

„Das stürmisch Bewegte, das monumental Bildhafte“

Die Anfänge der Filmdebatte in der KPD 1922/23

Kai Nowak

Spätestens seit dem Ersten Weltkrieg galt der Film als Propagandamedium par excellence. Dies erkannten zu Beginn der zwanziger Jahre auch die deutschen Kommunisten und unternahmen erste zaghafte Schritte, den Film in ihre Propagandaarbeit einzubeziehen. Zu den größten Erfolgen während der Weimarer Republik zählten vor allem die sogenannten Russenfilme, allen voran Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925), aber auch die beiden deutschen Produktionen *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929) und *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* (1932). Die Meilensteine einer proletarischen Filmproduktion in Deutschland täuschen jedoch darüber hinweg, daß anfangs von seiten der KPD zahlreiche Vorbehalte gegen ein praktisches Engagement der Partei im Filmmetier sprachen. So war es im kommunistischen Umfeld zunächst der Internationalen Arbeiterhilfe (IAH) und ihrem Leiter Willi Münzenberg¹ vorbehalten, sich des Mediums anzunehmen, um trotz Desinteresse der KPD die Möglichkeiten der propagandistischen Nutzung des Films auszuloten. Wie ein Blick auf die ersten Filmdebatten in der noch jungen Partei und ihrer Presse ergibt, tat sich die KPD recht schwer, eine pragmatische Haltung im Umgang mit dem neuen Medium zu entwickeln.

Dabei soll Lenin den Erinnerungen seines Weggefährten, des späteren geschäftsführenden Sekretärs des Rats der Volksbeauftragten, Wladimir D. Bontsch-Brudjewitsch zufolge bereits 1907 auf den Nutzen des Films für die Arbeiterbewegung hingewiesen haben: „Wenn allerdings die Massen den Film in Besitz nehmen und wirkliche Schöpfer einer sozialistischen Kultur über ihn verfügen, dann wird er zu einem der mächtigsten Mittel der Massenaufklärung.“² Der Weg dahin lag jedoch im unklaren. Die Parteideologen stritten um die grundlegende Frage der Sinnhaftigkeit von Kulturpolitik unter den Bedingungen einer kapitalistischen Gesellschaft: Das deutsche kulturelle Erbe galt vielen jungen Linksradikalen als in der bürgerlichen Tradition stehend und wurde daher abgelehnt. Das Ziel jeder kulturellen Betätigung der revolutionären Linken müsse in der Herausbildung einer originär proletarischen Kultur bestehen. An der Frage, wie das Erbe zu überwinden sei, schieden sich jedoch die Geister. Die einen vertraten

1 Willi Münzenberg (1889–1940), Sohn eines Gastwirts und nach Abbruch seiner Lehre Arbeiter in einer Schuhfabrik, gelangte 1908 zur sozialistischen Bewegung, in deren Jugendorganisationen er sich ab 1910 in Zürich engagierte. Der Pazifist Münzenberg lehnte die sozialdemokratische Haltung in der Kriegsfrage ab und kam 1914 mit Spartakisten und Bolschewiki, darunter Trotzki, Lenin und Radek, in Kontakt. Zuvor schon Mitglied des Spartakusbunds, trat Münzenberg 1919 der KPD bei und war als Funktionär der Kommunistischen Jugendinternationale tätig. 1921 gründete er die Internationale Arbeiterhilfe, die er rasch zu einem international operierenden Wirtschaftsunternehmen ausbaute, das Kinderheime, Volksküchen, Verlage und Filmgesellschaften betrieb sowie Industriebeteiligungen unterhielt. Münzenberg war von 1924 bis 1933 Reichstagsabgeordneter der KPD und zeitweise ZK-Mitglied. Seine Emigration im März 1933 führte ihn nach Paris, von wo aus er gegen das Hitler-Regime agitierte und die Volksfront gegen den Faschismus organisierte. 1937 konvertierte er zum Anti-Stalinisten, worauf die KPD mit einem Parteiausschluß antwortete. 1940 kam Münzenberg aus bisher ungeklärten Gründen bei der Flucht aus dem besetzten Frankreich ums Leben.

