeiger (Bonn), 29.08.2005, S. 1
- WEINGARTEN, SUSANNE: „Was verlangt das Herz“, in: Der Spiegel, 24.05.1999, S. 194
- WENGEROFF, WLADIMIR: „Nelzia medlit!“, in: Ekran: ezenedel'nyj zurnal rabocej gazety, 2/1924, Moskau, S. 4
- WENGEROFF, WLADIMIR: „Europäisches Filmsyndikat“, in: Ruskoe Echo, 42/1924, S. 4
- WENGEROFF, WLADIMIR: „Obraschenie k germanskoi auditorii“, in: Bioscop, 3/1925, Berlin, S. 3
- WESTPHAL, ANKE: „Das apokalyptische Syndrom“, in: TAZ-Berlin, 22.02.1997, S. 29
- WESTPHAL, ANKE: „Nicht ohne meine Borte“, in: Berliner Zeitung, 07.08.2007, S. 30
- WESTPHAL, ANKE: „Letzter Bahnhof...“, in: Berliner Zeitung, 27.01.2010, S. 26
- ZANDER, PETER: „Der Führer aus Schießbudenfigur“, in: Berliner Morgenpost, 11.05.2000, S. 139

Internetquellen & Onlinedatenbanken

Absolut MEDIEN GmbH: www.absolutmedien.de

Arsenal. Institut für Film und Videokunst e.V.: www.arsenal-berlin.de

Bavaria-Film: www.bavariafilm.de

Box Office Mojo: www.boxofficemojo.com

Bundeszentrale für politische Bildung: www.bpb.de

Central Europe Review: www.ce-review.org

Deutsche Presse-Agentur: www.dpa.de

Die Cinema Verlag GmbH: www.cinema.de

Festival des mittel- und osteurop. Films in Wiesbaden: www.filmfestival-goeast.de

Festival des osteuropäischen Films in Cottbus: www.filmfestivalcottbus.de

Filmfest München Blog: blog.filmfest-muenchen.de

Filmportal „Filmz.de“: www.filmz.de

Filmportal „ikdb.de“: www.ikdb.de

Filmportal „Kinopoisk“: www.kinopoisk.ru

Filmverleih „Carmen Video“: www.carmen-film.ru

Filmverleih „Intercinema“: www.kinoanons.ru

Filmverleih „Kino bes graniz“: www.arthouse.ru

Filmverleih „Novyi Disk“: www.nd.ru

Filmverleih „Paradise“: www.paradisegroup.ru

Filmverleih „Volga Film“: volgafilm.livejournal.com

Filmverleih „X-Film“: www.x-filme.de

Filmverleih „Zafilm“: www.zafilm.eu

Filmvertrieb „Sunfilm Entertainment“: www.sunfilm.de

Internationale Filmfestspiele Berlin: www.berlinale.de

Internationales Filmfestival für Kinder und junges Publikum: www.ff-schlingel.de

Kinokarate: www.kinokarate.de

Kulturportal Russland: www.kulturportal-russland.de

ma.ja.de Filmproduktion GmbH: majade.de

Onlinemagazin „Afischa“: www.afisha.ru

Onlinemagazin „Artechok Film“: www.artechock.de

Onlinemagazin „Filmreporter“: www.filmreporter.de

Onlinemagazin „Kino-Teatr“: www.kino-teatr.ru

Onlinemagazin „Outnow“: outnow.ch

Onlinemagazin „Spielfilm“: www.spielfilm.de

Pandora Film Verleih: www.pandorafilm.de

Presseportal: www.presseportal.de

Rheinische Post Online GmbH: www.rp-online.de

Russische Filmwoche in Berlin: www.russische-filmwoche.de

Russisches Online Filmmagazin „Ruskino“: ruskino.ru

TV Kabel Eins: www.kabeleins.de

Webseite des Films „Sisters“ (Regie: Sergej Bodrow): sisters.film.ru

Pressehefte und Pressemitteilungen der Filmfestivals:

