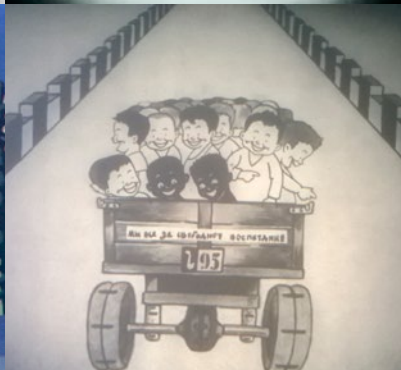
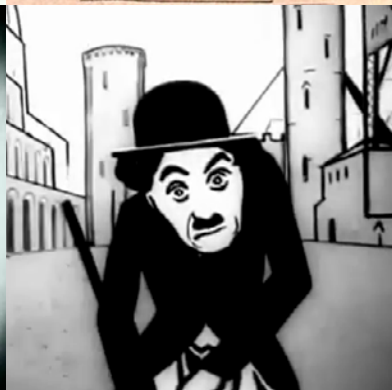
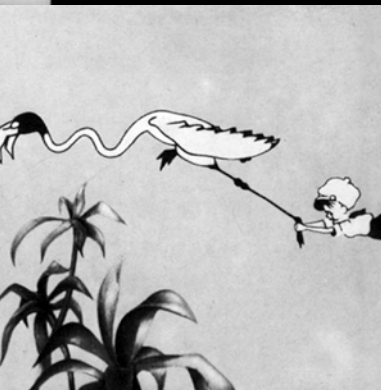
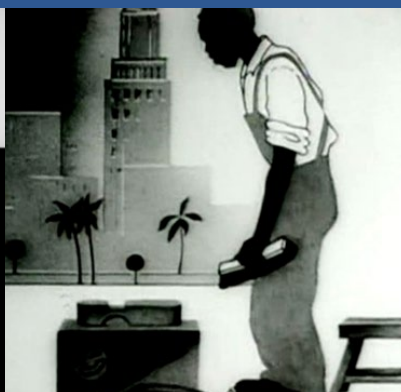


# Von Propaganda bis Poesie

Der frühe sowjetische Animationsfilm im Spiegel politischer und ästhetischer Debatten





# Schnittstellen

## Studien zum östlichen und südöstlichen Europa

Herausgegeben von  
Martin Schulze Wessel und Ulf Brunnbauer

Band 17

Henriette Reisner

# Von Propaganda bis Poesie

Der frühe sowjetische Animationsfilm im  
Spiegel politischer und ästhetischer Debatten

Vandenhoeck & Ruprecht

Der Druck dieses Buches wurde ermöglicht durch einen Druckkostenzuschuss aus Mitteln der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) finanzierten Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropastudien sowie des Instituts für Slavische Philologie der LMU München.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich  
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen  
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung:

1. *Reihe von links nach rechts*: Počta – Michail Cechanovskij, Leningradskaja fabrika Sovkino 1929, Blék ènd uajt – Ivan Ivanov-Vano, Leonid Amal'rik, Mežrabpomfil'm 1932, Argonevtebi Kolchida – Vladimir Mujiri, Gozkinprom Gruzii 1936
2. *Reihe von links nach rechts*: Sen'ka Afrikanec – Ivan Ivanov-Vano, Mežrabpom-Rus' 1927, Katok – Jurij Željabužskij, Mešrabpom-Rus' 1927, Odnà iz mnogich – Nikolaj Chodataev, Zinaida und Valentina Brumberg, Mežrabpom-Rus' 1927
3. *Reihe von links nach rechts*: Džabža – Mstislav Paščenko, Lenfil'm Sankt-Peterburgskaja kinostudija FUP 1938, Shors Akvani (Doloj lju!'ku!) – Vladimir Mujiri, Gozkinprom Gruzii 1930, Chemi Bebia (Moja Babuška) – Kote Mikaberidze, Gozkinprom Gruzii 1929  
Die Filme befinden sich alle im Staatlichen Filmarchiv »Gosfil'mofond« in Domodedowo bei Moskau: <https://gosfilmofond.ru/films/>

Satz: textformart, Göttingen | [www.text-form-art.de](http://www.text-form-art.de)

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage** | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)

ISSN 2566-6614

ISBN 978-3-647-31091-6

# Inhalt

<b>1. Einleitung</b>	7
1.1 Zielsetzung und Fragestellung	7
1.2 Forschungsstand	10
1.2.1 Der Animationsfilm in der Sowjetunion	10
1.2.2 Animation – Film – Theorie	15
1.3 Vorgehen und Aufbau der Arbeit	17
<b>2. Das »verwaiste Genre«. Sowjetische Animation zwischen Selbstbehauptung und Experiment: die 1920er Jahre</b>	21
2.1 »Tusche und Enthusiasmus«: Frühe Techniken und kreative Entwürfe	23
2.2 Aufbruch, Revolution, Experiment. Animierte Agitation und Avantgarde	34
2.3 Vom Experimental- zum Kinderfilm	40
2.4 Grotteske und Traum. Puppentrickfilme der 1920er Jahre	45
2.5 Adaption und Abgrenzung. Von der Tundra nach Leningrad – von Moskau nach Hollywood	51
2.6 Zwischenfazit	56
<b>3. »Wir brauchen eine Sowjetische Micky Maus!« Internationale Korrelationen und Einflüsse: die 1930er Jahre</b>	59
3.1 Sowjetische Kulturpolitik und die Entwicklung der Animation	60
3.2 Emanzipation und Neuordnung des verwaisten Genres	62
3.3 Ėjzenštejn, Disney und das Moskauer Internationale Filmfestival	65
3.4 Gründung des Animationsfilm-Studios <i>Sojuzdetmul’film</i>	68
3.5 Von Sugar Kings und anderen Plagen. Der Beginn des Tonfilms	71
3.6 Von freiwilligen und unfreiwilligen Helden. Erfolgsgeschichten und Disneyesque Abenteuer für Kinder	76
3.7 Von Riesen und Bogatyren. Kinder als Propheten einer neuen Welt	83
3.8 Die Rückkehr des Lichts	92
3.9 Zwischenfazit	94

6	Inhalt
<b>4. Die (Re-)Animation des Märchens</b> . . . . .	97
4.1 Einführung . . . . .	97
4.2 »Kasperletheater oder Leben?« Märchendebatte und Entwicklung des Märchenstatus in der sowjetischen Kultur . . . .	99
4.3 Überlegungen zum Genre des (animierten) Märchenfilms . . . .	109
4.3.1 Vorbemerkung . . . . .	109
4.3.2 Die Wesensmerkmale des Märchens nach Lüthi (und ihre möglichen Analogien in der Animation) . . . . .	110
4.4 Animationsfilm als Märchenfilm. Neuschöpfungen und Adaptionen	115
4.5 Zwischenfazit. Seinsdichtung versus Seinsollendichtung? . . . .	139
 <b>5. Parallelentwicklungen. Sonderwege am Beispiel Lenfil'ms und Goskinproms</b> . . . . .	145
5.1 Vorbemerkungen . . . . .	146
5.2 Leningrad als Exzentropolis . . . . .	148
5.2.1 Dynamische Grafik und Soundexperimente. Klingende Ornamente oder das Wunder des gezeichneten Tons . . . . .	149
5.2.2 Zukunftsmusik ohne Zukunft oder das Erbe der »Tonmalerei« . . . . .	158
5.2.3 Disney als (Anti-)Vorbild und die Magie der Farbe . . . . .	177
5.2.4 Zwischenfazit . . . . .	187
5.3 Der Animationsfilm in Georgien . . . . .	190
5.3.1 Von Großmüttern, Bürokraten und eisernen Besen. Die Anfänge der georgischen Animation . . . . .	192
5.3.2 Die Befreiung der Kinder oder von Kolchis zum Kolchos. Lado Mujiri und der georgische Zeichentrickfilm der 1930er Jahre . . . . .	221
5.3.3 Zwischenfazit . . . . .	235
 <b>6. Fazit und Ausblick</b> . . . . .	237
6.1 Frühe sowjetische Animation – eine Bilanz . . . . .	237
6.2 Ausblick . . . . .	243
 <b>Danksagung</b> . . . . .	247
<b>Bildnachweis</b> . . . . .	249
<b>Filmverzeichnis der besprochenen Filme</b> . . . . .	255
<b>Literaturverzeichnis</b> . . . . .	259
<b>Register</b> . . . . .	275

