

Sovexport nach Wien

Strategien zur Popularisierung des sowjetischen Films in der Besatzungszeit

SABINE FUCHS

Dass in Wien im Vergleich zu den meisten anderen westeuropäischen Städten der sowjetische Film in der Nachkriegszeit eine sehr große Bedeutung hatte, hängt eng mit der Kulturpolitik der sowjetischen Besatzungsmacht und der Arbeit der am 2. Juni 1945 ins Leben gerufenen *Gesellschaft zur Pflege der kulturellen und wirtschaftlichen Beziehungen zur Sowjetunion* (später *Österreichisch-Sowjetische Gesellschaft*) zusammen.¹ Ziel der Gesellschaft war es, „die geradezu erschreckende Unkenntnis über die Sowjetunion zu überwinden und dem österreichischen Volk ein klares, richtiges Bild von den wirtschaftlichen, sachlichen und kulturellen Leistungen des russischen Volkes zu übermitteln“.² In der unmittelbaren Nachkriegszeit war dieser kulturelle Transfer im Bereich der Filmpolitik am leichtesten zu leisten: Keine großen Theater-, Ballett- oder Orchestergruppen mussten reisen (obwohl auch in diesen Bereichen eine breite Palette an Aktivitäten gesetzt wurde), sondern lediglich die sowjetischen Filme deutsch beziehungsweise österreichisch untertitelt werden. So konnte schon im Herbst 1946 eine sowjetische Filmfestwoche in Wien organisiert werden, die, laut dem kommunistischen Journalisten Otto Horn, „ein wahrheitsgetreues Bild der Sowjetunion [...] und ihres Kampfes“ zeigte³ und gleichzeitig auch eine Leistungsschau des sowjetischen Kinos sein sollte. Schon bei dieser Gelegenheit wurde für einen sowjetischen Jugendfilm, der in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands in einer Synchronfassung mit dem Titel „Sei begrüßt, Moskau!“ (UdSSR 1945, Regie: Sergeij Jutkevich, M. Itina) lief, eine eigene österreichische Fassung unter der Mitarbeit u. a. des österreichischen Schauspielers Willy Forst hergestellt, die den Titel „Servus, Moskau!“ trug.⁴

Anders als später vielfach dargestellt war die Sowjetische Filmfestwoche keineswegs als politische Propagandamaßnahme im Rahmen des sich abzeichnenden Kalten Kriegs geplant – im Gegenteil. In den ersten Jahren der Besatzung arbeiteten die Sowjetunion und die USA im Bereich der Filmpolitik überraschend eng zusammen, was im Wunsch nach

einem auch ideologisch endgültigen Sieg über den Nationalsozialismus begründet war. Erst gegen Ende der 1940er Jahre wurde aus der Zusammenarbeit in den Jahren 1945/46 ein immer stärker werdender Antagonismus, der in einem ideologisch geprägten propagandistischen Konkurrenzkampf unter den Vorzeichen des Kalten Krieges mündete. Trotz dieser anfänglichen Zusammenarbeit betrieb die Sowjetunion aber von Beginn an eine eigenständige Filmpolitik, wobei sie die vorhandene Infrastruktur des österreichischen Films geschickt nutzte.

Beide großen Besatzungsmächte sahen den Film als eines der wichtigsten – wenn nicht das wichtigste – kulturpolitische Mittel der Umerziehung ehemaliger Nationalsozialisten und Mitläufer des Nationalsozialismus sowie der Popularisierung eigener politischer Positionen an. Die „Filmpolitik“ der Besatzungsmächte umfasste daher praktisch alle Bereiche des Filmwesens: den Verleih von in den USA bzw. in der Sowjetunion produzierten Filmen einschließlich von deren Synchronisation, die Produktion neuer, unter geänderten politischen Vorzeichen produzierter österreichischer (und auch deutscher) Filme, die Bewerbung der Filme durch Filmplakate sowie die Inbesitznahme von Spielstätten (in erster Linie Kinos, aber auch Vortragssäle etc.), in denen diese gezeigt werden konnten. Zu diesem Zweck musste die geeignete Infrastruktur entweder neu geschaffen, mindestens aber ideologisch neu aufgestellt werden.

Wien-Film am Rosenhügel

Eine der ersten Maßnahmen, die die sowjetische Besatzungsmacht in diesem Kontext setzte, war die Umwandlung der *Wien-Film am Rosenhügel*, die als ehemaliges Deutsches Eigentum galt, zum USIA-Betrieb. Sie sollte als „rote Traumfabrik“⁵ für die Produktion von sozialistischen Filmen zur Verfügung stehen, wobei die Studios allerdings bis Ende der 1940er Jahre fast ausschließlich zur Herstellung von Synchronfassungen sowjetischer bzw. in der sowjetischen Einflusssphäre entstandener Filme genutzt wurden, und zwar, wie oben schon angemerkt, auch von Filmen, von denen es eine synchronisierte Ver-

sion für das deutsche Publikum schon gab. Dies sollte dem Zweck dienen, eine möglichst große Differenz zwischen österreichischer und deutscher Kultur und Identität zu betonen und beim österreichischen, speziell beim Wiener Publikum Sympathien zu gewinnen.⁶