Katalog Berlinale 1994, Sektion Panorama, Berlin, 1994

Katalog Offenes Russisches Festival Sotschi, Sotschi, 1996

Katalog 2. Cottbuser Festival des Jungen Osteuropäischen Films, Cottbus: 1992

Presseheft des Internationalen Medien Festival Locarno 2011, München / Zürich, 2011

Pressemitteilung Bavaria Film „Directors Statement“, München, 2011,
www.bavaria-film-international.de/htmls/bfi/data/program/2_291/pressbook.pdf

Pressemitteilung der mitteldeutschen Medienförderung, 30.06.2011, www.mdm-online.de/uploads/tx_nmpress/PM_08_2011_Deutsch-Russischer-Co-Development-Fonds.pdf

Pressemitteilung Nr. 48, 05.04.2006, www.hmwk.hessen.de

Pressemitteilung zum Abschluss der 3. Berliner Filmwoche, Dezember 2007, www.russische-filmwoche.de/pdf/archiv_2007/3_abschluss_2007.pdf

Presseheft zum Film „Vater und Sohn“ von Alexander Sokurov, 2003, www.hoehnepresse-media.de/vaterundsohn/pdf/PH_VaterSohn_Screen.pdf

Pressemitteilung zur Eröffnung der Russischen Filmwoche Berlin, 2005, www.russische-filmwoche.de/pdf/archiv_2005/1_eroeffnung_2005.pdf

Pressemitteilung zur Zwischenbilanz des 20. FilmFestivals in Cottbus, 05.11.2010, www.filmfestivalcottbus.de/usr_files/61_Erste-Zwischenbilanz-des-20.FFC.pdf

Presseheft zum Film „Vater und Sohn“ von Alexander Sokurov, 2003, www.hoehnepresse-media.de/vaterundsohn/pdf/PH_VaterSohn_Screen.pdf

Online-Filmzeitschriften und -Zeitungen

ARNOLD, INGRID: Filmheft „Die fetten Jahren sind vorbei“, 23.11.2004, www.bpb.de

„Baikonur“, 31.08.2011: www.welt.de

BEHRENS, VOLKER: „Eine seltsame Reise mit dem Vater“, 01.04.2004, www.abendblatt.de

BLOSCHKE, MAX: „goeast-Filmfestival in Wiesbaden“, 08.04.2011, www.dpa.de

BRACHMANN, JAN: „Die Revolution des Verzichts“, 27.11.2008, www.berliner-zeitung.de

BRACHMANN, JAN: „Lenin heißt jetzt Nietzsche“, 26.11.2009, www-berliner-zeitung.de

BRACHMANN, JAN: „Mach mir ein Kind!“, 30.11.2007, www.berliner-zeitung.de

BUB, CHRISTIAN: „Rote Knollennase ...“, 02.10.2011, www.spiegel.de

CIPRIAN, DAVID: Interview mit Svetlana Sikora, 02.04.2011, www.negativ-film.de

DECKER, KERSTIN: „Kinematografischer Weltraumschrott“, 02.09.2011, www.zeit.de

DECKER, KRISTINE: „Vom Gegenteil der Lüge“, 17.11.2008, www.tagesspiegel.de

DEUBER, GÜNTER: „Filmfest im osteuropäischen Mekka“, 29.04.2005, www.eurasischesmagazin.de

ELLER, CARMEN: „Der kleine Mann vom Mond“, 27.04.2007, www.mdz-moskau.eu

ESCH, CHRISTIAN: „Der bolschewistische Eisberg“, 27.10.2008, www.berliner-zeitung.de

FERNSEHWOCHE, 27. AUGUST BIS 2. SEPTEMBER: „Eine gefährlich kühle Ruhe“, 26.08.2005, www.faz.net