# 1. Einleitung

## 1.1 Zielsetzung und Fragestellung

»Die Animation ist ein weißes Blatt Papier, das noch von niemandem beschrieben wurde.«<sup>1</sup> Mit diesen Worten äußerte der Illustrator und angehende Regisseur Michail Cechanovskij zu Beginn der 1920er Jahre seine Faszination für die Technik der »bewegten Malerei«. Tatsächlich entstand die sowjetische Animation als junge Kunst ohne Tradition in den 1920er Jahren gewissermaßen von Null, womit ihr ein immenses revolutionäres Potential innewohnte. Zugleich führte sie von Beginn an ein Nischendasein. Damit stellte sie – trotz zunehmender politischer Vorgaben – auch eine Art Refugium für Künstler dar, die sich aus offiziellen Kreisen und Metiers, die eine stärkere öffentliche Wahrnehmung genossen, zurückziehen wollten. Dieses Spannungsverhältnis von verstärkter Aufmerksamkeit einerseits und künstlerischem Freiraum andererseits möchte ich in der vorliegenden Arbeit untersuchen.

Das von Cechanovskij herangeführte Bild vom noch unbeschriebenen Blatt Papier lässt sich dabei auch auf die zugehörige Forschung übertragen. Tatsächlich existieren insbesondere zu den Anfängen der sowjetischen Animation kaum wissenschaftliche Untersuchungen. Dabei sind gerade die 1920er und 1930er Jahre in Bezug auf deren Genese besonders interessant, da sich der sowjetische Animationsfilm in dieser Zeit als eigenständiges Filmgenre etablierte und wichtige künstlerische Weichen für die nächsten Dekaden gestellt wurden. Eine Marginalisierung der Animation ist jedoch nicht nur in Bezug auf den von mir untersuchten geographischen und zeitlichen Raum zu verzeichnen, sondern stellt auch innerhalb der Filmforschung ein allgemeines Phänomen dar. Die Untersuchung folgt daher auch einem theoretischen Interesse: So erscheinen die Ergebnisse unter anderem interessant in Bezug auf die Rolle der Animation innerhalb der Filmforschung, sowie eine mögliche – und vielleicht notwendige – Erweiterung vorhandener filmtheoretischer Ansätze. Dabei geht es nicht zuletzt um die Rückbindung der Animation an die Film- und Medientheorie und die Hervorhebung ihrer elementaren Bedeutung als künstlerisches Verfahren.

1 Cechanovskij, Michail: Cvetnaja grafičeskaja fil'ma est' živopis' vo vremeni. In: Margolina, Irina: Naši mul'tfil'my. Lica, kadry, eskizy, geroi, vospominanija, interv'ju, star'i, esse. Moskau 2006, 34. [Мультипликация – это чистый лист, еще никем не исписанный.]



Für die Notwendigkeit dieses wichtigen und meines Erachtens lange fälligen Schrittes liefert diese Arbeit gewissermaßen einen empirischen Nachweis: So lässt sich die enge Verzahnung – insbesondere zwischen Spiel- und Animationsfilm – nicht erst im Zeitalter der Computeranimation ersehen, sondern ist besonders gut auch in den Anfängen der Animation zu beobachten. In meinem Projekt betrachte ich dementsprechend die Animation nicht als in sich geschlossenes System, sondern vielmehr als künstlerisches Prinzip, das sich in ständiger Wechselwirkung mit dem übrigen Filmwesen befand. Dies lässt sich besonders anhand einiger früher Hybridfilme, welche erfolgreich Animationstechniken mit Spielfilmaufnahmen kombinierten, zeigen.

Das frühe Zusammenspiel der verschiedenen Verfahren verweist jedoch nicht nur auf die Notwendigkeit, das Verhältnis von Animation, Film und Theorie neu zu überdenken, sondern zugleich auf die Bedeutung der Animation für das sowjetische Filmwesen im Allgemeinen: So fungierte die Kunst der Animation teilweise als Wegbereiter, indem zunächst animierte Zwischentitel, Einblendungen und Erklärungen den Ton ersetzten, und übernahm zugleich von Anfang an eine bestimmte Funktion innerhalb des sowjetischen Films. Animierte Einschübe im Spielfilm zeigten zumeist phantastische Welten und dienten z. B. der Darstellung von Traumsequenzen. Sie deckten also den Bereich des Imaginären und Phantastischen ab, während das übrige Filmwesen sein Rohmaterial der Außenwelt entnahm und somit vermeintlich reale Welten entwarf. Damit hatte die Animation einerseits das Potential, auf der Leinwand im Sinne Stalins »das Märchen wahr werden zu lassen«<sup>2</sup>, geriet jedoch zugleich aufgrund eben dieser Eigenschaft (phantastische Gegenentwürfe liefern zu können) immer wieder direkt oder indirekt in den Strudel der Politik.

Die vorliegende Arbeit untersucht somit das Wechselspiel zwischen Politik und Kunst, zwischen der ideologischen Doktrin des Sozialistischen Realismus und dem jeweils individuellen Schaffensprozess. Der Fokus liegt dabei auf den Produktionen der 1920er und 1930er Jahre als Phase des Umbruchs und der allmählichen Etablierung des Sozialistischen Realismus, in der sich das Animationskino vom Experimentierfeld zur »Agitationsplattform für politische Inhalte«<sup>3</sup> und schließlich zum Unterhaltungsgenre für Kinder entwickelt. Ziel ist es, unter Berücksichtigung internationaler ästhetischer Einflüsse und Korrelationen die unterschiedlichen Entwicklungslinien des sowjetischen Animationsfilms in ihrer medialen und politischen Dimension aufzuzeigen. Dabei geht es neben denjenigen Werken, die durch bewusst partizipative

2 Der Ausspruch entstammt dem berühmten »Aviamarsch« aus dem Jahr 1923 von Pavl Davidovič (Text) und Julija Chajt (Musik), dessen erste Zeile lautet: »Мы рождены, чтоб сказку сделать былью« (*Wir sind geboren, um das Märchen wahr werden zu lassen*).

3 Basgier, Thomas: Internationale Kurzfilme der 1920er und 1930er Jahre. In: Friedrich, Andreas (Hg.): Filmgenres. Animationsfilm. Stuttgart 2007.

künstlerische Praktiken in einem offensichtlichen Wechselverhältnis stehen, auch und vor allem um solche Produktionen, die erst in einem Rückschritt, sei es durch den Kampf mit der Zensur oder durch bestimmte Rezeptionsprozesse, in diesen Kontext gerückt werden.