Die ab 1950 entstandenen Eigenproduktionen der *Wien-Film* entsprachen nur begrenzt den politischen und qualitativen Idealvorstellungen des sozialistischen Films. Zwar wurden mit – neben anderen – Hanns Eisler und Karl Paryla sowie den Regisseuren Louis Daquin und Aldo Vergano zahlreiche kommunistische oder mit dem Kommunismus sympathisierende Künstler für die Mitarbeit gewonnen; in den Drehbüchern stand aber eine lediglich vage, in Komödienstoffe und Opernverfilmungen verpackte Sozialkritik und nicht ein klarer Klassenstandpunkt nach Vorgabe des sozialistischen Realismus im Vordergrund. So bedienten die Eigenproduktionen der *Wien-Film* einerseits den Nachkriegseskapismus in eine zwar nicht unbedingt heile, aber doch heitere Welt; andererseits wurden in allen Filmen soziale Ungerechtigkeiten und die Klassenstruktur der kapitalistischen Gesellschaft, wenn auch versteckt, thematisiert. So ist es etwa in „Seesterne“ (A 1952, R.: Johannes Alexander Hübler-Kahla) eine Fabrikarbeiterin und Mitglied eines Arbeiterschwimmvereins, die gegen gesellschaftliche Widerstände eine große Wassersportrevue veranstaltet; diese wiederum ist in der Inszenierung des Films stark von den zur selben Zeit in den USA sehr populären Wasserrevuefilmen um den damaligen US-Schwimmstar Esther Williams beeinflusst. In „Franz Schubert“ (A 1953, R.: Walter Kolm-Veltée) wird Armut und soziale Ausgrenzung des Komponisten ins Zentrum gerückt, in „Der Komödiant von Wien“ (A 1954, R.: Karl Paryla und Karl Stanzl; zeitweise auch unter den Titeln „Wiener Herzen“ und „Girardi“ im Verleih) wird Alexander Girardi als „Volkschauspieler“ im eigentlichen Sinn des Wortes charakterisiert, der die Bedürfnisse und Emotionen der breiten Masse instinktiv erfasst und sich nur zeitweise durch seine großbürgerliche Ehefrau seinen eigentlichen Talenten entfremden

lässt. Erst in den letzten Jahren der unter der Ägide der Sovexport stehenden *Wien-Film* wurden Filme produziert, die eindeutig in der sozialistischen Film- bzw. Theatertradition standen: So etwa der sich mit dem Thema Jugendarbeitslosigkeit auseinandersetzende Film „Schicksal am Lenkrad“ (A 1954, R.: Aldo Vergano) oder die Verfilmung des Brecht-Stücks „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ (A 1955, R.: Alberto Cavalcanti), die gleichzeitig die letzte unter sowjetischem Einfluss entstandene Produktion der Besatzungszeit ist.⁷

Filmverleihfirma Sovexport

Aber nicht nur im Bereich der Filmproduktion, auch im Bereich des Filmverleihs setzte die sowjetische Besatzungsmacht zahlreiche infrastrukturelle Maßnahmen. So stand die Gründung der *Austria-Film-Verleih-Vertriebs-GesmbH* zwar unter privater österreichischer Leitung, aber es lagen schon bei der Gründung konkrete Pläne für die Verstaatlichung vor. Auch die kurze Zeit ihrer Existenz ist nur im Kontext der sowjetischen Kulturpolitik zu verstehen: Als die Pläne zu der Verstaatlichung aufgrund der politischen Großwetterlage nicht verwirklicht werden konnten wurde die Firma schon im März 1946 wieder liquidiert und an ihrer Stelle noch im selben Jahr die Vertriebsfirma *Sovexport*“, offiziell ebenfalls als österreichisches Unternehmen, tatsächlich aber als Dependance der sowjetischen *Sovexport* gegründet.⁸

Die *Austria-Film-Verleih* und die *Sovexport* brachten 1945 und 1946 etliche Filme in den österreichischen Vertrieb, die ihnen von der für den Filmexport der Sowjetunion zuständigen *Sojusintorg* zur Verfügung gestellt worden waren. Dabei handelte es sich in erster Linie um Produktionen aus den 1920er und 30er Jahren.⁹ Viele Klassiker des sowjetischen Films fanden auf diesem Weg erstmals ihren Weg in die österreichischen Kinos: etwa Sergej Eisensteins „Aleksandr Nevskij“ (unter dem Titel „Schlacht auf dem Eis“, UdSSR 1938), Vsevolod Pudovkins „Sturm über Asien“ (UdSSR 1928), „Der Weg ins Leben“ von Nikolai Ekk (UdSSR 1931) oder die von Mark Donskoj in drei Teilen verfilmten Lebensgeschichte von Maxim Gorki, „Gorkis Kindheit“ (UdSSR 1938), „Unter Menschen“ (UdSSR 1939) und „Meine Universitäten“ (UdSSR 1941). Auch Komödien wie „Lustige Burschen“ (UdSSR 1934, R.: Grigori Alexandrow), in der Sowjetunion ein Publikumshit, waren dabei. Eisensteins „Panzerkreuzer

