

B KULTURWISSENSCHAFTEN
BG THEATER UND DARSTELLEND KÜNSTE

BGC Film, Filmwissenschaft

Deutschland

1931 - 1945

Exil

Sowjetunion

- 18-4** *Filmexil Sowjetunion* : deutsche Emigranten in der sowjetischen Filmproduktion der 1930er und 1940er Jahre / Christoph Hesse. - München : Edition Text + Kritik, 2017. - 670 S. : Ill. ; 23 cm. - ISBN 978-3-86916-552-3 : EUR 49.00
[#5490]

Titel und Buch umspannen die Produktionsgeschichte von Filmen, die unter Mitarbeit von deutschsprachigen Emigranten und Exilanten in der Sowjetunion in den Jahren 1931 bis 1945 entstanden resp. begonnen, geplant oder auch nur vage angedacht worden sind: Sie umspannen weit mehr als die Entstehungsgeschichte der drei dort produzierten und aufgeführten Filme, die man gemeinhin als die deutschen Exilfilme in der Sowjetunion kennt; der von Hesse gewählte Begriff *Filmexil*¹ soll diesen Unterschied kennzeichnen (S. 30). Entstanden ist das Buch aus einem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Forschungsprojekt der Arbeitsstelle Kommunikationsgeschichte und Medienkulturen im Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Freien Universität Berlin in den Jahren 2011 bis 2014, einige Teilergebnisse sind von Hesse bereits publiziert worden.² Zuvor hat Hesse vor allem über filmtheoretischen Themen

¹ Da war auch der Titel einer längst eingestellten Zeitschrift: *Filmexil* / Film-Museum Berlin, Deutsche Kinemathek. - München : Edition Text + Kritik. - 25 cm. - ISSN 0942-7074. - Erscheinungsverlauf: 1 (1992) - 22 (2005); damit Ersch. eingest. [#2263]. - Gesamtpaket, Hefte 1 - 22. - 2011. - ISBN 978-3-86916-140-2 . EUR 135.00. - Rez.: *IFB* 11-4 <http://ifb.bsz-bw.de/bsz038689308rez-1.pdf>

² Vgl. <http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/183820903/ergebnisse> [2018-12-01; so auch für die weiteren Links]; dort auch fünf „vorliegende projektbezogene Publikationen in Auswahl“. Auf dem Cinefest, Internationales Festival des deutschen Film-Erbes, wurde das Buch mit dem Willy Haas-Preis 2017 ausgezeichnet. Die Montage aus bereits veröffentlichten Texten wird deutlich z.B. in den Verweisungen der Einleitung von Kap. XV, S. 439.

gearbeitet,³ das Exilprojekt ist seine erste große filmhistorische Forschung;⁴ aus einer Rezension ist zu erfahren, daß Hesse sich eigens hierfür russische Sprachkenntnisse angeeignet hat.⁵ Die Arbeit basiert auf Archivstudien in Berlin, Frankfurt, Moskau und Budapest, sowie auf veröffentlichter autobiographischer, biographischer und anderweitiger Forschungsliteratur, sie wird im Text und in den Fußnoten umfangreich zitiert und ist im Literaturverzeichnis mit ca. 500 Einträgen aufgeführt. Außerdem sind fast 200 Filme in ein Titelverzeichnis aufgenommen worden, das an Informationen allerdings nur Entstehungsjahr und den Namen des Regisseurs anbietet und auch nicht als Register aufgearbeitet worden ist, während das ca. 900 Einträge umfassende Personenregister äußerst gute Dienste für die Erschließung des Bandes leistet. Die wenigen Abbildungen von Dokumenten und Film-szenen dienen lediglich als Belege. Das Buch ist in 20 sehr unterschiedlich umfangreiche Kapitel (von 15 bis zu 73 Seiten) gegliedert, die einzelnen Filmen, Personen, Personengruppen oder Sachthemen zugeordnet sind und z.T. durch Titel von Filmen resp. Filmprojekten auch weiter untergliedert werden. Die chronologische Folge der Ereignisse bleibt im allgemeinen gewahrt, sie bildet die Grundlage der historischen Erzählung, die allerdings nicht im historischen Perfekt, sondern im „mythologischen Präsens“ mit gelegentlichen Ausblicken in die Zukunft geführt wird.⁶

Vorläufige Instruktionen überschreibt Hesse die ausführliche Einführung in das Thema, die mit 57 Seiten Umfang einem selbständigen Essay gleichkommt. Er beginnt mit dem offenen Angebot der Produktionsfirma Me-schrabpom-Film (Межрабпом, Akronym für Международная рабочая помощь) aus dem Jahr 1931 an europäische und vor allem deutsche Film-schaffende, in der Sowjetunion Filme zu dringenden politischen Problemen