„Film Sergeja Eisensteina Bronenosez Potemkin“, 18.01.2011, www.ria.ru

FISCHER-ZERNIN: „Mein Film“, 23.09.2010, www.abendblatt.de

FRICKE, HARALD: „Auf dem Eisberg der Geschichte“, 30.04.2003, www.taz.de

FRUTH, PIA: „Die Lüge vom Werwolf“, Radiosendung, 07.05.2010, www.swr.de

HALLENSLEBEN, SILVIA: „Opulenz des Verfalls“, 16.11.1998, www.tagesspiegel.de

HANFELD, MICHAEL: „Tag, an dem die Unschuld starb“, 28.08.2010, www.faz.net

HÖBEL, WOLFGANG: „Das Leben ist eine Schlammschlacht“, 09.09.2005, www.spiegel.de

HORTON, ANDREW J.: “Kinoeye. Science Fiction of the Domestic”, vol.2, nr.2, 10.01.2000, www.ce-review.org

Interview mit Kirill Serebrennikow, 19.09.2008, www.kommersant.ru

Interview mit Mariette Rissenbeek, Direktorin von German Films, 03.12.2010,
www.moskau.ru

JENNY, URS: „Für einen Gott auf Gedeih und Verderb“, 04.04.1988, www.spiegel.de

KILB, ANDREAS: “ Die Nacht von Berditschew”, Die Zeit, nr.44, 28.10.1988,
www.zeit.de

KOCHETKOWA, NATALIA: „Trudno byt' Struganzkimi“, www.izvestia.ru, 27.08.2010

KRINGS, DOROTHEE: „Der verschwiegene Gau“, 21.05.2011, www.rp-online.de

LORETAN, MATTHIAS: „In welchen Formen glaubwürdig leben?“, Festivalbericht Karlovy Vary 2003, www.gep.de

MALJUKOVA, LARISSA: „Svobodu sotvorchestvu!“, 22.10.2007: www.novayagazeta.ru

MAUDER, ULF: „Menschliche Seite des Monsters“, 07.08.2008, www.allgemeinezeitung.de

MIDDING, GERHARD: „Meschrabpom, einziges privates Filmstudio des Sowjets“,
www.welt.de, 18.02.2012

MIETH, TILO: „Verliebt in einen Kuckuck“, www.rp-online.de 2.01.2009

„Novosti Kultury“, TV Kultura, www.tvkultura.ru, 13.08.2010

„Opfer vom Dienst. Brüder Presnjakow nunmehr in Romanform“, 18.05.2007,
de.rian.ru

„Panzerkreuzer Potemkin“, 22.04.2009, www.arte.tv/de

PLACHOW, ANDREJ: „Karneval beginnt mit der Explosion“, 18.03.2011,
www.kommersant.ru/weekend

PLACHOW, ANDREJ: „Kommentar von Andrej Plachow“, 28.08.2003:
www.kommersant.ru

PLACHOW, ANDREJ: „Mnogoseriinyi ubiiza“, Kommersant, 11.08.2011,
www.kommersant.ru

PLACHOW, ANDREJ: „Poliana jasnaja“, 11.11.2010, www.kommersnat.ru

PLACHOW, ANDREJ: „Rizensija na film Izobrazhaja zhertvu“, nr. 29/30, 2006, seance.ru

PLAHOW, ANDREJ: „Krupnym plenom“: Kommersant, 10.09.2008, www.kommersant.ru

PLAKHOW, ANDREJ: „Vsia Rossia mechtala sniat etot film“, 20.01.2009,
www.kommersant.ru

RANZE, MICHAEL: „Ein russischer Sommer“, 20.01.2010, www.filmdienst.de

RANZE, MICHEL: „Geschichte ohne einen Schnitt“, 30.05.2003, www.abendblatt.de

ROTHER, HANS-JÖRG: „Zwischen Rührung und Drohung. Osteuropa im Fokus“,
12.11.2003, www.faz.net