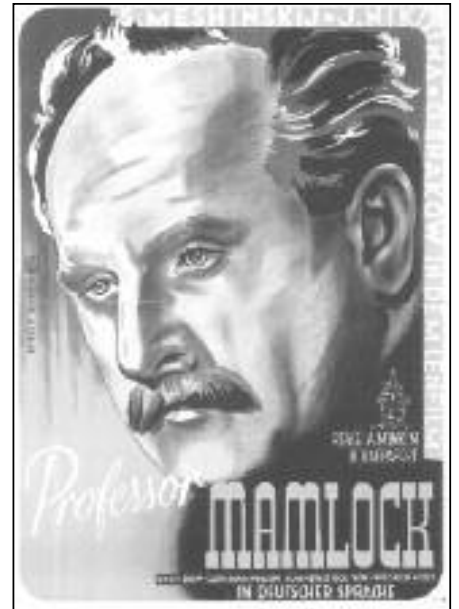
Potëmkin“ (UdSSR 1925) war zwar schon in den 1920er Jahren in Wien gelaufen, kam unter der sowjetischen Besatzung aber als Wiederaufführung erneut in die österreichischen Kinos.

Unter politisch-didaktischen Gesichtspunkten war die Aufführung von „Professor Mamlock“ nach dem gleichnamigen Theaterstück des kommunistischen deutschen Dramatikers Friedrich Wolf besonders bedeutsam. Das 1934 entstandene Stück thematisierte schon früh die nationalsozialistische Judenverfolgung und wurde 1939 unter der Mitwirkung des in die UdSSR emigrierten Autors vom Regisseur Adolf Minkin verfilmt. 1948 wurde der Film in Wien aufgeführt und mit einem eigens dafür entworfenen Plakat beworben. Neuere Filme entstanden in der Sowjetunion in den ersten Nachkriegsjahren zwar nur wenige, weil die Filmindustrie bis Ende der 1940er Jahre unter den Folgen des Zweiten Weltkriegs litt – so etwa „Iwan der Schreckliche“ von Sergei Eisenstein (UdSSR 1945/46), oder die Komödie „Der Mittelstürmer“ (UdSSR 1946, R.: Semjon Derewjanskij, Igor Semgano); aber auch sie kamen in den österreichischen Vertrieb. Ohne Unterstützung der Besatzungsbehörde hätte die *Austria-Film-Verleih* nicht überlebt; und tatsächlich wurde sie schon im März 1946 liquidiert.¹⁰

Ein breiteres Publikum als die Klassiker der sowjetischen Filmkunst fanden allerdings Literaturverfilmungen wie „Wolfsblut“ nach Jack London (R.: Aleksandr Zguridi, UdSSR 1947) – der Film wurde auch in Wien mit einem Plakat beworben, das von Vladimir Stenberg, einem der prägenden sowjetischen Plakatgrafiker der Vorkriegszeit stammte. Ab 1950 entstanden in der Sowjetunion vermehrt Produktionen mit weniger hohem künstlerischen Anspruch, die in erster Linie unterhalten sollten; sie wurden ebenfalls gezeigt. „Sensation im Zirkus“ (R.: Leonid Varlamov, UdSSR 1952) wurde der in Österreich erfolgreichste sowjetische Film; ihn sahen nach offiziellen Angaben bundesweit etwa 900.000 Kinobesucher.¹¹

Universal-Film

Für die Belieferung des sowjetischen und osteuropäischen Marktes mit österreichischen Produktionen und den österreichischen Verleih von Filmen aus anderen Volksdemokratien als der UdSSR wurde 1949 unter Mithilfe der *Sovexport* ein Verleih mit dem Namen *Universal-Film* gegründet, der in Österreich vor allem Filme der DEFA (der staatlichen



„Professor Mamlock“ im Verleih der Sovexportfilm (1948)

Produktionsfirma der DDR) und chinesische Filme vertrieb.¹² Auf diesem Weg kam etwa „Freies Land“ von Milo Harbich, eine DEFA-Produktion aus dem Jahr 1946 in die österreichischen Kinos. Mit diesem dokumentarischen Spielfilm sollte in der DDR für die Bodenreform geworben werden – ein Thema, das in Österreich kaum großes Interesse hervorgerufen haben dürfte. In Wien wurde er vermutlich nur aufgeführt, weil mit der DDR ein regelrechter Filmaustausch stattfand. Dadurch wurden Devisen gespart, und die Vertriebsfirmen beider Länder hatten finanzielle Vorteile. Die *Universal-Film* war gemeinsam mit der *Sovexport* auch für den Vertrieb der *Wien-Film*-Produktionen ins Ausland, vor allem in die DDR zuständig. Bei den Kritikern der DDR waren die österreichischen Filme allerdings nicht besonders angesehen; Sentimentalität und das Fehlen eines klaren politischen Standpunktes wurden moniert.¹³