2 Zit. nach: Dahlke, Günther/Kaufmann, Lilli (Hrsg.): ... wichtigste aller Künste. Lenin über den Film. Dokumente und Materialien. Berlin 1970, S. 138.

die Position, daß es dazu einer sozialistischen Gesellschaft bedürfe. In diesem Falle mußte die Herbeiführung des Umsturzes Priorität vor jeglichen Aktivitäten auf kulturellem Gebiet besitzen. Oder war im Gegenteil vielmehr die Entwicklung einer proletarischen Kultur bereits im Kapitalismus möglich bzw. zur Erzeugung eines Klassenbewußtseins sogar nötig? Dieser Ansicht war etwa Alexander Bogdanow, der Vordenker der Proletkult-Bewegung, der in Deutschland zahlreiche Anhänger unter linken Künstlern und Intellektuellen besaß. Zu ihnen gehörten etwa die Gründer des Bundes für proletarische Kultur, Max Barthel, Arthur Holitscher und Bruno Taut, oder auch die beiden Vorreiter des proletarischen Theaters in Deutschland, Erwin Piscator und Hermann Schüller. Kritiker der Proletkult-Bewegung griffen auf Argumente Franz Meh-rings zurück, nach denen kulturelle Experimente die Arbeiter von ihrer revolutionären Pflicht ablenkten. Alles habe hinter dem Ziel der Errichtung einer Diktatur des Proletariats zurückzustehen, denn sie sei die notwendige Voraussetzung für eine proletarische Kultur. Diese Auseinandersetzung prägte die gesamte kulturpolitische Debatte der KPD in der Anfangszeit der Weimarer Republik und schwang stets mit, wenn über den Film und seine propagandistische Nutzung diskutiert wurde.³

Das erste Mitglied der Zentrale der KPD, das in einer Schrift zum Film Stellung nahm, war Clara Zetkin. Sie übte in ihrem 1919 erschienenen Aufsatz „Gegen das Kinounwesen“⁴ vehement Kritik am Zustand des Kinos als „Mittel skrupelloser kapitalistischer Profitmacherei“, wie er unter kapitalistischen Bedingungen eigentlich unvermeidlich sei. Die Chancen, die der Film für Volksbildung und -unterhaltung bereithalte, würden kaum genutzt, statt dessen verseuche er das geistige, sittliche und künstlerische Empfinden. Zetkin bedient sich hier Argumentationsmustern der zeitgenössischen Kinoreformdebatte:⁵

„Das Kinounwesen raubt karge Mußestunden, vernichtet wertvollste Kräfte, die dem Befreiungskampf des Proletariats gehören müßten. Man betrachte sich das Publikum im Lichtspieltheater! Mindestens dreiviertel der Gewohnheitsbesucher sollten statt dort in Betriebsbesprechungen, Sitzungen von Organen der Arbeiterschaft, in gewerkschaftlichen und politischen Versammlungen, bei sozialistischen Bildungsveranstaltungen anwesend sein.“⁶

An anderer Stelle erinnert ihr sprachlicher Duktus frappierend an Losungen der Arbeiter-Abstinente-Bewegung, wenn Zetkin die schädliche, schwächende Wirkung des Kinos beschreibt: „Sie verlassen die Veranstaltung die Kräfte geschwächt, die Seele besudelt, krankhafte Triebe fieberhaft gesteigert, Frische der Entschließung, Wagemut, Kraftüberschuß in verderbliche Bahnen gelenkt.“⁷ Die Schlußfolgerungen, die Zetkin in ihrem Aufsatz zieht, haben mit den Rezepten der bürgerlichen Kinoreformer nichts gemein. Der mangelnden Sittlichkeit des Kinos mit einer Ausweitung der Filmzensur zu begegnen kam für sie nicht in Frage. Vorstellungen von einer Sozialisierung der Filmindustrie fanden zwar ihre Zustimmung, doch eine „Reform und Läuterung des

3 Vgl. Murray, Bruce: Film and the German Left in the Weimar Republic. From Caligari to Kuhle Wampe. Austin 1990, S. 39–42.

4 Zetkin, Clara: Gegen das Kinounwesen. In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 24 (1983), S. 95–100. Ursprünglich erschienen in: Der Sozialdemokrat. Mitteilungsblatt für die Mitglieder des sozialdemokratischen Vereins Stuttgart, 11.12.1919.

5 Selbst der Titel ihres Aufsatzes ist einer Schrift der Kinoreformer entnommen. Vgl. Evangelischer Volksbund (Hrsg.): Gegen das Kinounwesen. Materialsammlung zur Kinoreform. Stuttgart 1919.

6 Zetkin: Kinounwesen, S. 97.

7 Ebd.

Kinowesens“ sei zweitrangig gegenüber der Eroberung der politischen Macht durch das Proletariat.⁸

Die KPD-Funktionäre hingen entweder Zetkins Position an, oder sie nahmen das Kino und damit zugleich seine Beliebtheit in der Bevölkerung, insbesondere unter Arbeitern,⁹ erst gar nicht wahr. Zu den Akteuren der Filmdebatte gehörten vielmehr eine Handvoll kommunistischer Intellektueller, Journalisten und Kulturpolitiker, die sich über das Mittel der Filmkritik am bürgerlichen Kino dem Thema annäherten.