³ Seine Dissertation: **Filmform und Fetisch** / Christoph Hesse. - Bielefeld : Aisthesis-Verlag, 2006. - 277 S. - Zugl.: Bochum, Univ., Diss., 2003. - ISBN 978-3-89528-565-3. - Ferner: **Filmstile** : [Lehrbuch] / Christoph Hesse ... - Wiesbaden : Springer VS, 2016. - VII, 435 S. : Ill., Diagramme, Kt. ; 24 cm. - (Film, Fernsehen, Neue Medien). - ISBN 978-3-531-18497-5 : EUR 19.99 [#5056]. - Rez.: **IFB 17-1** <http://informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=3238> - Hesse ist auch Mitherausgeber und vor allem Kommentator der an Bertolt Brecht während seines Exils gerichteten Briefe: **Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933 - 1949)** / [eine Publikation des Instituts für Kommunikationsgeschichte und Angewandte Kulturwissenschaften (IKK) der Freien Universität Berlin und des Archivs der Akademie der Künste, Berlin]. Hermann Haarmann ; Christoph Hesse (Hrsg.). - Berlin [u.a.] : De Gruyter. - 25 cm. - ISBN 978-3-11-019546-0 : EUR 499.00, EUR 399.00 (Subskr.-Pr. bis 31.12.2014) [#3833]. - Bd. 1. 1933 - 1936. - 2014. - LIX, 624 S. - Bd. 2. 1937 - 1945. - 2014. - S. 627 - 1215. - Bd. 3. 1946 - 1949. - 2014. - S. 1219 - 2028. - Rez.: IFB 14-4 <http://ifb.bsz-bw.de/bsz344817946rez-1.pdf>

⁴ Vgl. auch seinen dienstlichen Eintrag im jetzigen Institut für Kommunikationsgeschichte und Angewandte Kulturwissenschaften der FU Berlin mit Lebenslauf und Publikationsverzeichnis: <http://ikk.userpage.fu-berlin.de/hesse/index/php>

⁵ Vgl. die Rezension von Anne Hartmann

<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2018-1-063>

⁶ Inhaltsverzeichnis: <http://d-nb.info/1121520367/04> - Hesse zitiert Samuel Beckett: Molloy, S. 9.

der Zeit, d.h. antifaschistische Filme zu drehen, die dann auch im Ausland gezeigt werden sollten, zu einem Zeitpunkt, als die Produktionsfirma Prometheus des einzigen offen proletarischen deutschen Films, **Kuhle Wampe**, schon vor dem Konkurs stand (S. 13). Allerdings folgten dem Aufruf auch nach der Machtübergabe an Hitler nur wenige, überzeugte Kommunisten, meist keine Fachleute vom Film, sondern vom Theater oder aus anderen Berufen; die Mehrzahl der Exilanten zog es nach Hollywood, hin zu bekannteren Strukturen und vertrauteren Arbeitsumgebungen. Zu den wenigen Prominenten, die dem Ruf in die Sowjetunion folgten, gehörten der Theaterregisseur Erwin Piscator, der dort seinen ersten Film inszenierte (**Aufstand der Fischer** 1934) und danach wieder ausreiste, der Schauspieler Gustav von Wangenheim, der auch als Theaterregisseur gearbeitet hatte; er drehte den einzigen deutschsprachigen Film der Sowjetunion (**Kämpfer** 1936); weiter der österreichische, nicht parteigebundene Filmregisseur Herbert Rappaport, der 1936 aus Hollywood einem Ruf in die Sowjetunion folgte und 1938 den Film **Professor Mamlock** nach dem Drehbuch von Friedrich Wolf inszenierte; er blieb als einer der wenigen integrierten Migranten bis in die 1980er Jahre hinein in der UdSSR. Kein eigener Film gelang dem prominenten Schauspieler Alexander Granach, ihm erging es wie den anderen, namenloseren Exilanten. Das politische Ende des sowjetischen Internationalismus 1936 bedeutete auch das Ende von Meschrabpom-Film; die sog. Säuberungen, die die Schauprozesse gegen prominente politische Abweichler begleiteten, fanden ihre Opfer auch unter deutschen Filmexilanten. Der Hitler-Stalin-Pakt von 1939 brachte dann das abrupte und endgültige Ende aller antifaschistischen Filmprojekte; nach dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion wurden solche Filme ausschließlich unter russischer Regieführung und mit nur wenigen deutschen Schauspielern in der Rolle von Nazi-Chargen wieder aufgenommen.