Eine Ausnahme im Tauschsystem von DEFA und *Wien-Film* bildeten die beiden DEFA-Filme „Die Unbesiegbaren“ (DDR 1953, R.: Arthur Pohl) und „Woyzeck“ (Deutschland/DDR 1947), denn an beiden Produktionen waren Österreicher beteiligt. In „Die Unbesiegbaren“, einem biografischen Spielfilm über August Bebel, spielte Karl Paryla der (nach dem Staatsvertrag und der darauffolgenden Ausgrenzung kommunistischer KünstlerInnen aus dem österreichischen Kulturleben) für einige Jahre in der DDR lebte, die Hauptrolle. Bei „Woyzeck“ nach Georg Büchner führte der österreichische Regisseur Georg C. Klaren Regie. Klaren, der schon vor 1933 in Berlin ge-

dreht hatte, war unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg der erste Chefdraturg der DEFA, blieb allerdings nur kurze Zeit auf diesem Posten. Der Film, der künstlerisch an die expressionistischen Meisterwerke des deutschen Kinos der 1920er Jahre anknüpft und eine explizite Kritik am Militarismus des Nationalsozialismus darstellt, fand bei den sowjetischen Kulturfunktionären zwar wenig Anklang, wurde aber trotzdem zum Export zugelassen und fand auch seinen Weg in die Wiener Kinos. Er wurde allerdings weder in Westdeutschland noch in den westlichen Besatzungszonen Wiens gezeigt und ist so eines der am wenigsten bekannten Meisterwerke des deutschsprachigen Films.¹⁴

Filmplakatkunst

Die Vertriebsfirmen *Austria-Film-Verleih* (in enger Zusammenarbeit mit der *Sojusintorg*) und *Sovexport* waren auch für die Bewerbung der von ihnen verliehenen Filme zuständig. Die Plakate, mit denen diese Filme in Wien beworben wurden, entstanden in unterschiedlichen Kontexten. Etliche wurden von österreichischen Plakat Künstlern für den Wiener Markt neu entworfen. So gestaltete Alexander Hussl das Plakat zu „Im Namen des Lebens“ (UdSSR 1947, R.: Josif Kheifits, Aleksandr Zharki); das zu „Professor Mamlock“ (UdSSR 1939, R.: Adolf Minkin) stammt von Gebhart. Von beiden Grafikern und ihren Ateliers sind etliche Arbeiten für die *Sovexport* erhalten.

Für Filme, die aus der DDR stammten, wurden zuweilen ebenfalls eigene österreichische Plakate entworfen, so etwa für „Die Unbesiegbaren“ (DDR 1953, R.: Arthur Pohl) von Walter Kostial, oder es wurde auch in Österreich mit jenen Plakaten geworben, die in der DDR verwendet wurden – so beispielsweise mit dem von Marno stammenden Plakat für „Freies Land“ (DDR 1946, R.: Milo Harbich). Relativ häufig wurden allerdings auch in Wien sowjetische Originalplakate verwendet. Dies war möglich, weil die Plakate aufgrund der Tatsache, dass im Vielvölkerstaat Sowjetunion unterschiedliche Sprachen und auch unterschiedliche Schriftsysteme verwendet wurden, schon für den sowjetischen Gebrauch zunächst ohne typographische Elemente hergestellt wurden. Die Produktionsfirma *Sovkino*, die für die Produktion der frühen Meisterwerke des sowjetischen Films verantwortlich war und eine hauseigene Druckerei für Filmplakate unterhielt,¹⁵ ließ die Schriftelemente dann nachträglich in der jeweiligen Spra-

che und Schrift eindruckern. Auch für die Verwendung im deutschsprachigen Raum wurde dieses System beibehalten. Ein Beispiel für diese Vorgehensweise ist der Film „Wolfsblut“ (UdSSR 1947, R.: Aleksandr Zguridi), der auch in Wien mit dem sowjetischen Filmplakat von Vladimir Stenberg beworben wurde; auch von Nikolaj Chomov (1903–1973) sind einige in Wien verwendete Plakate erhalten. Für die Verwendung in Österreich wurden Entwürfe aus unterschiedlichen Epochen der sowjetischen Plakatkunst herangezogen; lediglich die frühe, unter Stalin verpönte konstruktivistische Phase, in der auch bedeutende Künstler wie Alexandr Rodčenko (1891–1956) oder Anton Lavinskij (1893–1968) Filmplakate geschaffen hatten, fehlt.