Die erste Filmkritik der kommunistischen Presse erschien am 29. März 1922 im KPD-Organ *Rote Fahne* anlässlich der Vorführung eines Historienstreifens aus der populären Fridericus-Rex-Reihe (1920–1923).¹⁰ Derartige Prunkfilme mit monarchistischer Tendenz flimmerten während der Weimarer Zeit nicht selten über die Leinwände. In Zeiten des „Diktatfriedens“, der Inflation und einer Republik, die kaum nationale Identifikationsangebote unterbreiten konnte, führten sie eine glanzvolle Vergangenheit vor.¹¹ Der Rezensent der *Roten Fahne* prangerte in seiner Kritik die Glorifizierung des preußischen Herrschers an. Die von der Ufa produzierten Fridericus-Rex-Filme seien Ausdruck der reaktionären Ideologie der bürgerlichen Filmwirtschaft. Das Ziel derartiger Produktionen sei, „einen großzügigen Hetzapparat zu inszenieren“. Der Fridericus-Rex-Film sei technisch schlecht, handlungsarm und arbeite ausschließlich mit illusionären Bildern. Das Berliner Premierenpublikum wird rüde beschimpft: „Der Mob des Berliner Westens feiert Orgien. Bestellte Cliques beginnen stürmischen Beifall [...]. Das ausverkaufte Haus trampelt wie die Elefanten im Zoo.“¹²

Diese Besprechung ist prototypisch für die kommunistische Filmkritik. Ästhetische Kriterien spielten nur höchst selten eine Rolle; es wurde stets in politischen Kategorien argumentiert und dem bürgerlichen Film mit Ideologiekritik begegnet. So bemerkt der Autor obiger Rezension, daß Historienfilme wie Fridericus Rex ihre Ideologie immerhin offen zur Schau stellten, während sie in sogenannten Gesellschaftsfilmen unterschwellig vorhanden sei. Diese Filmgattung schildere zufolge das Leben der „High Society“ nicht nur als erstrebenswert, sondern vermittele den Eindruck, ein Aufstieg in diese Kaste sei möglich, wenn nicht sogar folgerichtig, vorausgesetzt man gebe sich nur genügend Mühe: „Jedem das Seine und – wer das Maul hält, hat den Vorteil.“ Dies sei der versteckte Versuch, „die Ideologie des Besitzenden einzuimpfen“.¹³

Bald schon weitete sich der Blick: Ausgehend von der Kritik des bürgerlichen Kinobetriebs, seiner Stoffe und seiner Ideologie wurden Vorstellungen von einem proletarischen Film entwickelt, die sich zunächst auf filminhärente Kriterien wie Sujets und politische Botschaft beschränkten. Die sozialistische Arbeitermacht, so ein anonymer Au-

8 Ebd., S. 99

9 Sowohl Emilie Altenlohs Studie zum Kinopublikum der Vorkriegszeit als auch eine von Erich Fromm 1929 durchgeführte sozialwissenschaftliche Untersuchung kommen zu ähnlichen Ergebnissen. Das Kino besaß in der Freizeitgestaltung von jüngeren Arbeitern einen hohen Stellenwert. Mit dem Alter nahm das Interesse am Medium Film ab. Vgl. Altenloh, Emilie: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Diss. Univ. Heidelberg 1914, S. 60–64; Fromm, Erich: Arbeiter und Angestellte am Vorabend des Dritten Reiches. Eine sozialpsychologische Untersuchung. Stuttgart 1980, S. 157–165.

10 Kinokönige. „Es war ein König in Thule“. In: Die Rote Fahne v. 29.3.1922.

11 Kaes, Anton: Film in der Weimarer Republik. In: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart/Weimar 1993, S. 73–77.