Das deutsche Filmexil definierte sich in der Sowjetunion allein über die Sprache, in der sich die Exilanten untereinander verständigten; so zählten zu den Deutschen nicht nur auch Österreicher, sondern auch deutschsprechende Tschechen, Ungarn oder Niederländer. Die Mehrzahl lebte eng miteinander verbunden, aber ohne größere Kontakte in die sowjetische Gesellschaft hinein und wohl auch ohne großes Wissen um sie, schon gar nicht um die als Umerziehungslager bezeichneten Zwangsarbeiterlager oder um die Folgen der Zwangskollektivierung auf dem Land. Die Emigranten waren dem Ruf der Sowjetunion als dem ersten Vorkämpfer und einzigem Bollwerk gegen Faschismus und Nationalsozialismus gefolgt, die von dort drohende reale Gefahr löste bald paranoische Angst unter denen aus, die dieser Gefahr zu widerstehen suchten. Loyalität zur Sowjetunion wurde durch Wachsamkeit und Mißtrauen gegenüber den Schicksalsgenossen bewiesen, auch durch falsche Beschuldigungen. Die gemeinsamen Bemühungen, mit antifaschistischen Filmen in einer fremden Umwelt politische Aussagen zu formulieren, interpretiert Hesse als den Ausgangspunkt für ein gemeinsames Œuvre, zu dem gerade auch die vergeblichen, aussichtslosen Bemühungen ihren Beitrag geleistet hätten (S. 49). Die erhaltenen Texte und Entwürfe müssen als Ausgangspunkte für Filme gelten, die realisiert womöglich ganz

anders ausgesehen hätten, als in den Texten intendiert. Daneben gilt, daß schriftliche Aufzeichnungen in der Sowjetunion auch als Ausgangspunkt für Anklagen gegen ihre Verfasser genutzt wurden. Die Aufbewahrung von Dokumenten war ein den zuständigen Instanzen des Staates, der Partei und der Polizei vorbehaltenes Privileg (S. 56). Die erhaltenen Dokumente in den Archiven zeigen ebenso wie vertrauliche Notizen oder spätere autobiographische Veröffentlichungen die Distanz der Verfasser nicht nur zur äußeren Wirklichkeit, sondern auch zu sich selbst, – sie können darum nur aus weitem Abstand gelesen werden. Sie lassen sich aber, so Hesse, wie mit Handschuhen immerhin so vorsichtig anordnen, daß der Leser sich selbst ein Bild davon machen kann (S. 58). Die Filme, die nicht überliefert oder gar nicht entstanden sind, müssen durch solche Aufzeichnungen ersetzt werden: Das deutsche Filmexil in der Sowjetunion hinterläßt in solchen Texten wenigstens einen Abdruck seines eigentümlichen Klangs (S. 63).

Dank der Öffnung der Archive in Rußland nach 1990 konnte auch die Geschichte des Filmexils auf der Grundlage bisher unbekannter Dokumente neu geschrieben werden, allerdings kommen die nicht zu Ende gebrachten Filme in der neueren Forschung nur selten zur Sprache: Hesse nennt die Namen der wenigen Forscher und ihre Veröffentlichungen, auf denen seine ums Ganze bemühte Darstellung aufbaut (S. 64 - 67); er zitiert sie im weiteren Verlauf ausführlich.

Um den zahlreichen Details und den eingefügten Analysen der politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in der Sowjetunion in etwa gerecht zu werden, werden im folgenden Hesses Erzählung recht ausführlich vorgestellt, erst im Schlußabsatz folgt eine abschließende Würdigung.

Seine historische Darstellung beginnt Hesse mit zwei sehr essayistisch ausgeführten Betrachtungen zu den Urkatastrophen des Jahrhunderts, den Ersten Weltkrieg und die Russische Revolution, danach spricht er die Entwicklung der in Teilen noch privatwirtschaftlich organisierten Filmindustrie in der jungen Sowjetunion an: vor allem die 1921 als Hilfe für die dortige Hungersnot von Willi Münzenberg in Berlin gegründete Internationale Arbeiterhilfe. Zu Münzenbergs entstehendem Medienkonzern gehörten bald auch eine geschäftliche Beteiligung an der russischen Filmproduktionsgesellschaft Meschrabpom-Rus sowie der deutsche Filmverleih Prometheus, die beide zum propagandistischen und wirtschaftlichen Erfolg von Filmen in der Sowjetunion wie im westlichen Ausland beitrugen. 1928 wurde in unübersichtlicher Neuorganisation und Verstaatlichung die bisher eigenständige Firma als Meschrabpom-Film Teil der nun zentralisierten Filmindustrie der Sowjetunion. Ihr wurde die Aufgabe zugewiesen, agitatorische proletarische Spielfilme für den Vertrieb nach Deutschland herzustellen und dafür auch Künstler und Material aus Deutschland anzuwerben; tatsächlich gedreht wurden aber nur einige Filme mit russischen Regisseuren, die in Deutschland ohne Erfolg resp. nach der Machtübergabe an Hitler gar nicht mehr gespielt wurden. Zu den an den vorgefundenen Arbeitsbedingungen, an unklaren Zuständigkeiten, Inkompetenz und Unerfahrenheit gescheiterten Aufträgen an westliche Künstler aus der Zeit vor 1933 gehörten der Auftrag an Friedrich Wolf und Hans Richter für den gemeinsamen, halbdokumentari-