Die sowjetische Filmplakatkunst entstand und fand ihren ersten Höhepunkt in engem Zusammenhang mit dem frühen revolutionären Film, dessen wichtigstes Merkmal ein auf einer expressiven Montage beruhender Stil war. Plakat Künstler wie die Brüder Georgij (1900–1933) und Vladimir Stenberg (1899–1982), Nikolaj Prusakov (1900–1952) oder Anatolij Belskij (1896–1970) nahmen diese Bildsprache auf und schufen mit Plakaten, in denen auch Fotomontagen von Filmstills wichtig waren, eine eigenständige Kunstform.

In den 1930er Jahren kam es zu einer Verflachung der Plakatkunst, die wiederum mit Änderungen der Filmästhetik in engem Zusammenhang stand: Durch das Aufkommen des Tonfilms verloren die Bildmontage sowie die konstruktivistischen Konzepte, auf denen sie beruhte, ihre zentrale Bedeutung.¹⁶ An die Stelle des Montage-Raums trat der reale Raum der Filmszene, der einen Einsatz malerisch-graphischer Verfahren erforderte. Dies korrespondierte in der Plakatkunst mit einem größeren Einfluss der Konventionen der realistischen Malerei: Das Geschehen auf der Leinwand wurde nicht mehr verfremdet, sondern im Plakat reproduziert, im Zentrum der Darstellung von Film wie Filmplakat standen nun Individuen und nicht mehr die revolutionäre Masse. Photographische Elemente verschwanden wie die konstruktivistischen fast völlig.¹⁷ Dies entsprach auch den politischen Vorgaben, denn im März 1931 war mit der Resolution des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei mit dem Titel „Über die Plakatliteratur“ nicht nur die grundsätzliche Bedeutung der Filmplakate als „nicht wegzudenkender Teils der politisch-erzieherischen Arbeit im Umfeld des Films“ betont, sondern der Sozialis-



„Begegnung an der Elbe“ im Verleih der Universal-Film (1949)

tische Realismus als grundlegendes künstlerisches Verfahren der Plakatproduktion festgeschrieben worden. In der Folge legten Plakate wie etwa jene des Malers, Bühnenbildners und Graphikers Jurij Pimenov (1903–1977), eines der erfolgreichsten Plakat Künstler jener Epoche, vermehrt Wert auf realistische Farbigkeit, die Typographie und den Stil der Malerei.¹⁸

Der mit dem Angriff Hitlerdeutschlands 1941 auf die Sowjetunion übergreifende Zweite Weltkrieg führte zu einer größeren Ernsthaftigkeit und erneuten Glaubwürdigkeit in der realistischen Darstellungsweise. Die figuralen Konzepte des Sozialistischen Realismus wurden zwar bis nach 1945 unverändert weitergeführt, zumal es in den 1930er und 1940er Jahren auch keinen Generationswechsel bei den sowjetischen Plakat Künstlern gab, aber die Heldenhaftigkeit der Darstellung wurde zunehmend gebrochen, die sowjetischen Menschen nicht nur als kämpferisch siegend, sondern auch als Leidtragenden des Krieges dargestellt.¹⁹ Allerdings entstanden zwischen 1941 und 1945 kaum Filmplakate, denn die Plakatkunst war in den Jahren des Zweiten Weltkriegs auch in der Sowjetunion durch den kriegsbedingten Mangel an Ressourcen geprägt. Erst im letzten Drittel der 1940er Jahre nahm die Reklamfilm, die nun fast alle nationalen Filmplakate druckte, ihre Arbeit wieder auf; andere große Druckereien folgten.²⁰ In Österreich wurden allerdings nicht nur für reguläre Kinovorführungen Plakate benötigt. Schon seit 1946 gab es jährlich sowjetische Filmfestwochen, die ab 1949 in die österreichisch-sowjetischen



Programmbroschüre der „Festwoche des sowjetischen Films“ in Wien 1949

Freundschaftswochen integriert wurden, sowie die – allerdings nur unregelmäßigen Abständen stattfindenden – „Festwochen des sowjetischen Jugendfilms“ und „Festwochen des sowjetischen Kulturfilms“.²¹ Das Plakat zu den ersten, von der *Sovexport* organisierten „Festwochen des sowjetischen Jugendfilms“ wurde vom Wiener Grafiker Alexander Hussl gestaltet.

Film im Kalten Krieg

Trotz aller Bemühungen um eine eigenständige Filmpolitik war sich die Sowjetunion der kommerziellen Überlegenheit des US-amerikanischen Filmsystems bewusst. Stalin hatte sich schon 1942 gegenüber dem US-Diplomaten Wendell Wilkie geäußert, er bräuchte nur die Kontrolle über Hollywood, um die ganze Welt für den Kommunismus zu gewinnen,²² und nach Kriegsende fanden die so gut wie ausschließlich am Publikumsgeschmack orientierten Hollywood-Produktionen auch beim deutschen und beim österreichischen Publikum große Resonanz. Die starke Verquickung der propagandistischen Interessen der Kulturpolitik der amerikanischen Besatzer mit den kommerziellen Interessen Hollywoods lag durch die direkte Zusammenarbeit der US-Army mit Hollywood auf der Hand: der erste Leiter der Filmabteilung des *Information Services Branch* (ISB), Eugen Sharin, war im Privatberuf Exportmanager verschiedener Hollywood-Firmen. Als 1947 das Österreich-Büro der *Motion Picture Export Association* (MPEA), der gemeinsamen Exportorganisation der Hollywood-Produktionsfirmen gegründet wur-