Verzeichnet man eine Tendenz der Annäherung und Wechselwirkung bis hin zur Entgrenzung der Künste, so lässt sich der Animationsfilm zweifellos als ein frühes und besonders anschauliches Beispiel dieser Tendenz begreifen. Aufgrund seiner medialen Voraussetzungen – als junges, aufsteigendes Medium, unbelastet von überkommenen Traditionen, wie auch durch seine potentielle Massenwirksamkeit und die ihm zugrunde liegende Technik (bei der alles von ›Null‹ geschaffen wird) – schien der Animationsfilm zunächst besonders geeignet für die Etablierung einer neuen sowjetischen Kunst. Spätestens zu Beginn der 1930er Jahre traten jedoch auch Kritiker auf den Plan, für die die Animation als ›Spiel der Phantasie‹ ihrem Wesen nach den Anforderungen einer sowjetischen Kunst sowie dem aufkommenden Konzept des Sozialistischen Realismus diametral entgegengesetzt erschien.<sup>4</sup>

Die Entwicklung der sowjetischen Animation war somit wechselnden Einflüssen und Einschätzungen ausgesetzt. Eine nicht unwesentliche Rolle im Prozess der Formierung des Genres, unter anderem im Hinblick auf die Konzentration auf ein Kinderpublikum, spielte auch der Einfluss Walt Disneys. Nach Ronald Holloway war dieser Einfluss auf den Animationsfilm im internationalen Vergleich in der Sowjetunion am längsten präsent.<sup>5</sup> Dieser Umstand wird in der Sekundärliteratur gerne als Paradox dargestellt, was sich vor einem rein politischen Hintergrund leicht erklären lässt, dem zufolge die problemlose Anlehnung an den ›Klassenfeind‹ Disney zunächst befremdlich erscheinen muss. Unterzieht man jedoch die Produktionsvorgaben und ästhetischen Richtlinien, unter denen hier wie dort Animationsfilme entstanden, einer eingehenderen Betrachtung, erscheint die Tatsache bereits weniger paradox, und es lässt sich die These aufstellen, dass der sowjetische Animationsfilm deshalb so lange am amerikanischen Vorbild festhielt, weil der Sozialistische Realismus ästhetisch ähnlich starr war wie das Disney-System.

Eng verknüpft mit diesen Überlegungen ist eine weitere Frage, und zwar diejenige nach der Rolle der allgemeinen Rezeption des Animationsfilms als Unterhaltungsgenre für Kinder und ihre Bedeutung für die im Vergleich zu anderen künstlerischen Disziplinen möglicherweise weniger starke Behelligung durch die Organe der Zensur und den somit gewonnenen künstlerischen Freiräumen. Ein wichtiger Aspekt scheint hier die Gleichzeitigkeit von verstärkter Aufmerksamkeit gegenüber der Kinder- und Jugendliteratur

4 Vgl. Rošal, Gregorij (Hg.): *Mul'tiplikatsionnyj fil'm*. Moskau 1936, 5.

5 Vgl. *MacFadyen*, David: *Yellow Crocodiles and Blue Oranges*. Russian Animated Film since World War Two. Montreal, Ithaca 2005, 32.

bzw. -kultur, die mit dem Bewusstsein über die Bedeutung der Erziehung der Jüngsten mittels geeigneter Medien einherging, und der relativen Freiheit, die dem Genre zugestanden wurde und die dazu führte, dass auf dem Gebiet der Animation bis weit in die 1930er Jahre hinein vergleichsweise viele innovative und künstlerisch eindrucksvolle Arbeiten entstehen konnten. In diesem Zusammenhang sei auch auf die teilweise unterschiedliche Entwicklung in den verschiedenen künstlerischen Zentren (Moskau und Leningrad) sowie in den übrigen Sowjetrepubliken verwiesen, d. h. auf das Verhältnis von Zentrum zu Peripherie, auf das im zweiten Teil der Arbeit näher eingegangen werden soll.

## 1.2 Forschungsstand

### 1.2.1 Der Animationsfilm in der Sowjetunion

In den Vereinigten Staaten hat sich seit den 1990er Jahren mehr und mehr die so genannte Disziplin der »Animation Studies« etabliert, die jedoch lange Zeit stark auf US- bzw. nordamerikanische Produktionen konzentriert war. Im europäischen Raum lässt sich eine vergleichbare Entwicklung erst in jüngerer Zeit beobachten. Während der Animationsfilm innerhalb der Sowjetunion durchaus Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen war, stagnieren die Bemühungen in diesem Bereich seit deren Zerfall merklich und es gibt bisher wenig äquivalente Forschungen unter neuen Vorzeichen.

Die umfangreichste Arbeit zum Russischen Animationsfilm stammt von David MacFadyen und ist 2005 unter dem Titel *Yellow Crocodiles and blue Oranges. Russian animated film since World War Two*<sup>6</sup> erschienen. Die Untersuchung beschränkt sich jedoch auf die Zeit seit dem zweiten Weltkrieg und lässt damit die Anfänge, d. h. die Entstehung und Etablierung des Animationsfilms, die künstlerische Auseinandersetzung mit Walt Disney sowie die Entwicklung aus der Avantgarde- und Propagandakunst weitgehend unberücksichtigt. Andere Arbeiten wie die Dissertation von Laura Pontieri zum russischen Animationsfilm der Chrusčev-Ära (Yale 2006)<sup>7</sup> oder die Studie der Slawistin und Folkloreexpertin Natalie Kononenko zur Beziehung von sowjetischem Animationsfilm und Folklore aus dem Jahr 2011<sup>8</sup> konzentrieren sich auf einen noch späteren Zeitraum (die 1960er bzw. die 1970er und 1980er

6 *MacFadyen, David: Yellow Crocodiles and Blue Oranges. Russian Animated Film since World War Two. Montreal, Ithaca 2005.*

7 *Pontieri, Laura: Soviet Animation and the Thaw of the 1960s. Not Only for Children. Bloomington/Indiana 2012.*

8 *Kononenko, Natalie: The Politics of Innocence: Soviet and Post-Soviet Animation on Folklore Topics. In: The Journal of American Folklore 124/494 (2011), 272–294.*

Jahre). In den wenigen allgemeinen Untersuchungen zum Animationsfilm (vgl. Bendazzi 1994/2016<sup>9</sup> und Wells 1998<sup>10</sup>) wird der sowjetische Animationsfilm zwar vergleichsweise ausführlich behandelt, ihrem Rahmen entsprechend können diese Arbeiten jedoch nicht viel mehr als eine Überblicksdarstellung leisten. In allgemeinen und oftmals umfangreichen Arbeiten zur Entwicklung des sowjetischen Films führt der Animationsfilm dagegen in der Regel ein Schattendasein und wird nicht selten auf weniger als einer Seite abgehandelt (Vgl. z. B. Engel 1999<sup>11</sup>).

MacFadyens Studie zum russischen Animationsfilm seit dem zweiten Weltkrieg folgt einem phänomenologischen Ansatz und spürt zunächst den Gemeinsamkeiten zwischen Phänomenologie und Sozialismus nach. Daran anknüpfend fragt der Autor nach den Ursachen für den anhaltenden Erfolg des sowjetischen Animationsfilms sowohl zu Sowjetzeiten als auch unter einem kapitalistischen Regime und kommt zu dem Schluss, dass der »sozialistische« Animationsfilm zwischen 1936 und 1999 seinem Wesen nach eine emotionale, keine propagandistische Erscheinung gewesen sei. Analog zu Walker 1991 beschreibt MacFadyen die Wechselwirkung zwischen verschiedenen Interessenlagen in der sowjetischen Publikationsgeschichte, zu denen neben staatlicher Kontrolle mittels ideologischer Richtlinien und Zensur auch ökonomische Gesichtspunkte bzw. der Kampf um die Lesergunst zählten, und denen er eine wichtige Rolle für die Entwicklung und den bis heute ungebrochenen Erfolg des Genres zuschreibt. Der eigentliche Verdienst dieser ersten umfangreichen englischsprachigen Studie ist sicherlich die Einführung neuer theoretischer und philosophischer Paradigmen in den Bereich der Erforschung des sowjetischen Films, einem Feld, das bisher zumeist aus historischer, sozio-politischer und allenfalls literatur- bzw. kulturwissenschaftlicher Perspektive untersucht wurde.