schen Film **Metall** über Streiks im Walzwerk Henningsdorf bei Berlin, sowie der schnell abgebrochene Auftrag an den Filmregisseur Carl Junghans, unter dem Projekttitel **Schwarz und Weiß** einen Spielfilm über Rassismus und Arbeiterbewegung in den USA mit einer Gruppe junger Afroamerikaner zu drehen. Allein dem niederländischen Dokumentarfilmer Joris Ivens gelang es, 1932 als Arbeitstourist seinen Film **Heldenlied** fertigzustellen, der ein sowjetisches Industrieprojekt in der sibirischen Steppe begeisternd vorstellte; Hanns Eisler schrieb dazu die Filmmusik. Hesse porträtiert die beteiligten Regisseure, ihre vergeblichen Bemühungen und Arbeitsversuche, indem er aus ihren späteren Veröffentlichungen und Forschungsliteratur zitiert, – der Zufallsfund eines von Hans Richter mitverfaßten, noch nicht edierten Szenariums im Archiv „mag zukünftigen Nachforschungen vorbehalten bleiben“ (S. 123). Ausführlich analysiert Hesse den erhaltenen Film von Ivens und die Umstände seiner Entstehung, auch die übergeordneten politischen Rahmenbedingungen, die erheblich zum Scheitern der anderen Projekte, aber auch zur Fertigstellung und Aufführung des einen Films beitrugen.

Als thematische Überleitung zum eigentlichen deutschen Filmexil in der Sowjetunion dient Hesse die Beschreibung der Vor- und Produktionsgeschichte des Films **Aufstand der Fischer**, an dem Erwin Piscator in den Jahren 1931 bis 1934 als Regisseur arbeitete. Als Ersatz für einen nicht zustande gekommenen anderen Film über den Aufstand von Matrosen auf einem Kriegsschiff adaptierte Piscator die gleichnamige, bereits preisgekrönte Erzählung von Anna Seghers und arbeitete sie um in eine Erzählung über Streik, Streit, Verbrüderung und zumindest vorläufigen Sieg von Arbeitern und Kleinbürgern über Kapitalisten und Soldaten eines namenlosen Landes. Durch Mißgeschicke, Unglücke, Personalwechsel und Anlernprobleme zog sich die Produktion bis 1934 hin, viel zu spät für die mit einer – nicht realisierten – deutschen Sprachfassung intendierte Propagierung einer Volksfront in Deutschland. Als Unterlagen dienen Hesse auch hier bereits veröffentlichte Briefe und Texte von Beteiligten, dazu kommen einige unveröffentlichte Briefe aus der Produktionsgesellschaft Meschrabpom (Межрабпом, Akronym für Международная рабочая помощь). Für die Diskussion der russischsprachigen Aufführungen in Moskau und Zürich stehen ihm zeitgenössische Kritiken zur Verfügung, auch das Protokoll einer Vorführung vor Stalin, dessen vernichtende Kritik des Films als zu dunkel und langweilig Hesse ausführlich zitiert. Die Originalfassung des Films ist nicht erhalten, nur eine unvollständige Tonkopie, die nach 1960 bekannt geworden ist, sowie seit 2012 eine vollständige Stummkopie; beide nutzt Hesse aber nicht für eigene Interpretationen.

Einen weiteren Übergang bietet das kurze Kapitel über das deutliche Desinteresse Bertolt Brechts an einer Zusammenarbeit mit den Studios Lenfilm und Meschrabpom-Film, um verschiedene Verfilmungen zu realisieren, zu denen Brecht auch Material gesammelt hatte und wozu er nicht nur von Erwin Piscator mehrfach aufgefordert wurde. Hesse kann hier die von ihm mitherausgegebene und kommentierte Ausgabe von Briefen an Brecht im Exil und die Werkausgabe nutzen. Der einzige russische Film zu einer literarischen Vorlage von Brecht wurde 1942 ohne dessen Mitarbeit produziert.