de, wurde Sharins Nachfolger bei der ISB Wolfgang Wolf zu dessen Leiter ernannt.²³ Auf inhaltlicher Ebene setzten die Filmsektion der ISB und die MPEA weniger auf direkte Propaganda als auf die normative Kraft der eskapistischen Inhalte des Hollywood-Films. So durften während der Besatzung sozialkritische Filme wie etwa „Key Largo“, „Casablanca“ oder „Grapes of Wrath“ nicht gezeigt werden; stattdessen wurden sentimentale Vorkriegsproduktionen wie „Abschied auf der Waterloo-Bridge“ oder Blockbuster aus den 1930er Jahren wie „Tarzans Sohn“ gezeigt.²⁴ Die Militärbehörde spekulierte zurecht damit, dass politische oder sozialkritische Inhalte die selbstverständliche Übernahme kultureller Hegemonialvorstellungen der USA, so wie sie in unpolitischen Hollywoodfilmen unterschwellig, aber deutlich zum Ausdruck kommen, beeinträchtigen könnten. Politische Filme wurden nur dann gezeigt, wenn sie explizit antikommunistisch waren – so etwa Lubitschs „Ninotschka“ (USA 1933).²⁵

Nach der Gründung des Österreich-Büros der MPEA löste sich die Kooperation der beiden großen Besatzungsmächte im Filmsektor langsam auf. Die ISB gab ihre der sowjetischen Filmpolitik gelassen gegenüberstehende Haltung zunehmend auf; die Ideologie des Kalten Krieges führte dazu, dass nicht mehr in erster Linie der Nationalsozialismus, sondern der Kommunismus als Hauptfeind gesehen und bekämpft wurde. So wurden Genehmigungen für die Aufführung sowjetischer oder in sowjetischer Einflussphäre entstandener Filme innerhalb der westlichen Besatzungszonen immer seltener ausgestellt. Im Gegensatz dazu verhielt sich die sowjetische Besatzungsmacht weit weniger restriktiv – US-amerikanische Filme konnten im sowjetischen Sektor nahezu uneingeschränkt gezeigt werden. Dies galt auch für die Zeit nach Gründung der *Sovexport*, obwohl in diesem Zeitraum auch der Anteil an sowjetischen Filmen an der Gesamtzahl der Aufführungen stark anstieg. Im Gegensatz zu ISB und MPEA hielt sich die *Sovexport* bei der Einfuhr sowjetischer Filme auch immer akribisch an den österreichischen Amtsweg und suchte um die notwendigen behördlichen Genehmigungen an. ISB und MPEA hingegen übergaben die österreichischen Instanzen mit dem zweifelhaften und kommerziell schlicht unzutreffenden Argument, es handle sich bei ihren Filmen nicht um materielle sondern um „ideelle“ Güter.²⁶ Das gängige Vorurteil, die Sow-

jetunion hätte eine besonders repressive, die USA eine besonders liberale Besatzungspolitik betrieben, trifft also auf den Filmsektor keineswegs zu.²⁷

Auch im Exportbereich war der Einfluss des Kalten Krieges nach 1947 immer stärker zu spüren. Die *Wien-Film am Rosenhügel*, die in Zusammenarbeit mit der österreichischen *NOVA-Film* Eigenproduktionen herstellte und sich für diese um Einfuhrgenehmigungen in die BRD bemühte, wurde zunehmend behindert. So untersagte die BRD Importe von Produktionen der *Wien-Film* unter dem Hinweis auf das westdeutsche Verbot des Handels mit Gütern aus „sowjetisch beeinflussten Ländern“. In Frankreich wiederum wurde die von der *Wien-Film* produzierte Verfilmung von Maupassants Novelle „Bel Ami“ (R.: Louis Daquin), die 1954 in den Rosenhügel-Studios in einer deutschen und französischen Fassung gedreht worden war, verboten – Grund war die allzu realistische Schilderung der französischen Kolonialpolitik.²⁸