ROTHER, HANS-JÖRG: „Wäre doch ein anderer Himmel“, 10.11.2010, www.faz.net

SCHENK, RALF: „Die Westpille für den Defa-Star“, 03.09.2009,
www.berliner-zeitung.de

SCHENK, RALF: „Kalter November. Jahrgang 88“, 18.11.2010, www.berliner-zeitung.de

SCHENK, RALF: „Schwerpunkt Russland“, 11.11.2003, www.berliner-zeitung.de

SCHLINDWEIN, SIMONE: „Swoi“ / „Die Unsrigen“. Filmbesprechung, in: Zeitgeschichte-
online, Thema: Die Russische Erinnerung an den „Großen Vaterländischen Krieg“,
05.2005:
www.zeitgeschichteonline.de/zol/_rainbow/documents/pdf/russerinn/sch lindwein.pdf

SCHÖNING, JÖRG: „Mit der Rost-Rakete ins galaktische Glück“, 02.09.2011,
www.spiegel.de

SCHOR-TSCHUDNOWSKAJA, ANNA: „Das Verhängnis der Imitation“, 24.09.2005,
www.nzz.ch

SCHWEIZERHOF, BARBARA: „An einem Samstag“, 23.05.2011, www.welt.de

SCHWEIZERHOF, BARBARA: „Bei Hitlers zu Hause“, 19.05.2000, www.freitag.de

SEITZ, ALEXANDRA: „Vom Blitz getroffen...“, 25.02.2010, www.berliner-zeitung.de

SEREBRENNIKOW, KIRILL: „Ya ne hochu bolsche govorit o Rossii!“, 16.12.2008, www.openspace.ru

STEINBERG, STEFAN: „12. Filmfestival des osteuropäischen Films in Cottbus“, 03.12.2002, World Socialist Website: wsws.org

STIGLEGGER, MARCUS: „Rezension. Franz + Polina“, ikonen-magazin.de

STRÖBELE, CAROLIN: „Tschernobyl, mon amour“, 14.02.2011, www.zeit.de

TASZMANN, JÖRG: „Russlands neuer Kinoheld ...“, 28.11.2008, www.welt.de

„The last Station“, 05.05.2009, www.focus.de

TROFIMCHUK, GRIGORII: „Nuzhno ostanovit...“, 05.03.2012, www.iarex.ru

VEREMEJ, NELIJA: „Rambo im Kaukasus“, 07.11.2003, www.freitag.de

WITTICH, CHRISTINA: „Meine Jurte, mein Kamel“: Sächsische Zeitung, 02.12.2009, www.sz-online.de

ZINTZ, KARIN: „Vielleicht ein wenig ...“, 23.02.2008, www.wiesbadener-kurier.de

Interviews & Recherchegespräche

E-Mail-Interview mit dem Leiter von „Connecting Cottbus“ Bernd Buder [25.08.2011]

E-Mail-Interview mit der Leiterin des deutsch-russischen Filmverleih „Zafilm“ Julia Vorobjewa [27.09.2011]

E-Mail-Interview mit Franziska Schuster (Project Manager von „Absolut Medien GmbH“) [26.08.2011]

E-Mail-Interview mit Oliver Rittweger, dem Sprecher der Mitteldeutschen Medienförderung zu der Gründung des deutsch-russischen Co-Development Fonds [21.09.2011]

Interview mit dem Produzenten Karsten Stötter von „Rohfilm“, „Egoli Tossell Film AG“ [20.10.2011]

Interview mit dem Produzenten, „Zero-Film“, Martin Hagemann [07.07.2011]

Interview mit dem Projektleiter der deutsch-russischen Gesellschaft „Rusfilm“ Alexander Mamontow [26.08.2011]

Interview mit dem Regisseur und Veranstalter „Connecting Cottbus“ Dietmar Haiduk [25.08.2011]

Interview mit Stephanie Wimmer, Festivalkoordinator, German-Films Service + Marketing GmbH [09.09.2011]