Einen konträren Ansatz verfolgt Pontieri, die sich in ihrer 2012 erschienenen Monographie *Soviet Animation and the Thaw of the 1960s. Not only for Children* mit der Zeit des Tauwetters beschäftigt, in der sich der Animationsfilm neuen Formen und Inhalten öffnet. Nach einem geschichtlichen Rückblick beschreibt sie die Rolle der Animation im allgemeinen Prozess sozialer Kritik sowie die »Rückgewinnung« ihres Status als Kunstform im Zuge der Liberalisierung unter Kruščev, bei der, den Ausführungen der Autorin zufolge, einige der Techniken und stilistischen Strategien der 1920er Jahre wiederbelebt, andere neu entwickelt wurden. Im Gegensatz zu derjenigen MacFadyens

9 Bendazzi, Giannalberto: *Cartoons. One Hundred Years of Cinema Animation*. Bloomington/Indiana 1994. sowie: Bendazzi, Giannalberto: *Animation. A World History*. Bd. 1–3. Boston, 2016.

10 Wells, Paul: *Understanding Animation*. London 1998.

11 Engel, Christine und Eva Binder: *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Stuttgart 1999.

ist die umfassende Studie weitgehend historisch angelegt und verortet die Filme in erster Linie in ihrem kulturgeschichtlichen und sozio-politischen Kontext.

Einen speziellen Bereich der sowjetischen Animation behandelt Ralf Forster in seinem Aufsatz *Die Trickfilmmeister von der Leningrader Chaussee*<sup>12</sup>: Erschienen in dem von Günther Agde und Alexander Schwarz herausgegebenen Sammelband *Die rote Traumfabrik: Meschrabpomfilm und Prometheus* beschäftigt er sich mit der einzigartigen Filmkooperation zwischen der Internationalen Arbeiterhilfe (*Mežrabpom*), die Willi Münzenberg von Berlin aus leitete, und Moisej Alejnikovs Moskauer Filmstudio Rus'. Ralf Forster widmet sich in diesem Band der Animationsfilmsparte bei Mežrabpom-Fil'm, die in den Jahren 1925–1936 (d.h. bis zur Gründung des ersten eigenständigen Studios) im Bereich der Animation federführend war und untersucht neben deren Funktion vor allem die Verbindung zum Spielfilm sowie den Einfluss der modernen Künste (von Konstruktivismus bis Rosta-Fenster) auf das junge Medium der Animation.

In dem 1997 erschienenen Sammelband *A Reader in Animation Studies*, herausgegeben von Jayne Pilling, findet sich ein Aufsatz von William Moritz, der sich vor einem etwas breiteren Hintergrund mit dem Animationsfilm in Osteuropa beschäftigt. Unter dem Titel *Narrative strategies for resistance and protest in Eastern European animations*<sup>13</sup> beschreibt der Autor anhand von vier Fallstudien aus unterschiedlichen Jahrzehnten (von 1958–1986) und unterschiedlichen Herkunftsländern (Polen, Tschechoslowakei, SU und Estland), wie mithilfe bewusst verkomplizierter narrativer Strukturen, die zunächst darauf abzielen, die Zensur zu umgehen, ein Reichtum an ästhetischen und konzeptuellen Verfahrensweisen und Formen erzeugt wird, die den Betrachter dazu anregen sollen, immer wieder neue Zusammenhänge zu entdecken.

Auch Paul Wells setzt sich in seiner 1998 erschienenen Monographie *Understanding Animation*, einer der ersten umfassenden theoretischen Arbeiten zum Animationsfilm überhaupt, mit sowjetischen bzw. russischen Filmen in erster Linie unter dem Aspekt narrativer Strategien auseinander. Er beschreibt unterschiedliche Verfahrenstechniken des »storytelling« – traditionelle, weniger traditionelle und solche, die die besonderen Möglichkeiten des Animationsfilms deutlich werden lassen – und definiert verschiedene Ansätze, die sich von einer linearen Erzählweise abwenden und verstärkt mit Symbolik, Metaphorik sowie assoziativen Verbindungen arbeiten.

12 Forster, Ralf: Die Trickfilmmeister von der Leningrader Chaussee. Wiege des sowjetischen Animationsfilms. In: Agde, Günther/Schwarz, Alexander (Hg.). *Die rote Traumfabrik: Meschrabpom-Film und Prometheus 1921–1936*. Berlin 2012, 131–140.

13 Moritz, William: Narrative Strategies for Resistance and Protest in Eastern European Animations. In: Pilling, Jayne (Hg.). *A Reader in Animation Studies*. London 1997, 38–47.

Birgit Beumers beschäftigt sich in ihrem Artikel *Comforting creatures in Children's Cartoons*<sup>14</sup> aus dem Jahr 2008 mit der Entwicklung des russischen Animationsfilms, der sich gezielt an ein kindliches Publikum richtet, und untersucht dessen ideologischen und historischen Kontext. Sie arbeitet die vorherrschenden Motive und ästhetischen Ansätze während der verschiedenen Phasen im sowjetischen und postsowjetischen Russland heraus und versucht anhand ausgewählter Beispiele zu zeigen, auf welche Weise die jeweiligen Filme die kulturellen Paradigmen der Sowjetunion widerspiegeln und welche Art von Helden sie erschaffen. In einem weiteren Artikel, erschienen in dem Band *Fairy-tale films beyond Disney. International perspectives*<sup>15</sup>, herausgegeben von Jack Zipes, behandelt die Autorin gemeinsam mit Marina Balina sowjetische und postsowjetische Märchenfilme vor dem Hintergrund der »Wiederentdeckung« des Märchenfilms in den 1930er Jahren und beschreibt insbesondere die Rolle des Märchenhelden als Träger ideologischer und didaktischer Botschaften.

Auch Kononenko untersucht in ihrem Artikel *The Politics of innocence: Soviet and Post-Soviet Animation on Folklore topics*, erschienen in *The Journal of American Folklore*, folklore-basierte sowjetische und postsowjetische Produktionen der 1970er und 1980er Jahre auf ihre angebliche »Unschuld« hin und kommt zu dem Schluss, dass diese das folkloristische Material zugunsten der Vermittlung ideologischer Inhalte verändern und auf diese Weise bestimmten Personengruppen – wie z. B. Frauen, nationalen Minderheiten in der SU etc. – bestimmte, hauptsächlich negative Attribute (wie Rückständigkeit und Abhängigkeit von der russischen Führung) zuordnen.

Zu den Anfängen der sowjetischen Animation existiert insgesamt sehr wenig Literatur. Einen guten Einblick in die Arbeit der frühen Animationsfilmer (auch außerhalb von Mežrabpomfil'm) und einen detaillierten Überblick über vollendete und unvollendete Werke leistet das 1936 in Moskau erschienene Buch *Mul'tiplikatsionnyj fil'm*<sup>16</sup>, herausgegeben von Gregorij Rošal. Ferner erschienen in der Sowjetunion in den 1950er Jahren die Monographie *Risovannyj i kukol'nyj fil'm. Očerki razvitija sovetskoj mul'tiplikacionnoj kinematografii* von Semen Ginzburg<sup>17</sup>, die eine relativ umfassende Auseinandersetzung, insbesondere auch mit den Leningrader Filmemachern im Bereich der Animation, bietet, sowie in den 1970er und 1980er Jahren die Werke

14 Beumers, Birgit: *Comforting Creatures in Children's Cartoons*. Reading Russian and Soviet Children's Culture. In: Balina, Marina/Rudova, Larissa (Hg.). *Russian Children's Literature and Culture*. New York 2008, 153–171.