Noch stärker dominieren konnten MPEA und ISB den Wiener Filmmarkt nach der Ablöse des kommunistischen Wiener Kulturstadtrats Viktor Matejka im Jahr 1949, der bis zu diesem Zeitpunkt eine allzu starke Einnischung verhindert hatte. Nun konnte die MPEA offiziell die *Wiener Kino-Betriebs-Anstalt-GesmbH* (KIBA) unterstützen; wofür sich die KIBA revanchierte, indem sie in ihren Kinos vermehrt von der MPEA vertriebene Hollywood-Filme gezeigt wurden.²⁹ Sowjetische Filme wurden in den KIBA-Kinos hingegen nur wenige gezeigt; so etwa Dziga Vertovs „Ein Sechstel der Erde“ (UdSSR 1926) oder „Der Weg ins Leben“ von Nikolai Ekk (UdSSR 1931). Logische Folge war, dass sich die Anteile der US-amerikanischen Filme während der Besatzungszeit drastisch steigerten. Machten die Hollywood-Filme 1946 einen Anteil von nur 14 Prozent an den in Österreich gezeigten Filmen aus, so waren es 1955, im letzten Jahr der Besatzungszeit, 48,8 Prozent. Im Vergleich dazu blieb der im Verlauf der gegenständlichen zehn Jahre leicht schwankende Anteil an österreichischen Filmen fast gleich. Zwar ging der Anteil leicht zurück, die Gesamtzahl der jährlichen Produktionen aber war 1946 und 1955 mit 29 Filmen exakt gleich hoch.³⁰

Sowjetischer Film nach 1955

Auch nach dem Ende der Besatzungszeit wurden in einigen Kinos in Wien sowjetische und sozialistische Filme ge-

zeigt, wobei sich der sowjetische Film der so genannten „Tauwetter-Periode“ nach Stalins Tod (1954–1964) durch einen Qualitätsschub und eine generelle Änderung der filmischen Konventionen auszeichnete. So wies das Filmwesen in der zweiten Hälfte der 1950er und ersten Hälfte der 1960er Jahre zwei gegensätzliche Strömungen auf. Das „erzählende“ Kino zeigte den Menschen in seiner psychischen Komplexität und in seinen vielfältigen sozialen Beziehungen. Auf diese Weise sollte ein möglichst realistisches Bild des sowjetischen Alltags gezeichnet werden. Der „poetische“ Film dagegen thematisierte in erster Linie Momente des Umbruchs und extreme Lebenssituationen. Charakteristisch für diesen Filmtyp waren Bilder mit ausgeprägt symbolhafter Wirkung sowie außergewöhnlichen Kameraperspektiven.³¹ Korrespondierend damit kam es auch zu einer Änderung der Darstellungskonventionen in der Plakat- und vor allem der Filmplakatkunst, denn jene Plakatkünstler, die die stalinistische Epoche geprägt und die offiziellen Positionen bis Mitte der 1950er Jahre besetzt gehalten hatten, verloren nach Stalins Tod an Einfluss und damit auch an Produktionsmöglichkeiten. Die nachfolgende Generation bediente sich, beeinflusst von den neuen Formen des Films, einer veränderten Darstellungsweise, in der Abstraktion, Schematisierung und eine neue, frische Farbigeit für Modernität, Lebensechtheit und Jugendlichkeit im Mittelpunkt standen.³²

Die Plakatkünstler, die sich in erster Linie auf das „erzählende Kino“ konzentrierten, verwendeten in zunehmendem Maße Techniken der Staffeleimalerei. Boris Zelenskij (1914–1984), Vladimir Kononov (1924–2006), Vladimir Sačkov (1928–2005) und Jaroslav Manuchin (geb. 1925) entwarfen für die Filme eigenständige Plakat-Landschaften. Sie lösten sich von direkten gestalterischen Vorgaben des Films, indem sie komplexe Kompositionen und Farbgestaltungen erfanden, Applikationen einsetzten und sogar zerknittertes Fotopapier als Material verwendeten. Auf diese Weise entwickelten die Künstler eine Vielfalt von Ausdrucksmitteln, die von reduktionistischen Verfahren bis hin zu einer verfeinerten Maltechnik, wie sie etwa der 1932 geborene Jurij Carev in dem Plakat für „Weiße Nächte“ (R.: Ivan Pyr'yev, UdSSR 1960) zeigt, reichten; das österreichische Plakat für „Weiße Nächte“ ist gestalterisch an Carevs Plakat angelehnt, aber weniger detailreich in der Ausführung. Im Gegensatz zum „erzählen-

den Kino“ führte die Ästhetik des „poetischen“ Kinos die Künstler hingegen zur künstlerischen Allegorie zurück. War die Montage typisch für das Filmplakat der 1920er Jahre, so prägte die Metapher den Stil der Filmplakate der „Tauwetter“-Periode und löste die Darstellungskonventionen des Sozialistischen Realismus ab.

Anfang der 1960er Jahre bildete sich eine Gruppe junger Künstler, unter anderen Miron Luk'janov (geb. 1936), Vasily Ostrovskij (geb. 1936), Liliya Levšunova (geb. 1934) und Vilen Karakašev (geb. 1935), die maßgeblich von internationaler Plakatkunst, vor allem aus Polen, beeinflusst war. Diese Gruppe schuf einen eigenen Plakatstil, der sich durch eine bewusste Auseinandersetzung mit graphischen Gestaltungsformen auszeichnete. Auf diese Weise entwickelten sie innovative Verfahren zur Beschreibung des sowjetischen Alltags und kreierten Plakate, die sich vor allem an intellektuelle Betrachter wandte. Wie schon in den 1920er Jahren kam auch dem Filmplakat der „Tauwetter“-Periode eine Vorreiterrolle bei der Suche nach einer neuen Bildsprache im Plakat zu.³³