Die Herstellungsgeschichte von zwei kurzen, fertiggestellten und aufgeführten, aber seither verschollenen Filmen ist Thema des folgenden, ebenfalls kurzen Kapitels. **Saarabstimmung und Sowjetunion** ist ein kurzer Propagandafilm für die kommunistische Partei im Saarland, der die Sowjetunion preist, aber von der saarländischen KP nicht akzeptiert wurde. Hergestellt wurde er 1934 von Joris Ivens gemeinsam mit Gustav Regler, der ihn als einziger der Beteiligten später erwähnt hat, in seinem autobiographischen Roman **Das Ohr des Malchus**, dem Hesse hier folgt. **Tisa gorit (Brennende TheiB)** heißt der Spielfilm über Revolution und Räterepublik in Ungarn 1919, den der heute vor allem als Filmtheoretiker bekannte Béla Balács 1934 als Co-Regisseur nach vielen Widerständen zwar fertigstellen konnte, der aber aus unbekannten Gründen sofort verboten wurde. Hesse vermutet den Einfluß des ehemaligen ungarischen Revolutionsführers Béla Kun, der sich im Film nicht genügend gewürdigt sah. Hesse folgt hier einer Biographie und den unveröffentlichten Tagebüchern von Balács, die er in Budapest eingesehen hat. Die nur wenigen, pauschalisierenden Notizen hierzu nutzt Hesse auch für die Entstehungsgeschichte des durchaus erfolgreich aufgeführten Films **Karl Brunner** von 1936, an dem Balács als künstlerischer Berater beteiligt war, – von Hesse ohne weitere Erläuterung diesem Kapitel zugeordnet. Balács war 1931 auf Einladung von Meschrabpom-Film aus seinem Berliner Exil nach Moskau gekommen, um einen Film über die ungarische Räterepublik zu drehen und blieb dort bis 1945.

Bevor Hesse sich dem eigentlichen Filmexil widmet, fügt er ein ausführliches Kapitel über Formen des Exils im russischen Zarenreich und in der Sowjetunion ein, verbunden mit Blicken auf vergleichbare westeuropäische Praktiken. Es geht ihm vor allem um die Tradition und damalige Gegenwart der inner-russischen Verbannung und der Arbeitslager für alle irgend mißliebig gewordene, bürgerliche wie kommunistische Arbeiter und Intellektuelle bis hin für ganze Volks- und Bevölkerungsgruppen seit der Errichtung der Sowjetunion und besonders unter der Herrschaft Stalins. Einen weiteren Abschnitt widmet Hesse der Geschichte und damaligen Gegenwart der Stadt Moskau, ihrer asiatischen Prägung und beispiellosen Veränderung durch Zuzug und megalomane Pläne der Sowjetregierung. Die Emigranten und Exilanten wohnten allerdings vornehmlich im fast noch fußläufigen Zentrum, in Gemeinschaftswohnungen wie die meisten Moskauer oder vorläufig oder dauerhaft in den wenigen großen Hotels, die für sie ihrem Rang entsprechend vorgehalten wurden. Als bevorzugte, eingeladene Fremde aber auch als geflohene, geduldete Fremde blieben sie der sowjetischen Gesellschaft fremd, die wenigsten versuchten, die russische Sprache zu erlernen. Sie blieben unter sich, hatten in der Regel lediglich Kontakt zu ihren offiziellen Gastgebern und beschränkten sich auf ihre individuelle Arbeit. Als ersten eigentlichen Exilfilm und zugleich einzigen Film, der in deutscher und russischer Sprache gedreht und aufgeführt wurde und der zudem seinen politischen Auftrag erfüllte, eine Volksfront gegen die herrschenden Nationalsozialisten zu imaginieren und zu propagieren, stellt Hesse den Spielfilm **Kämpfer** vor, den Gustav von Wangenheim mit deutschen Schauspielern (nur Kameramann und Tonmeister waren Russen) 1936 fertigstellte.

Zunächst war der Film von Alfred Kurella, Joris Ivens und Wangenheim als Dokumentarfilm über den Reichstagsbrandprozeß gegen Georgi Dimitroff geplant worden; der realisierte Film setzt in einer fiktiven Parallelhandlung einen von Nationalsozialisten in ähnlicher Weise den Kommunisten in die Schuhe geschobenen Brandanschlag in Bezug zum realen Prozeß vor dem Reichsgericht, in dem Dimitroff vom Angeklagten zum Ankläger mutierte und weltweit Aufsehen erregte. Hesse erläutert den Prozeß und die Hintergründe des Films, der nach seiner Wiederentdeckung und der Rekonstruktion durch Wangenheim 1963 in der DDR hymnisch gefeiert wurde, analysiert ihn selber und schließt sich in Zitaten dem Regisseur Max Ophüls an, der den Film 1936 in der Moskauer Exilzeitschrift **Das Wort** eindrücklich lobte. Für den vorher als Filmschauspieler, aber vor allem als Leiter einer Theatertruppe bekannt gewordenen Wangenheim blieb **Kämpfer** der einzige Film vor seiner späteren DEFA-Zeit.