15 Balina, Marina/Beumers, Birgit: »To Catch up and Overtake Disney?«. *Soviet and Post-Soviet Fairy-Tale Films*. In: Zipes, Jack/Greenhill, Pauline/Magnus-Johnston, Kendra (Hg.). *Fairy-tale Films Beyond Disney: International Perspectives*. New York 2015, 124–138.

16 Rošal, Gregorij (Hg.): *Mul'tiplikatsionnyj fil'm*. Moskau 1936.

17 Ginzburg, Semen: *Risovannyj i kukol'nyj fil'm. Očerki razvitija sovetskoj mul'tiplikacionnoj kinematografii*. Moskau 1957.

Sergej Asenins<sup>18</sup> und Anatolij Volkovs<sup>19</sup>, dessen Ausführungen besonders aufschlussreich für die künstlerische Auseinandersetzung mit Walt Disney zu Beginn der 1930er Jahre sind. Neben Asenin und Volkov hat sich auch der Regisseur und »Altvater« der sowjetischen Animation Ivan Ivanov-Vanov immer wieder schriftlich mit der Theorie und Praxis der sowjetischen Animation befasst.<sup>20</sup>

Sehr detailreich ist zudem die in den 1970er Jahren erschienene Biografie über den Leningrader Regisseur Michail Cechanovskij von Vera Kuznecova und Ėrast Kuznecov<sup>21</sup>, die einen besonderen Einblick in die Leningrader Animation vor dem II. Weltkrieg gewährt, welche auch in den Memoiren Ėleonora Gajlans beschrieben wird, die 2005 in den *Kinovedčeskie zapiski* erschienen.<sup>22</sup> Einen weniger historischen als filmtheoretischen Einstieg erlaubt das zweibändige Werk von Fedor Chitruk (1917–2012), das 2008 unter dem Titel *Professija – Animator* erschien. Die Erinnerungen des berühmten Regisseurs (und Erfinders des russischen *Winnie Puuh*) setzen jedoch erst Mitte der 1930er Jahre ein und erstrecken sich vornehmlich auf die Arbeit im Moskauer Studio *Sojuz-Mul'tfil'm*. Wenige bis gar keine Quellen lassen sich dagegen für die Arbeiten der Filmemacher in anderen Sowjetrepubliken finden, die in den 1920er und 1930er Jahren im Bereich der Animation tätig waren.

Fast alle in der vorliegenden Arbeit behandelten Filme finden sich im russischen Staatsarchiv *Gosfil'mofond*, daneben auch die meisten der zugehörigen Filmprotokolle und Dokumente – sowohl zu vorhandenen als auch zu verschollenen oder nie realisierten Werken (d. h. Drehbücher, Korrespondenzen mit den zuständigen Zensurorganen etc.). Da der Digitalisierungsprozess voraussichtlich noch mehrere Jahre in Anspruch nehmen wird und Animationsfilme oft nicht an erster Stelle berücksichtigt werden, sind einige der Werke bisher nur über das Archiv zugänglich. Jedoch lässt sich positiv bemerken, dass weitgehend alles einsehbar ist – im Gegensatz beispielsweise zum Disney-Archiv in Burbank (Kalifornien), das für Forscher nicht offen zugänglich ist und nur denjenigen, die an besonderen, im Vorfeld genehmigten Studien arbeiten, Zutritt gewährt.<sup>23</sup>

18 Asenin, Sergej: Volšebniki ekrana. Ėstetičeskie problemy sovremennoj mul'tplikacii. Moskau 1974. sowie: Ders.: Mir mul'tfil'ma. Idei i obrazy mul'tplikacii socialističeskich stran. Moskau 1986.

19 Volkov, Anatolij: Mul'tplikacionnyj fil'm. Moskau 1974.

20 Ivanov-Vanov, Ivan (Hg.): Chudožniki sovetskogo mul'tfil'ma. Moskau 1978. sowie: Ivanov-Vanov, Ivan: Kadr za kadrom. Moskau 1980.

21 Kuznecova, Vera/Kuznecov, Ėrast: Cechanovskij. Leningrad 1973.

22 Gajlan, Ėleonora: »Kogda-to... Vospominanija o leningradskoj predvoennoj mul'tplikacii«. In: *Kinovedčeskie zapiski* 73 (2005).

23 Zur Strategie der Kontrolle und Selbstvermarktung vgl. *Pallant*, Chris: *Demystifying Disney. A History of Disney Feature Animation*. New York 2011, X. sowie: *Barrier*, Michael: *The Animated Man: A Life of Walt Disney*. Berkeley, London 2007, XII.

### 1.2.2 Animation – Film – Theorie

»Born from animation, cinema pushed animation to its periphery, only in the end to become one particular case of animation.«<sup>24</sup>

Lev Manovich

Ein großer Gewinn für die Animationsfilmforschung ist der 2014 erschienene Band *Animating Film Theory*, herausgegeben von Karin Beckmann.<sup>25</sup> In der Einleitung sensibilisiert die Herausgeberin zunächst für das Problem der jahrzehntelangen Marginalisierung der Animation und ihrer gleichzeitigen Allgegenwart sowohl in unserer heutigen Welt als auch – implizit oder explizit – innerhalb der Filmforschung. Die Grundannahme, auf der die Beiträge des Bandes basieren, besteht darin, dass die Film- und Medienwissenschaft im frühen 21. Jahrhundert ein besseres Verständnis der Beziehung zwischen den teilweise schwer greifbaren Konzepten der ›Animation‹ und der ›Filmtheorie‹ braucht.

Betrachtet man die vorhandenen Anthologien der Filmtheorie, so entsteht leicht der Eindruck, dass dem Animationsfilm innerhalb der Filmtheorie in der Vergangenheit so gut wie keine Beachtung geschenkt wurde. Dabei haben sich durchaus immer wieder prominente Autoren mit der Animation befasst. Ein Grund für die eher zurückhaltende Beschäftigung der Filmwissenschaftler mit der Animation könnte – so Beckmann – darin liegen, dass sich hinter dem Begriff viele unterschiedliche Phänomene verbergen. So umfasst dieser in verschiedenen Kontexten eine ganze Reihe von spezifischeren Begriffen und Konzepten wie z. B. *Bewegung* (oder den Prozess des *In-Bewegung-Versetzens*), eine bestimmte *Qualität von Lebendigkeit*, *Bild-für-Bild-Produktionen*, *Beseeltheit* oder *Beseelung* sowie eine ganze Reihe verschiedener Techniken und Verfahren.

In einer Zeit, in der die zunehmende Digitalisierung des Kinos die Kunst der Animation in den Fokus der Debatten rückt, werde immer deutlicher, dass es für Filmtheoretiker nie einen Grund gab, die Animation auszuklammern. Tom Gunning hat daher auch die Marginalisierung der Animation zu Recht als »einen der größten Skandale der Filmtheorie«<sup>26</sup> bezeichnet. Sowohl Filmtheorie als auch Filmgeschichte stützen sich häufig auf binäre Begriffe wie *erzählend* versus *experimentell* und *animiert* versus *live action*. Auch wenn diese Gegenüberstellungen hilfreich sein können, bergen sie nach Beckmann

24 Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge/Massachusetts u. a. 2001, 302.