Universal-Film und *Sovexport* arbeiteten auch nach 1955 weiterhin zusammen; vor allem Literaturverfilmungen sowie Musik-, Ballett- und Märchenfilme fanden weiterhin den Weg in die Wiener Kinos und wurden – wenn auch in weit geringerem Ausmaß – mit sowjetischen Plakaten beworben. Ein Beispiel dafür ist „Don Quichotte“ des russischen Regisseurs Grigori Kosinzew, der 1957 gedreht wurde und im Folgejahr seinen Weg in die österreichischen Kinos fand. Selbst politisch distanzierte Kritiker der sowjetischen Filmkunst standen dieser Literaturverfilmung zu, den Geist der literarischen Vorlage adäquat und künstlerisch gelungen umzusetzen. Für den Film wurden mehrere Plakate mit unterschiedlichen Sujets von Vladimir Kononov (1924–2006) und Boris Zelenskij (1914–1984) entworfen. Beide Plakatkünstler waren für einen frischen und modernen Stil bekannt.

Nach dem Ende der Besatzungszeit fehlte den sowjetischen Filmen allerdings die kommerzielle Unterstützung, die sie zuvor durch die Besatzungsbehörden genossen hatten. Die *Universal-Film* verlegte sich immer mehr auf den Verleih anderer Produktionen. Filme aus dem osteuropäischen Raum und Produktionen des sozialistischen Kinos wurden zu einem Programm für Festivals und Retrospektiven, aber immer weniger im regulären Verleih gezeigt.

Anmerkungen:

1/ Dieser Text ist eine überarbeitete Fassung eines Beitrags, der 2012 im von Julia König herausgegebenen Katalog „Filmplakate. Plakate aus der Sammlung der Wienbibliothek im Rathaus“ erschienen ist.

2/ Zit. nach: Feigl, Markus: Kulturelle Visitenkarten. Wien 1998, S. 4f.

3/ Österreichische Kino Zeitung. Beilage zur *Österreichischen Zeitung*, 28.9.1946, S. 3.

4/ Michael Kraus: „Kultura“. Der Einfluss der österreichischen Besatzung auf die österreichische Kultur 1945–1955. Diplomarbeit Universität Wien 2008, S. 232ff.

5/ So der Titel einer Retrospektive des Film museums Wien im März 2004, die u.a. der „Wien-Film am Rosenhügel 1950–1955“ gewidmet war.

6/ Kraus: „Kultura“, S. 232ff.

7/ Stefan Grisseemann: Unwirklichkeitssinn. Das Kino des „Roten Wien“: Filme aus den Rosenhügel-Studios 1950–1955, in: Filmarchiv Austria (Hg.): Rote Traumfabriken. Katalog zur gleichnamigen Retrospektive. Wien 2004, S. 84–91.

8/ Kraus: „Kultura“, S. 228f.

9/ Ebd., S. 230.

10/ Ebd., S. 228ff.

11/ Ebd., S. 237.

12/ Ebd., S. 236.

13/ Ralf Schenk: Ein bisserl Liebe, ein bisserl Musik, in: Filmarchiv Austria (Hg.): Rote Traumfabriken, S. 98–107, hier S. 100.

14/ Ralf Schenk: Der Mann, der Wozzeck drehte. Georg C. Klaren – Spurensuche nach einem Wiener Filmemacher, in: ebd., S. 14–22.

15/ Nina Baburina: The Soviet arts poster. Theatre, cinema, ballet. Circus, 1917–1987, from USSR Lenin Library. London u.a. 1990, S. 3ff.

16/ Ebd., S. 5.

17/ <http://www.russianposter.ru/index.php?rid=0000000000003> [16.5.2022].

18/ Baburina: The Soviet arts poster, S. 5.

19/ Nina Baburina: Werben für die Utopie. Russische Plakatkunst des 20. Jahrhunderts. Bietigheim-Bissingen 2003, 147f.

20/ Baburina: The Soviet arts poster, S. 5.

21/ Kraus: „Kultura“, S. 238–243.

22/ Reinhold Wagnleitner: Coca-Colonisation und Kalter Krieg. Die Kulturmission der USA in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg. Wien 1991, S. 270.

23/ Ebd., S. 305.

24/ Ebd., S. 321.

25/ Ebd., S. 268f.

26/ Kraus: „Kultura“, S. 234

27/ Wagnleitner: Coca-Colonisation, S. 309.

28/ Kraus: „Kultura“, S. 233.

29/ Ebd., S. 244.

30/ Wagnleitner: Coca-Colonisation, S. 319.

31/ <http://www.russianposter.ru/index.php?rid=0000000000003> [16.5.2022].

32/ Baburina: Werben für die Utopie, S. 152.

33/ <http://www.russianposter.ru/index.php?rid=0000000000003> [16.5.2012].