Im Kapitel über den Schauspieler Alexander Granach schließt Hesse nach einer kurzen Biographie Granachs direkt an seine Erzählung über Gustav von Wangenheim an, indem er das Zerwürfnis der seit ihrer frühen Theaterzeit befreundeten Schauspieler anhand der Briefe Granachs an seine Geliebte in der Schweiz schildert. 1935 eingeladen für eine Rolle im Film **Kämpfer** war Granach mit der Rolle und seiner Behandlung durch Wangenheim unzufrieden, er orientierte sich anderwärts, übernahm Rollen in einem jiddischen Theater in Kiew, versuchte kurzfristig auch, ein altes Filmprojekt zu aktualisieren, und übernahm Planungen für einen Film über die Ermordung des Anarchisten Erich Mühsam im KZ Oranienburg, für den Willi Bredel 1936 ein kurzes, in Fragmenten erhaltenes Exposé verfaßte, – für Hesse Ausgangspunkt zu Überlegungen über die Vereinnahmung des Anarchisten Mühsam durch die kommunistische Partei und zur Schilderung der Verhaftung und mehrfachen Verurteilung seiner in die Sowjetunion eingereisten Witwe bis weit in die Nachkriegsjahre hinein wegen angeblicher trotzkistischer Kontakte. Der Film über Mühsam wurde auch aufgrund der Auflösung von Meschrabpom-Film nicht realisiert, Granach gelang es, nach eigener, kurzer Inhaftierung in Kiew Ende 1937 über Rumänien und die Schweiz in die USA auszureisen.

Für den kleinen Abschnitt über Heinz Goldberg muß Hesse mit wenigen Belegen aus verschiedenen Archiven, kurzen anderweitigen Erwähnungen und einer kurzen, älteren Darstellung als Grundlage auskommen: Daher bleiben die Einzelheiten des Schicksals des als professioneller Drehbuchautor von Meschrabpom aus seinem niederländischen Exil in die Sowjetunion Eingeladenen notwendigerweise unklar und insgesamt mysteriös. Anderthalb Jahre blieb Goldberg dort, zuerst hofiert, dann krank und vergessen, bis es ihm durch märchenhafte Wendung gelang, wieder auszureisen, ohne danach je wieder an seine frühen Erfolge anknüpfen zu können. Hesse nutzt Goldbergs Schicksal zur Schilderung des sowjetischen Patronagesystems sowie des im Exil typischen Verlusts jeglicher Sicherheit.

Ausführlicher berichtet Hesse über Hans Rodenberg, den später erfolgreichen Direktor der DEFA, Professor für Filmkunst und einflußreichen Kulturfunktionär in der DDR, der als noch junger Schauspieler 1932 von Münzen-

berg als Direktor für das Filmstudio Meschrabpom angeworben wurde, dort allerdings nicht gebraucht wurde und erst nach einigen Erfahrungen als Organisator eingesetzt wurde, bevor er sich als Filmautor um eigene Projekte bemühte. Das Volksfront-Projekt **Illegal** scheiterte an der überraschend verfügten Schließung von Meschrabpom im Juni 1936, andere Projekte nach vergeblichen Versuchen in anderen Studios am ständigen Austausch der Verantwortlichen; 1938 zog er sich als Schriftsteller ganz vom Film zurück. Hesse nutzt hier sehr eindrücklich die postum erschienene, glättende Biographie Rodenbergs und setzt dazu als Gegensatz einen verzweifelten Bericht Rodenbergs aus dem Jahr 1937, der sich unveröffentlicht in den Akten erhalten hat.

In dem nun folgenden zweiten Teil seines Berichts über Erwin Piscator stellt Hesse sehr ausführlich dessen vergebliche Filmprojekte bis zu seiner Ausreise 1936 vor: **Auf den Spuren der Zukunft** ist der Titel eines geplanten Spionagefilms über die abenteuerliche Aufdeckung der Entwicklung biologischer Waffen in Japan vor ihrem Einsatz gegen die Sowjetunion, an dem der Schriftsteller Ernst Ottwald als Autor beteiligt war; **Der eiserne Strom** sollte den gleichnamigen Roman von Alexander Serafimowitsch thematisieren, kam aber über einen Entwurf aus der Hand von Serafimowitsch nicht hinaus; **Film der Wahrheit** war unter diesem Titel als Antwort auf den NS-Propagandafilm **Friesennot** über die Wolgadeutschen in der Sowjetunion geplant, wurde aber von Piscator nach vergeblichen Anfragen um Autorenhilfe bei Bertolt Brecht, Leo Lania und anderen wieder fallen gelassen. Außerdem plante Piscator den Aufbau eines Theater- und Filmkombinats in Engels, der Hauptstadt der Wolgadeutschen Republik, und befaßte sich gemeinsam mit Münzenberg mit Entwürfen für eine internationale Filmgesellschaft für den Vertrieb sowjetischer Produktionen, die er Stalin unterbreitete. Von Wilhelm Pieck vorsichtig gewarnt, daß er hier nicht mehr gebraucht werde (S. 385), kehrte Piscator nach einer Auslandsreise Ende 1936 nicht wieder in die Sowjetunion zurück. Hier zitiert Hesse umfangreich aus unveröffentlichten Akten im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst in Moskau.