12 Letzteres ist eine Anspielung auf den nahe dem Ufa-Palast gelegenen Zoologischen Garten.

13 Kinokönige. „Es war ein König in Thule“. In: Die Rote Fahne v. 29.3.1922.

tor in der *Roten Fahne*, werde „sich um keine gepuderten Perücken und keine kaiserlichen oder königlichen Kronen der Vergangenheit kümmern. Die Geschichte der Revolutionen wird ihr einen Stoffkreis eröffnen, an den sich heute noch kein Unternehmen wagt.“¹⁴ Doch schnell fanden auch externe Faktoren wie die Filmökonomie, der praktische Einsatz von Filmen in der Parteiagitation oder als Lehrmedium für den wissenschaftlichen Marxismus Eingang in die Debatte.¹⁵

So betonte der in der Zentrale der KPD für Bildungsarbeit zuständige Funktionär Edwin Hoernle¹⁶ in seinem Referat auf dem IV. Weltkongreß der Komintern im November 1922 die Notwendigkeit der Anwendung „neuer Mittel“ wie dem Film in Agitation und Propaganda der Partei, um „die wissenschaftlichen Resultate marxistischer Forschung in ganz einfacher, in ganz populärer Weise wiederzugeben“. Jedoch blieb Hoernle bei der bloßen Feststellung der Notwendigkeit stehen. Eine Antwort auf die Frage, mit welchen Mitteln es den Kommunisten gelingen sollte, „die Aufmerksamkeit der indifferenten Massen zu fesseln“, blieb Hoernle schuldig.¹⁷

Der in Berlin lebende ungarische Filmtheoretiker und Publizist Béla Bálasz¹⁸ hatte bereits einen Monat zuvor in der *Roten Fahne* seine Vorstellungen von einem proletarischen Kino dargelegt. Das Publikum, das bisher nur als unmündiges Opfer bürgerlicher „Hetzfilm“ wahrgenommen¹⁹ oder bei Zugehörigkeit zur gutbürgerlichen Gesellschaft als Spottobjekt begriffen wurde, stand zuvor in den Betrachtungen der KPD-Presse am Rande. Bálasz nahm als erster den proletarischen Zuschauer und seine Bedürfnisse ernst. Er respektierte, daß die Arbeiter nach einem anstrengenden Arbeitstag sich im Kino zu zerstreuen und zu unterhalten suchten. Er verlangte, dem nachvollziehbaren Eskapismus entgegenzukommen, indem die KPD eine eigene Filmprodukti-

14 Kino und Proletariat. In: Die Rote Fahne v. 11.6.1922.

15 Murray: Film and the German Left, S. 49 f.

16 Edwin Hoernle (1883–1952) trat nach seinem Studium der Theologie im Jahr 1910 der SPD bei und galt als Anhänger von Franz Mehring und Rosa Luxemburg. Ab 1912 war er als Feuilleton-Redakteur bei der *Schwäbischen Tagwacht* tätig und schrieb während des Ersten Weltkriegs für die Frauenzeitschrift *Gleichheit*. Hoernle war Mitbegründer sowohl des Spartakusbundes als auch der KPD. 1919/20 leitete er zunächst die Partei in Württemberg, bevor er 1920 zum Aufbau der Landabteilung in die Zentrale nach Berlin geholt wurde. Dort war Hoernle zudem bis Ende 1922 für die Bildungsarbeit zuständig. Im selben Jahr wurde er als KPD-Vertreter ins EKKI entsandt. Von 1924 bis 1933 war Hoernle Abgeordneter des Reichstags und leitete von 1928 bis 1933 erneut die Landabteilung im ZK. Ende 1933 emigrierte er nach Moskau. Im Mai 1945 kehrte er nach Deutschland zurück und arbeitete bis 1949 als Präsident der Deutschen Zentralverwaltung für Land- und Forstwirtschaft. Hoernle war maßgeblich an der Planung und Durchführung der Bodenreform beteiligt.

17 Hoernle Edwin: Über die kommunistische Bildungsarbeit. Rede auf dem IV. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale, 28. November 1922. In: Kühn, Gertraude/Tümmler, Karl/Wimmer, Walter (Hrsg.): Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1932, Bd. 1. Berlin 1978, S. 38–42.

18 Béla Bálasz (1884–1949) lebte zunächst in Budapest und war Mitglied der Kommunistischen Partei Ungarns. 1919 wanderte Bálasz nach Österreich aus, nachdem er auf seiten der ungarischen Roten Armee gekämpft hatte. In Wien arbeitete er als Filmkritiker. In den Jahren 1926 bis 1931 lebte und publizierte Bálasz in Deutschland. Das KPD-Mitglied schrieb unter anderem für *Die Weltbühne*, verfaßte Filmdrehbücher und filmtheoretische Schriften. Bálasz engagierte sich in zahlreichen kommunistischen Massenorganisationen wie dem Volksfilmverband, dem Arbeiter-Theater-Bund Deutschlands und dem Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. 1931 übersiedelte er nach Moskau, wo er zwischen 1933 und 1945 an der Filmakademie lehrte. Nach dem Krieg kehrte er nach Budapest zurück und war als Professor am Institut für Theater und Film tätig.