25 Beckman, Karen (Hg.): *Animating Film Theory*. Durham 2014.

26 Gunning, Tom: *Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality*. In: *Differences* 18/1 (2007), 29–52, hier 38.



die Gefahr, zu ungenauen Annahmen zu führen, da sie die einzelnen Begriffe auf ihre jeweilige Gegensätzlichkeit reduzieren. Das Ziel des von ihr herausgegebenen Bandes ist es daher, solche und ähnliche Ungenauigkeiten aufzudecken und zu eng gefasste Begriffe neu zu überdenken, um so die vorhandene Filmtheorie rückwirkend zu »animieren«.

Dabei scheint es schwierig, die spärlichen Äußerungen der Filmtheoretiker zu dem breit gefächerten Begriff der »Animation« in irgendeiner in sich schlüssigen Kategorie zu bündeln. Ebenso sei es unmöglich, das, was bis dahin über Animation geschrieben wurde, vom Korpus dessen, was wir als klassische Filmtheorie kennen, zu extrahieren und in einer Anthologie zusammenzufassen, da sich die Animation oftmals der Theoretisierung vieler so genannter klassischer Aspekte des Films entzieht.

Um diesem Problem zu entgehen, nehmen viele Ansätze der Filmtheorie von vornherein eine Art räumliche Zuordnung (*spatial mapping*) vor. Diese topographischen Narrative neigen jedoch dazu, entweder auf einer klaren Trennung der Bereiche zu bestehen oder sich überschneidende Bereiche festzulegen, bei denen einer der Begriffe stets dominant ist. So verortet zum Beispiel die neo-formalistische Theorie den Animations-, Dokumentar- und Experimentalfilm außerhalb des »klassischen Films«. <sup>27</sup> Dies hat zur Folge, dass bestimmte Annahmen – wie diejenige, dass die Bezeichnung *Film* sich normalerweise (wenn nicht anders spezifiziert) auf den *Spielfilm* bezieht – automatisch bestärkt und nicht kritisch hinterfragt werden. Zudem führt solch eine strikte Trennung dazu, dass Unterschiede und Wechselwirkungen zwischen den »Außen« angesiedelten Filmformen oftmals keine Berücksichtigung finden (da diese nur, oder vornehmlich, in Gegenüberstellung mit dem Spielfilm gesehen werden) und zudem kein Raum für Mischformen und Überschneidungen bleibt.

Die Autoren kommen somit zu dem Schluss, dass Animation und Filmtheorie nicht getrennt voneinander gedacht werden können. Darauf verweist nicht erst der Umstand, dass es im Zeitalter der Digitalisierung kaum noch »Reinformen« nach altem Theoriedenken gibt, sondern auch frühe Gemeinsamkeiten – wie beispielsweise zwischen Slapstick und Animation, die auch in der vorliegenden Arbeit wiederholt von Bedeutung sein werden. Die seit jeher bestehende enge Verflechtung und die Rolle der Animation in diesem Verbund formuliert Alan Cholodenko wie folgt: »It is not only recently, with the advent of digital film, that animation has become the paradigm for all forms of cinema, and its study consequently become the study of cinema's basic ontology overall. (...) this has never been not the case.« <sup>28</sup>

27 Bordwell, David/Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. New York 2001, 110.

28 Cholodenko, Alan: »First Principles« of Animation. In: *Beckmann, Animating Film Theory*, 98–110, hier 98.

Beckmann konstatiert in diesem Sinne eine Verarmung der analytischen Sprache, da viele Begriffe möglicherweise zu eng gefasst wurden, und plädiert dafür, alte Kategorien und Konzepte neu zu überdenken und kritische Begriffe in ihrem größtmöglichen Kontext zu untersuchen. So schlug beispielsweise Peter Kubelka bereits Ende der 1980er Jahre vor, in Bezug auf die zu verwendende »Grammatik des Films« (mit Blick auf das Bild-für-Bild-Verfahren, das strenggenommen *allen* Filmen zugrunde liegt) über eine Rückbesinnung auf das Einzelbild (frame) als kleinste filmische Einheit – anstelle der bisher verwendeten Einstellung (shot) nachzudenken.<sup>29</sup>

Dem 2014 erschienenen Band gehen einige theoretische Arbeiten voraus, die sich ebenfalls mit den verschiedenen Ausprägungen der Animation und ihrer Rolle innerhalb des Filmwesens beschäftigen und das Verhältnis von Animation und Filmtheorie kritisch hinterfragen. *Animating Film Theory* erlaubt jedoch einen besonders umfassenden Einblick in die Problematik, mit der sich die heutige Animationsfilmforschung konfrontiert sieht, und lässt auch diejenigen Theoretiker zu Wort kommen, die – wie Alan Cholodenko oder Suzanne Buchhan – bereits in früheren Schriften dazu angeregt hatten, über Animation »*innerhalb von* bzw. *als* Filmtheorie nachzudenken« und somit als Vordenker bzw. Wegbereiter dieser Studie angesehen werden können.

### 1.3 Vorgehen und Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit unterzieht anhand exemplarischer Detailanalysen einiger für die frühe Sowjetzeit repräsentativer Animationsfilme die Verbindung von Technik und Ästhetik, Politik und künstlerischem Anspruch einer eingehenden Untersuchung. Unter dem Titel *Vom Experimental- zum Kinderfilm* wird dabei zu Beginn eine Einordnung in die Ästhetik der Zeit der 1920er und 1930er Jahre sowie in die internationale Entwicklung der Animation vorgenommen, womit die Arbeit zunächst chronologisch aufgebaut ist. Im zweiten Teil soll jedoch mit dem Fokus auf die Funktion des Märchens im Animationsfilm sowie in einem Kapitel über die Sonderrolle *Lenfi'lms* und *Goskinprom Gruzii's* die lineare Argumentation zu Gunsten eines stärkeren thematischen bzw. anderen räumlichen Schwerpunkts aufgebrochen werden. In Anlehnung an das von Vladimir Papernyj entwickelte kulturologische Modell, in welchem dieser die Kultur der Stalinzeit (als *Kultura II*) der Kultur der russischen Avantgarde (als *Kultura I*) gegenüberstellt, werden diese zudem

29 Vgl. Beckmann, *Animating Film Theory*, 3. Sowie: Kubelka, Peter: *The Theory of Metrical Film*. In: Sitney, P. Adams (Hg.): *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*. New York 1987, 140f.

hier nicht als streng voneinander getrennte und sich ablösende Epochen verstanden, sondern vielmehr als zwei verschiedene Modelle, die miteinander konkurrieren sowie teilweise ineinandergreifen, sodass sich neben Brüchen auch (zeitliche) Parallelen und fließende Übergänge verzeichnen lassen. Dieses Vorgehen soll es ermöglichen, sowohl die Besonderheiten der Animation als künstlerisches Prinzip und deren Bedeutung in Bezug auf aktuelle kulturpolitische Fragestellungen zu untersuchen als auch zeitliche Verschiebungen in der Entwicklungsgeschichte in Abhängigkeit des jeweiligen künstlerischen Umfeldes festzustellen.