Nur wenige kurze Vermutungen äußert Hesse über die Besuche zweier nicht-kommunistischer Regisseure in Moskau: Zu wenig dokumentiert, zu anekdotisch, zu widersprüchlich oder zu nachtragend/persönlich sind die Aussagen über den Besuch von Marcel Ophüls 1936, der möglicherweise Filmplänen nachging. Ähnliches gilt für den Besuch von Ernst Lubitsch im selben Jahr, der als gefeierter Hollywood-Regisseur während eines Privatbesuchs zwar dort mit Sicherheit keinen Filmplänen nachging, aber doch die erlebte Wohnsituation seines Jugendfreundes Gustav von Wangenheim in einer Szene des Films **Ninotchka** 1939 nachbildete.

Im folgenden Kapitel setzt Hesse die erfolglosen Versuche von vier Schriftstellern in den Mittelpunkt, Skripte und Entwürfe für Filme zu verfassen und anzubieten. Im Falle Friedrich Wolfs, nimmt Hesse den einzigen erfolgreich produzierten Film **Professor Mamlock** hier aus, wenn er dessen übrige, durchweg folgenlosen Entwürfe bis 1943 vorstellt, – danach schrieb Wolf nicht mehr für den Film. Ähnlich erging es Béla Balázs, der seine vielfältigen

Filmtexte und Szenarien vergeblich anbot, bis er zuletzt, 1943, darauf verzichtete und statt dessen russische Filme ins Ungarische übersetzte. Die autobiographischen Berichte des Romanciers und Drehbuchautors Ervin Sinkó über seine vergeblichen, an den abrupt wechselnden politischen Rahmenbedingungen scheiternden Versuche, Drehbücher erfolgreich abzuliefern, und die vorliegenden Forschungen über die ebenso erfolglosen Versuche des vorher in Paris durchaus erfolgreichen Filmszenaristen Wolfgang Duncker, Drehbücher zu verfassen, dienen Hesse als weitere Belege für an der sowjetischen Realität „auf den Korridoren“ scheiternde Filmautoren.

Nach einem einleitenden Essay über die außenpolitischen und außenwirtschaftlichen Gründe des Ausbleibens antinationalsozialistischer oder gar anti-antisemitischer Filme in den USA, Westeuropa und der Sowjetunion stellt Hesse den Film **Professor Mamlock** (1938, Regie: Herbert Rappaport und Adolf Minkin, ohne deutsche Schauspieler) nach dem seit 1934 erfolgreichen Bühnenstück von Friedrich Wolf vor und interpretiert die inhaltlichen Änderungen im Film (an dem Wolf als Mitautor des Filmszenarios mitwirkte) als nun hinzugefügte Proklamation einer Volksfront gegen den Nationalsozialismus. Die Mitarbeit Friedrich Wolfs am Szenario eines weiteren Films, meist aus der Distanz seines Aufenthalts in Frankreich, ist aus den Akten seines Nachlasses heraus nur schwierig zu rekonstruieren; der schließlich als **Der Kampf geht weiter** in der Sowjetunion gezeigte Film ist verloren. Seine Vorführung 1939 nur kurz vor dem Hitler-Stalin-Pakt nimmt Hesse zum Anlaß einer knappen Schilderung der Auswirkungen der ideologischen Kehrtwende und des völligen Verschwindens antifaschistischer Propaganda auf die Lage der deutschen Exilanten, – bis hin zur unverlangten Auslieferung an deutsche Behörden.

Es folgt ein kurzer Essay über den Antifa-Film, den Hesse als rückwärtsgewandte Variante des in die Zukunft projizierten Optimismus des sozialistischen Realismus kennzeichnet, ähnlich realitätsfern und über fremde Realität „delirierend“ (S. 520).