19 So auch Hoernle, der betont, daß die Bourgeoisie es hervorragend verstehe, „die breiten Massen durch das Mittel des Films [...] zu beherrschen“ (ebd.).

on einrichte. Hinsichtlich der Stoffe hegte Bálasz allerdings Bedenken, die Parteifunktionäre könnten zuvorderst an Filme vom Unterhaltungswert eines Parteitagepreferats denken: „Und da sollen nicht etwa nur gelehrte soziologische Vorträge illustriert werden.“ Statt dessen müßten die eigenen Filme sich in punkto Abenteuerlichkeit und Unterhaltung mit bürgerlichen Produktionen messen lassen können. Das Ziel müsse sein, mit Geschichten und Helden aus der „Fundgrube“ der proletarischen Revolutionen Begeisterung, Kampfeslust und Klassenbewußtsein zu wecken. Auch das deutsche Proletariat könne bereits einen „heroischen Legendenschatz“, wie den Spartakusaufstand oder die Münchner Räterepublik, vorweisen.²⁰

Daß Bálasz das finanzielle Risiko einer parteieigenen oder -nahen Produktionsgesellschaft unterschätzte, ja sogar von einem satten Gewinn ausging, spielte in der Ablehnung, die sein Beitrag in der *Roten Fahne* erfuhr, gar keine Rolle. Das KPD-Zentralorgan brachte im November eine Replik auf Bálasz – als Autor zeichnete Barthel-Basler, wobei es sich vermutlich um ein Pseudonym handelt –, die die Möglichkeit einer proletarischen Filmproduktion im Kapitalismus verneinte und als schlichte Begründung die staatliche Filmzensur anführte, die dafür Sorge trage, daß jeder revolutionäre Film sofort verboten würde. Der zur Verfügung stehende rechtliche Rahmen genüge nicht, um die proletarischen Filme nicht nur zu produzieren, sondern auch aufzuführen zu dürfen. Mit Verweis auf das Filmschaffen in der Sowjetunion stellte der Autor fest, dies sei erst nach einer erfolgreichen Revolution möglich:

„Seinen revolutionären Film spielt jedes Volk selber auf der weltpolitischen Bühne. Führt das Proletariat dieses gewaltige Schauspiel bis zum bittersüßen Ende durch, wird auch die Zeit nicht mehr fern sein, wo einzelne Episoden dieses Spieles von proletarischen Künstlern gestaltet und gekurbelt werden!“²¹

Den gleichen Standpunkt vertrat Edwin Hoernle, der sich jedoch des ökonomischen Arguments bediente. Eine revolutionäre Filmproduktion nach den Vorstellungen Bálasz' sei angesichts der wirtschaftlichen Stärke der bürgerlichen Filmindustrie und der schwachen Finanzlage der Kommunisten nicht möglich: „Das klassenbewußte Proletariat vermag vor Eroberung der Macht zwar durch die Zusammenlegung von Arbeiterpfennigen da und dort den einen oder den anderen Film mit proletarischem Inhalt ins Leben rufen, aber es kann nicht daran denken, mit dem bürgerlichen Film in Konkurrenz zu treten.“ Immerhin folgte er Bálasz in der Betonung der Unterhaltungsfunktion des Kinos. So gestattete Hoernle trotz allen notwendigen revolutionären Ernstes: „Auch der revolutionäre Arbeiter soll lachen.“ Wenn er jedoch zugleich die Komik als „wichtiges Mittel suggestiver Beeinflussung“ pries, wird deutlich, daß es Hoernle im Gegensatz zu Bálasz weniger um die grundlegende Akzeptanz der Bedürfnisse des Kinopublikums ging als vielmehr um die Beherrschung des Films als Agitationsmittel in allen Facetten. Dagegen galt ihm die Frage nach dem Verhältnis von Kino und Kunst als zweitrangig. Das Entscheidende sei, daß das bewegte Bild suggestiv wirke und Empathie ermögliche. Das Kino müsse „lebensnah und packend sein“. In diesem revolutionären Zweck erfülle sich der Charakter eines Films als Kunstwerk.²²

Hoernles Beitrag setzte den vorläufigen Schlußpunkt in der ersten Filmdiskussion der deutschen Kommunisten. Programmatische Artikel waren seitdem Fehlanzeige in der

20 Bálasz, Béla: Der revolutionäre Film. In: Die Rote Fahne v. 10.10.1922.

21 Barthel-Basler: Das proletarische Kino. In: Die Rote Fahne v. 13.11.1922.

22 Hoernle, Edwin: Der proletarische Film, in: Inprekorr v. 7.4.1923, S. 331 f.

Roten Fahne,²³ und man ging zum Tagesgeschäft des Filmjournalismus über – der Filmkritik. Die wurde immerhin zu einer festen Einrichtung im Feuilleton des Blattes. Vorherrschend waren überwiegend sehr positiv besprochene sowjetische Filme, die in die deutschen Kinos gelangten, sowie zahllose Verrisse bürgerlicher Produktionen.