Ein wichtiges Anliegen dieser Arbeit ist es zudem, Leerstellen zu füllen, die oftmals an der Schnittstelle zwischen disziplinären ›Zuständigkeitsbereichen‹ entstehen. So liegt in einigen Kapiteln ein besonderes Augenmerk auf der Beschäftigung mit der aufkommenden Filmmusik, die sowohl in filmwissenschaftlichen als auch in musikwissenschaftlichen Untersuchungen nicht selten zu kurz kommt. Darüber hinaus wird umgekehrt in Arbeiten, die sich explizit mit der Beziehung zwischen Musik und Film beschäftigen, der Bereich der Animation oftmals ausgespart. Um nur ein Beispiel zu nennen, sei auf die 2014 erschienene Monographie von Hans Emons *Film – Musik – Moderne. Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung*<sup>30</sup> verwiesen, welche ein Kapitel über »Tönende Handschriften und synthetischen Ton« umfasst, in dem die russischen Innovatoren und Entwicklungen in diesem Bereich nicht eine Erwähnung finden. Zudem verfügt der Band über ein Kapitel zu Dmitrij Šostakovitch als Filmkomponist, in dem dessen Arbeiten für den Animationsfilm komplett übergangen, das heißt nicht einmal genannt werden.

Die vorliegende Arbeit nimmt sich vor, diese und weitere Lücken zu füllen und somit einen noch ausstehenden Beitrag zur Avantgardeforschung sowie zum Verständnis der Wechselwirkung von Ideologie und Kunst im Russland des 20. Jahrhunderts zu leisten. Zugleich versteht sie sich als ein Beitrag zur aktuellen Animationsfilmforschung: Indem sie die Wechselwirkungen zwischen den einzelnen filmischen Verfahren untersucht, will sie dazu anregen, die Animation als eigenständiges künstlerisches Prinzip zu betrachten, das jedoch nicht außerhalb der Filmtheorie gedacht werden kann, und so alte Kategorien und Konzepte kritisch zu hinterfragen. Insgesamt wird eine ganzheitliche Betrachtungsweise angestrebt: D. h. der Animationsfilm wird in ästhetische, politische und soziale Zusammenhänge gestellt, zu anderen Erscheinungsformen der Kunst in Beziehung gesetzt und somit nicht losgelöst von der allgemeinen gesellschaftlichen und kulturellen Situation betrachtet, wohl aber unter Berücksichtigung der dem Medium eigenen künstlerischen Sprache. Auf diese Weise möchte die Arbeit zeigen, wie und vor welchem

30 Emons, Hans: *Film – Musik – Moderne. Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung*. Berlin 2014.

Hintergrund sich das anfangs erwähnte »weiße Blatt Papier« nach und nach gefüllt hat. Die sowjetische Animation hat eine starke Tradition, die in den 1920er und 1930er Jahren begann und bis in die heutige Zeit nachwirkt. Möge es mit dieser Studie gelingen, auch das weitgehend unbeschriebene Blatt der zugehörigen Forschung ein wenig zu füllen.



## 2. Das »verwaiste Genre«. Sowjetische Animation zwischen Selbstbehauptung und Experiment: die 1920er Jahre

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit den 1920er Jahren und beschreibt die frühe Entwicklung der sowjetischen Animation, in der sich das Genre aus der Tradition politischer Grafiken und Satiren heraus vom Experimentierfeld zur Agitationsplattform für politische Inhalte entwickelt und schließlich die ersten Filme für Kinder präsentiert. Dabei handelt es sich zunächst oft um Kombinationen aus Animations- und Life-Action-Filmen, was zu einem interessanten Wechselspiel zwischen »realistischer« und »phantastischer« Bildsprache führt. Der Animationsfilm verfügt zu Beginn der 1920er Jahre in Russland bereits über eine gewisse Tradition, tritt jedoch mit der Verstaatlichung des Filmwesens in eine neue Entwicklungsphase. Aus Einzelkämpfern werden kleinere Kollektive und der »kleine Bruder des Realfilms« beginnt sich langsam als eigenständiges Genre zu etablieren. Im Folgenden sollen anhand ausgewählter Beispiele die verschiedenen Entwicklungslinien untersucht und dabei einerseits deren Diversität aufgezeigt werden, andererseits aber auch das allmähliche Zusammenlaufen der experimentellen Vielfalt in einen politisch motivierten ästhetischen »Mainstream«.

In den 1920er Jahren bewegte sich das junge Genre des Animationsfilms im Spannungsfeld zwischen avantgardistischer Ästhetik und politischer Agitation und das experimentelle Treiben war insgesamt geprägt von der allmählichen Aneignung möglicher Ausdrucksmittel. Ausgehend von der bewegten Karikatur und politischen Charge entwickelte die sowjetische Animation in dieser Zeit immer komplexere Formen sowie ein neues Verständnis der Mise-en-scène, der Rolle des Hintergrunds und der Figuren bei der Umsetzung der dramaturgischen Ideen. Dies geschah vor allem auf der Grundlage der Kombination von Techniken sowie durch das spielerische Experimentieren mit den vorhandenen Möglichkeiten. Die Trickfilmer gingen zunächst vom Material aus, das heißt sie fragten sich, welche Art von Story sich mit den verfügbaren Mitteln realisieren ließ und konstruierten ihre Geschichten auf der Basis der vorhandenen technischen Möglichkeiten.

Einerseits war die Kombination aus Life-Action und Animationsfilm damit unter anderem dem Umstand geschuldet, dass Langfilmproduktionen als reine Animationsfilme technisch noch zu aufwendig und in einem über-

schaubaren Zeitraum nicht realisierbar gewesen wären. Auf der anderen Seite führte das Verfahren aber auch zu einer Gegenüberstellung bzw. Konfrontation verschiedener Narrationspraktiken und Bildsprachen, die den einzelnen Elementen eine bestimmte Funktion zuwies und meist zu einer Trennung zwischen ›realistischer‹ und ›phantastischer‹ Darstellung führte. Die Filme erscheinen damit weniger geschlossen als ihre sozrealistischen Nachfolger, die sich bereits stärker am hyperrealistischen Stil des Disneyschen Vorbilds orientieren. Die Kurzfilme erreichten zudem oft ironische Brechung durch die Heterogenität der Bildsprache, da sie (noch) nicht auf Einheit des Stils bzw. eine geschlossene Handlung und lineare Erzählweise abzielten, sondern zu meist in der Tradition politischer Satiren und Karikaturen standen.

Im Folgenden soll zunächst ein kulturhistorischer Überblick erfolgen, in welchem die wichtigsten Akteure, Institutionen und politischen Weichenstellungen vorgestellt werden, die für die Entwicklung der Animation in der ersten Dekade nach der Russischen Revolution eine tragende Rolle spielten. Dabei werden in einem kurzen Rückblick auch die vorrevolutionären Pioniere der russischen Animation Beachtung finden. In einem zweiten Schritt sollen diese Entwicklungen daraufhin anhand einzelner Filmbeispiele anschaulich gemacht und analysiert werden. Die Analysen dienen dabei in erster Linie dazu, die Filme in den zuvor aufgemachten Kontext einzuordnen, Parallelen zu anderen Genres sowie der Entwicklung der Animation in anderen Ländern aufzuzeigen, und schließlich die Besonderheiten der frühen sowjetischen Animation herauszuarbeiten.

Neben einer Einordnung in die Ästhetik der Zeit sowie in die internationale Entwicklung der Animation soll dabei ein besonderer Fokus auf dem Verhältnis von Animations- und Spielfilm liegen bzw. – eng damit verknüpft – auf dem Verhältnis der Darstellung von Traum und Realität: Was bedeutet die Kombination von Spiel- und Animationsfilm in diesem Zusammenhang und welche Zuschreibungen und ›Verantwortungsbereiche‹ gibt es? Darüber hinaus sollen intermediale Bezüge und Reminiszenzen an bildende Kunst und Literatur eine besondere Rolle spielen. Um das Verhältnis zur Literatur wird es insbesondere bei denjenigen Filmbeispielen gehen, bei denen es sich um Adaptionen literarischer Vorlagen handelt, wobei auch Fragen zur Pädagogik und Kinderliteratur angerissen werden. Diese können im vorliegenden Kapitel jedoch nur gestreift werden und sollen im Folgekapitel (zur Entwicklung der Animation in den 1930er Jahren) stärker ins Zentrum der Untersuchung rücken.