Viel weiter und grundsätzlicher holt Hesse im nächsten Kapitel aus, das einzelnen Schicksalen der dem großen Terror der Jahre 1936 bis 1938 zum Opfer gefallenen Filmexilanten gewidmet ist: In einem großen Essay erläutert Hesse die Prinzipien der politischen Säuberungen, die sich von Ausschlußwellen aus der Kommunistischen Partei hin zur wirtschaftlichen und bald existentiellen Vernichtung Mißliebiger, in Ungnade Gefallener oder nur aufgrund ihrer Kontakte zu anderen möglicherweise Verdächtigen selbst Verdächtigten ins quasi Absurde steigerten. Die dahinterliegenden Prinzipien sind Gegenstand einer Betrachtung zur politischen Ökonomie des sowjetischen Sozialismus und zum Stalinismus, die die Person Stalins als einzigen und unentbehrlichen Garanten von Disziplin und Ordnung ausmacht. Filmkünstler waren insgesamt weniger betroffen als andere Künstler, deutsche Filmexilanten weniger als die Filmkünstler anderer Nationen; sie fielen vor allem den nationalen Kampagnen gegen deutsche und andere Ausländer zum Opfer, wurden verhaftet, einige wurden zu Lagerhaft verurteilt und kamen dort z.T. um, andere wurden ermordet. Erwähnt werden in kurzen Abschnitten Walter Rauschenbach, Ernst Mansfeld, Carola Neher, Susanne

Leonhard, Ernst Ottwald, Alexander Granach, Hans Hauska, Bruno Schmidtsdorf, Helmut Damerius, Wolfgang Duncker, Bernhard Reich und im Epilog Willi Münzenberg, geordnet „in order of disappearance“, so die Überschrift zum Kapitel (S. 564 - 593).

Zwei kurze Kapitel schließen die Darstellung des Filmexils ab: Eine kurze Betrachtung zur völligen Veränderung der politischen Situation durch den deutschen Überfall auf die Sowjetunion, die dort den großen Terror in den Hintergrund treten ließ und Antifaschismus in Feindschaft gegen alle Deutschen kehrte und einte. Von den deutschen Filmexilanten wurden nur noch wenige Schauspieler in Rollen als NS-Verbrecher in Kriegsfilmern unter sowjetischen Regisseuren benötigt. Hesse stellt Heinrich Greif und Hans Klering mit ihren Konflikten vor, als überzeugte Kommunisten Nazi-Chargen spielen zu müssen, mit ihren Rollen identifiziert zu werden und deswegen Anfeindungen zu erfahren. Die letzten Seiten gehören den nur wenig erfolgreichen Bemühungen zurückkehrender Filmexilanten, in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands Fuß zu fassen, da sie anders als die im Lande verbliebenen Filmkünstler – wenn überhaupt – über kein aktuelles filmtechnisches Wissen verfügten. Nur Hans Klering gelang später eine erfolgreiche Karriere als Schauspieler in der DDR, ähnlich Gustav von Wangenheim als Regisseur und Hans Rodenberg in der Administration der DEFA. Hesse schließt mit den resignierenden Bemerkungen von Friedrich Wolf 1947, daß „die überwältigende Mehrzahl der Deutschen innerlich noch vernaziet sind“ und daß die Schuldfrage nicht gestellt werde. Sie zu stellen sei nicht gestattet, weil dies in der SBZ jetzt als „nationale Frage“ angesehen werde, als „Angriff auf unser Volk“. „Feigheit und Unehrllichkeit auf der ganzen Linie“ (S. 624 - 625).

Hesse gelingt in seiner zuweilen weit ausholenden und sich gelegentlich auch wiederholenden Erzählung die bisher umfänglichste und wohl lückenloseste Darstellung des deutschen Filmexils in der Sowjetunion. Auch wird er ohne Zweifel dem eigenen Anspruch gerecht, aus den vorliegenden Berichten und Untersuchungen und aus seinen eigenen ergänzenden Forschungen ein – so weit wie von heute aus überhaupt möglich – stimmiges Bild der damaligen Situation zu zeichnen. Mit Sicherheit ist es Hesse gelungen, die überlieferten Bruchstücke zu den geplanten oder auch nur angedachten Filmen, die wenigen überlieferten Filme und die Berichte über die Schicksale der betroffenen Personen in eine gemeinsame große Erzählung zu verweben und diese in die Analyse der politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der damaligen Sowjetunion so einzubetten, daß vor unseren Augen ein eindrucksvolles Bild der Hoffnungen, Enttäuschungen und Ausweglosigkeiten entsteht, denen sich die Filmexilanten ausgesetzt sahen und die nicht nur sie existentiell umfaßten. Ein Buch weit über sein engeres Thema hinaus!

Wilbert Ubbens

QUELLE

Informationsmittel (IFB) : digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft

<http://www.informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/>

<http://www.informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=9409>

<http://www.informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=9409>