Die Filmdebatte flammte in der Partei erst im Frühjahr 1926 im Zusammenhang mit der Deutschland-Premiere von *Panzerkreuzer Potemkin* und den langwierigen Auseinandersetzungen um die Zensur des sowjetischen Agitationsmeisterwerks wieder auf.²⁴ Es dauerte bis Ende 1926/Anfang 1927, bis mit der Filmökonomie ein bis dato von den Kommunisten unbeackertes Feld verstärkte Aufmerksamkeit in der kommunistischen Filmdebatte erfuhr. Die Übernahme der Ufa durch den deutschnationalen Pressemagnaten Alfred Hugenberg im März 1927²⁵ sowie der Korruptionsskandal um die Produktionsgesellschaft Phoebus im August desselben Jahres boten Anlässe für scharfe publizistische Attacken.²⁶

Nun waren Konzentration und Korruption im Verständnis der KPD zwar keine unerwarteten Phänomene in einem kapitalistischen Wirtschaftssystem, doch wurde diesen Fällen eine große Bedeutung beigemessen, da sie sich in der nach kommunistischer Lesart ausschließlich der Massenbeeinflussung dienenden Filmindustrie zutrugen.²⁷ So wurde nach der Ufa-Übernahme durch Hugenberg eine Intensivierung der deutschnationalen Filmpropaganda befürchtet: „Die Ufa ist die Propagandazentrale des neuen deutschen Finanzkapitals geworden. [...] Kitsch wird es geben. Patriotischen, konterrevolutionären Kitsch.“²⁸ Ähnliche Erwartungen hegte die KPD in Sachen Phoebus. In der *Roten Fahne* hieß es, die Zahlungen der Reichswehr an die Phoebus AG hätten „der ‚nationalen‘ Umstellung der Phoebus-Gesellschaft“ gedient.²⁹

Die Anfänge der Filmdiskussion in der KPD und der Parteipresse waren unsystematisch und einseitig auf Sujets und politische Argumente beschränkt. Externe und kontextabhängige Aspekte fanden erst später Eingang in die Debatte. Dazu gehörten etwa filmökonomische Fragen wie beispielsweise die Konsequenzen der Profitorientierung der Filmwirtschaft oder ihre Monopolisierungstendenz, aber auch Vermarktungsstrategien wie die Etablierung von Filmstars oder die zunehmende Zahl großer Filmpaläste, die dem Kiez kino Konkurrenz machten. In jeder Hinsicht gelangte die Filmdebatte

23 Eine Ausnahme stellt ein Beitrag von Klaus Neukrantz, Journalist und späterer „proletarisch-revolutionärer“ Schriftsteller, aus dem Jahr 1924 dar, der grundlegende, aber doch schlichte Überlegungen zu den Eigenarten des Mediums Film und seiner Eignung für die propagandistische Praxis anstellt; vgl. Neukrantz, Klaus: Vom Wesen des Films. In: Die Rote Fahne v. 11.5.1924.

24 Vgl. Herlinghaus, Hermann/Zilinski, Lissi (Hrsg.): Sowjetischer Film in Deutschland 1922–1932. Eine Dokumentation. In: Filmwissenschaftliche Mitteilungen 8 (1967), S. 751–1137; Fisch, Stefan: Der Weg des Films „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925) in das Kino der zwanziger Jahre. Ein Konflikt von verfassungsmäßiger Reichszensur und landesrechtlicher Polizeigewalt. Speyer 1997.

25 Vgl. Kreimeier, Klaus: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. München/Wien 1992, S. 194–197.

26 Nachdem im August 1927 die Filmfirma Phoebus bankrott gegangen war, wurde bekannt, daß das vollkommen marode Unternehmen jahrelang vom Reichswehrministerium durch Finanzspritzen im geheimen gestützt wurde, um eine Veräußerung an ausländische Investoren abzuwenden. Im Gefolge des Phoebus-Skandals mußte Reichswehrminister Otto Geßler sein Amt niederlegen; vgl. Putz, Petra: Waterloo in Geiseltal. Die Geschichte des Münchner Filmkonzerns Emelka (1919–1933) im Antagonismus zwischen Bayern und dem Reich. Trier 1996 (Filmgeschichte International, Bd. 2), S. 68.