## 2.1 »Tusche und Enthusiasmus«: Frühe Techniken und kreative Entwürfe

Einer der Pioniere im Bereich der Animation und der erste russische Künstler, der mit der Stop-Motion-Technik experimentierte, war Alexander Širjaev. Als Solotänzer, Trainer und Choreograph am St. Petersburger Staatsballett (Mariinskij Theater) realisierte er 1906 seinen ersten Puppentrickfilm, indem er auf einer kleinen Guckkastenbühne bewegliche Figuren (die er normalerweise für die Entwürfe seiner Choreografien benutzte) mittels des Einzelbild-Verfahrens zum Leben erweckte. Širjaevs Filme wurden zu seinen Lebzeiten ausschließlich im Familien- und Freundeskreis gezeigt und waren nicht für ein öffentliches Publikum bestimmt, dennoch waren seine filmischen Werke eine große Entdeckung, nicht zuletzt, weil sie sehr gut erhalten sind. Širjaevs längste Animation, eine Reihe verschiedener Szenen aus dem Ballett *Arlekinada*, in dessen Bühnenfassung er selbst die Hauptrolle spielte, ist der 1909 entstandene Film *Šutki Arlekina* (Harlekins Scherze), den er bereits mit einer 35mm-Kamera aufnahm.<sup>1</sup>

Zwei Jahre später begann Vladislav Starevič, der lange Zeit für den russischen Pionier des Puppentrickfilms gehalten wurde, mit der Arbeit an seinen Filmen. Starevič, der ebenfalls aus einem filmfremden Metier stammte und keinerlei künstlerische Ausbildung besaß, brachte in seinen bemerkenswerten Trickanimationen sein biologisches Wissen zum Einsatz, indem er präparierte Insekten und Tierfiguren auf der Leinwand zu neuem Leben erweckte.<sup>2</sup> Zwischen 1911 und 1913 schuf Starevič auf diese Weise sieben Puppentrickfilme, unter anderem *Mest' kinematografičeskogo operatora* (Die Rache des Kameramanns, 1912) sowie *Strekoza i Muravej* (Die Ameise und der Grashüpfer) und *Noč' pered roždestvom* (Die Nacht vor Weihnachten, beide 1913), die auch international Beachtung fanden.<sup>3</sup> In der Folge der Oktoberrevolution emigrierte Starevič nach Paris, wo ein weiterer Akteur des russischen Anima-

1 Vgl. *KinoKultura*: A. V. Shiryayev: Between Dance and Animation, URL: <http://avs.kinokultura.com/> (am 20.03.2015). Sowie: Lord, Peter: Animations great lost Pioneer. In: *The Guardian* vom 14.11.2008, URL: <http://www.theguardian.com/film/2008/nov/14/animation-ballet> (am 15.12.2017).

2 *Vladislav Starevič* (1882–1965) war ein Animationskünstler polnischer Abstammung. Starevič entfernte den toten Insekten, die in seinen Filmen zum Einsatz kamen, zunächst die Gliedmaßen und fügte sie dann mit Wachs wieder an, um die zur Animation nötige Beweglichkeit herzustellen. (Vgl. Erste Helden des Zeichentrickfilms. In: Filmstellen VSETH/VSU: Animation und Trick. Andrej Tarkovskij. Sowjetisches Kino. Zürich 1989, 30).

3 Starevič's Film *The Night Before Christmas* (1913) war das erste Beispiel für die erfolgreiche Kombination von Stopptrick und Realfilm in einer Szene.





Abb. 1 (o. l.): Aleksandr Širjaev



Abb. 2 (o. r.): Erste Zeichentrickexperimente



Abb. 3 (u. r.): Šutki Arlekina (1909)

tionsfilms, Aleksandr Alekseev, lebte und arbeitete,<sup>4</sup> und es kam zunächst zu einem Stillstand in der Entwicklung der Animation in Russland.

Mit Beginn der 1920er Jahre trat der Animationsfilm in der jungen Sowjetunion in eine neue Entwicklungsphase. Eine wichtige Rolle spielte dabei der Beschluss der neuen Regierung über die Verstaatlichung des Filmwesens. Mit einer Verordnung Lenins vom 27. August 1919 ging die gesamte Filmindustrie an den Staat über, was nicht zuletzt auch die junge Entwicklung des Animationsfilms beeinflusste. 1922 wurde die Filmindustrie zentralisiert, zunächst mit der Gründung von Goskino, zwei Jahre später folgte Sovkino. In den ersten Jahren bekamen die Studios kaum finanzielle Unterstützung, was dazu führte, dass sie auf den kommerziellen Erfolg der Filme angewiesen waren. Neben den großen Revolutionsfilmen, die vor allem international erfolgreich waren, wurden daher in erster Linie ausländische Produktionen gezeigt. Während dabei bis 1924 deutsche Filme den Markt dominierten, waren es wenig später vor allem Hollywoodfilme wie *Rosita* (1923) oder *The Thief of Bagdad* (1924), die das sowjetische Publikum begeisterten. Das Volk wurde

4 Aleksandr Alekseev (1901–1982) ist der Erfinder der sog. »Nagelleinwand«, mit deren Hilfe 1933 sein berühmter Film *Noč na Lysoj gore* nach der Musik von Modest Musorgskij entstand; zu den späteren Produktionen gehören *le nez* (1963), eine Hommage an Gogol, sowie *Pictures at an exhibition* (1972) und *Trois thèmes* (1980) – ebenfalls zur Musik Musorgskis.



**Abb. 4** (o.l.): Vladislav Starevič

**Abb. 5** (o.r.): Mest' kinematografičeskogo operatora

**Abb. 6** (u.l.): Im Filmstudio (1923)

also in den 1920er Jahren stärker durch die internationale als durch die nationale Filmindustrie beeinflusst, womit es in den Augen der Kritiker zunächst in ideologisch unerwünschten »bourgoisen« Werten »förmlich ertrank«.<sup>5</sup>

In einem offenen Brief an Stalin, veröffentlicht auf der Titelseite der *Gazeta Kino* anlässlich des 15. Jahrestages des sowjetischen Filmwesens, heißt es in einem Bekenntnis der Filmschaffenden: »Wir reden alle eine Sprache, die Sprache des sowjetischen Künstlers.«<sup>6</sup> Diese Sprache war jedoch lange Zeit alles andere als einheitlich. Trotz starker Kontrollen durch den NARKOMPROS (das Volkskommissariat für Bildungswesen), der in den 1920er und 1930er Jahren faktisch alle Kulturbereiche – vom Bildungs- über das Bibliotheks- und Verlagswesen bis hin zu Museen, Theater und Kino, Denkmäler und Künstlervereinigungen – in der Sowjetunion kontrollierte, blieb die künstlerische Bandbreite bis in die 1930er Jahre groß und die »Sprache des sowjetischen Künstlers« lange umkämpft. Indem Lunačarskij als Volkskommissar für das Bildungswesen das politische Engagement über den künstlerischen Stil er-

5 Vgl. Taylor, Richard: A ›Cinema for the Millions‹: Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy. In: *Journal of Contemporary History* 18 (1983), 439–461.

6 Brief der Filmschaffenden an den »genialen Führer des Weltproletariats Josif Vissarionovič Stalin«, *Gazeta Kino* vom 11.1.1935, 1.