27 Vgl. Aus dem Ufa-Konzern. In: Die Rote Fahne v. 28.12.1926

28 Die Filmzentrale des Finanzkapitals. In: Die Rote Fahne v. 23.4.1927.

29 Millionensummen für imperialistische Filmpropaganda. In: Die Rote Fahne v. 11.8.1927.

kaum über eine ideologiekritische Bestandsaufnahme und die Aufstellung von Forderungen an ein proletarisches Kino hinaus. Doch immerhin hatten die Kommunisten anhand der Kritik des bürgerlichen Films die Möglichkeiten erkannt, die das Medium für ihre eigene Propaganda bot. Doch den Beteuerungen, das Propagandamittel Film nicht dem Klassenfeind überlassen zu wollen, folgten nur zaghafte Schritte der KPD bei der Umsetzung der Erkenntnisse in praktische Filmarbeit.

Enthusiastischer ging die Internationale Arbeiterhilfe (IAH), die eng mit der Kominintern verbundene kommunistische Nebenorganisation, an die Arbeit mit dem Film. Die IAH war aus einer 1921 von Willi Münzenberg auf Anweisung Lenins initiierte Solidaritätskampagne zur Linderung der Hungersnot in Rußland³⁰ hervorgegangen. Das internationale Komitee, das die Kampagne leitete, stieß in Deutschland auf breite Unterstützung, nicht nur von kommunistischer Seite, sondern auch von einigen Sozialdemokraten und linksbürgerlichen Intellektuellen. Das Komitee führte Sammlungen durch und entsandte Hilfstransporte nach Rußland. Die beteiligten internationalen Komitees, die unterstützend tätigen Organisationen und Einzelpersonen bildeten die Voraussetzung für die Umwandlung des losen Netzwerks in die IAH, so daß über die zeitlich begrenzte Kampagne hinaus eine Infrastruktur zur Organisierung der „proletarischen Solidarität“ zur Verfügung stand.³¹

Zum ersten Einsatz eines Films für kommunistische Propagandazwecke kam es im Frühjahr 1922: Die IAH führte zur Flankierung ihrer Hungerkampagne mehrere Tourneen mit dem eigens angefertigten Dokumentarstreifen *Hunger in Sowjetrußland* (1921)³² durch. Die KPD leistete der IAH, deren Zentrale sich in Berlin befand, finanzielle und organisatorische Hilfestellung. Das betreffende Rundschreiben der KPD klärte die Parteifunktionäre über die Ziele der Filmtournee auf: „Der Hauptzweck der Filmvorträge ist ein propagandistischer, d.h., er soll breiten Massen des Volkes klare Erkenntnis über die wirtschaftlichen und kulturellen Zustände sowie Ursachen und Wirkungen der in Rußland herrschenden Hungersnot bringen.“³³ Damit die Vorführungen nicht nur die kommunistische Stammklientel erreichten, waren die Organisatoren der lokalen Veranstaltungen, also die zuständige KPD-Ortsgruppe oder das vor Ort tätige IAH-Komitee, aufgefordert, auch unter Kleinbürgern und „andersdenkenden“ Arbeitern zu werben. Wie bei den Aktivitäten aller kommunistischen Nebenorganisationen legte die Parteiführung großen Wert auf die Wahrung eines überparteilichen An-

30 Zur Hungersnot in der Wolgaregion vgl. Conquest, Robert: *The Harvest of Sorrow. Soviet Collectivization and the Terror-Famine*. London 2002, S. 43–57; McMeekin, Sean: *The Red Millionaire. A Political Biography of Willi Münzenberg, Moscow's Secret Propaganda Tsar in the West*. New Haven/London 2003, S. 103–106.

31 Vgl. Gruber, Helmut: *Willi Münzenberg's German Communist Propaganda Empire 1921–1933*. In: *Journal of Modern History* 38 (1966), S. 284 f.; Surmann, Rolf: *Die Münzenberg-Legende. Zur Publizistik der revolutionären Arbeiterbewegung 1921–1933*. Köln 1982, S. 22 f., 34–39.

32 Im Film werden Aufnahmen von den ersten Schritten des Aufbaus durch die Bolschewiki – Kinderheime, arbeitende Menschen, Maschinen etc. – mit der Rückständigkeit des zaristischen Rußlands kontrastiert. Die Aufgabe, die Hinterlassenschaften des Zarenreichs – die einfache bäuerliche Wirtschaftsform, der Analphabetismus, die industrielle Rückständigkeit, Krieg und Bürgerkrieg – zu überwinden, werden als dermaßen gewaltig geschildert, daß sie kaum in wenigen Jahren bewältigt werden könnten. Aufgrund dieser großen Bürde sei die Hungerkatastrophe ohne Hilfe von außen nicht zu beseitigen. Darstellungen des Elends sollten die Solidarität des internationalen Proletariats wecken und zum Spenden für die IAH-Hungerhilfe animieren. Vgl. G.G.L. [Gertrud Alexander]: *Sowjetrußland im Film*. In: *Die Rote Fahne* v. 30.3.1922.

33 Reichskommissar zur Überwachung der öffentlichen Ordnung an den Reichminister des Innern, 7.3.1922, inkl. KPD-Rundschreiben als Anlage, BArch, R 1507/1050a, Bl. 8 f.

strichs.³⁴ So waren die Parteigliederungen angehalten, alle mit der Durchführung der Filmvorführungen betrauten Genossen darüber zu belehren, „daß diese Veranstaltung keine kommunistische ist, sondern von dem Zentral-Hilfskomitee ‚Arbeiterhilfe‘ ausgeht“.³⁵ Das Experiment verlief zur Zufriedenheit von Partei und IAH. Ausgehend von dieser Filmtournee begann die IAH eine kontinuierliche, „planmäßige“ Arbeit mit dem Film.³⁶ Die KPD hingegen zog es vor, dieses Feld der Nebenorganisation zu überlassen. Das Orgbüro gab gegenüber Münzenberg an, der Grund sei, „die Filmvorführungen vor der Steuer zu bewahren“,³⁷ doch spielte neben anders gelagerten politischen Prioritäten vor allem das große unternehmerische Risiko die entscheidende Rolle.

Die 1922/23 in der KPD geführte Filmdebatte zeigt, daß die Parteiarbeit in erster Linie auf die Herbeiführung des revolutionären Umsturzes ausgerichtet war. Die Kulturpolitik im allgemeinen und die Filmarbeit im besonderen hatten sich diesem Ziel unterzuordnen, denn nach Überzeugung führender Parteikader war die Diktatur des Proletariats die unabdingbare Voraussetzung für die Entwicklung einer proletarischen Kultur. Von dieser Politik rückte die KPD erst nach der desolaten „Oktober-Niederlage“ 1923 ab.³⁸ Wer anderer Ansicht war und dem Medium eine hohe Bedeutung für die Parteipropaganda im Klassenkampf zumaß, entpuppte sich entweder als Bedenkenträger wie Edwin Hoernle oder als Utopist ohne das nötige unternehmerische Kalkül wie Béla Bálasz, sobald es an die praktische Umsetzung ging. Risikobereitschaft in Sachen Film gepaart mit organisatorischem Talent besaß Willi Münzenberg. Seine IAH experimentierte mit propagandistischen Filmvorführungen, half beim Wiederaufbau der Filmindustrie in Rußland und importierte zahlreiche russische Filme nach Deutschland. Die von Bálasz erwarteten Gewinne stellten sich nicht ein, im Gegenteil war die Filmsparte der IAH eine höchst defizitäre Unternehmung, nur am Leben gehalten durch Subventionen aus Moskau. Unter diesen Bedingungen war an in Deutschland hergestellte proletarische Filme und eine substantielle Unterstützung durch die KPD vorerst nicht zu denken. So blieb es sowjetischen Produktionen vorbehalten, „das stürmisch Bewegte, das monumental Bildhafte“³⁹ der Revolutionsgeschichten auf deutsche Leinwände zu bringen.

34 Vgl. Wunderer, Hartmann: Arbeitervereine und Arbeiterparteien. Kultur- und Massenorganisationen in der Arbeiterbewegung (1890–1933). Frankfurt a. M./New York 1980, S. 126 f.

35 Reichskommissar zur Überwachung der öffentlichen Ordnung an den Reichminister des Innern, 7.3.1922, inkl. KPD-Rundschreiben als Anlage, BArch, R 1507/1050a, Bl. 8 f.

36 Protokoll einer internationalen Sitzung der IAH-Leitung, Juni 1923, BArch, R 1507/1096b, Bl. 397 f.

37 Orgbüro, Wilhelm Pieck, an das Reichskomitee der IAH, Willi Münzenberg, 10.8.1923, SAPMO-BArch, RY 1/I 2/4/40, Bl. 2.

38 Vgl. u.a. Wenzel, Otto: 1923. Die gescheiterte Deutsche Oktoberrevolution. Münster 2003 (Diktatur und Widerstand, Bd. 7)

39 Bálasz: Der revolutionäre Film.