

FILMEXIL

CHRISTOPH HESSE

SOWJETUNION

Deutsche Emigranten in der
sowjetischen Filmproduktion
der 1930er und 1940er Jahre

et+k

edition text + kritik



Filmexil Sowjetunion

Deutsche Emigranten in der sowjetischen Filmproduktion
der 1930er und 1940er Jahre

Christoph Hesse

et+k

edition text+kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-552-3

E-ISBN 978-3-86916-962-0

Umschlaggestaltung: Victor Gegiu

Umschlagabbildung: Erwin Piscator und sein Team bei Dreharbeiten am Schwarzen Meer (1932).

Erwin Piscator Archiv der Akademie der Künste, Berlin, © Hermann Haarmann

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2017
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: DOPPELPUNKT, Königstraße 54B, 70173 Stuttgart

Druck und Buchbinder: Lampp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Inhalt

Dank 7

Zeichen 8

- I. **Vorläufige Instruktionen** 11
»Der rote Film lockt« – Schlaflose Nacht des Exils – Mittelpunkt der Welt – Filmexil, Exilfilm – Unsichtbare Filme – Kahle Igel – *Говорит Москва* – Vorarbeiten der Nachwelt
- II. **Urkatastrophen** 69
August 1914 – Oktober 1917 – November 1918 bis Januar 1919
- III. **Eine filmische Internationale** 85
Hunger – Filmfabrik – Inventur
- IV. **Griff nach dem Westen** 106
Abendröte – Wolf und Richter – Das russische Experiment – Metall – Schwarz und Weiß – Heldenlied
- V. **Der Weg ins Exil: Aufstand der Fischer** 171
Ein deutscher Potemkin – Ein Fischerdorf – Kein Meisterwerk
- VI. **Brecht bleibt draußen** 209
- VII. **Verschollen** 219
Ein sowjetischer Saarfilm – Béla Kun gegen Béla Balázs
- VIII. **Exil in der Sowjetunion** 245
Katorga – Moskau – Fremde
- IX. **Kämpfer** 281
Der Löwe von Leipzig – Reichstagsbrand in der niedersächsischen Provinz bei Moskau – »Denkmal für das anständige Deutschland«

Inhalt

- X. **König der Ostjuden: Alexander Granach** 308
Granach und Wangenheim: Ende einer Freundschaft –
Die Wand – Erich Mühsams letzte Stunden
- XI. **Heinrich Heine rettet Heinz Goldberg** 339
- XII. **Mann im Hintergrund: Hans Rodenberg** 352
Von der Bühne ins Büro – Illegal – Antichambrieren
- XIII. **Piscators langer Abschied** 383
Auf den Spuren der Zukunft – Der eiserne Strom – Film der Wahr-
heit – Eine internationale Filmfabrik gegen den Faschismus
- XIV. **Zaungäste in der Dämmerung** 425
Max Ophüls – Ernst Lubitsch
- XV. **Auf dem Korridor** 438
Friedrich Wolf – Béla Balázs – Ervin Sinkó – Wolfgang Duncker
- XVI. **Professor Mamlock** 476
»Are Jewish Themes ›Verboten?« – Ein Jude in Deutschland –
Der Kampf geht nicht weiter
- XVII. **Antifa-Kino** 509
- XVIII. **Большая чистка** 524
Säuberung – Aperçu du stalinisme – Namen
- XIX. **Letzte Zeugen** 597
Heinrich Greif – Hans Klering
- XX. **Ende** 619
- Archive** 626
- Filme** 627
- Literatur** 633
- Register** 659

Dank

Anstelle dessen, was man einst in der Wissenschaft und selbst in ihrem sogenannten geistigen Bereich schlicht als Arbeit bezeichnete, gibt es heute nur mehr Projekte – die allerdings zuhauf. Aus einem solchen ging auch die hier vorliegende Studie über das deutsche Filmexil in der Sowjetunion hervor. Gefördert wurde es von der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Die dazu erforderliche Stelle gab mir, noch über die bewilligte Periode hinaus, die Freie Universität Berlin. Beiden schulde ich verbindlichsten Dank. Ebenso den Archiven, die mich ihre Dokumente einsehen ließen, und den vielen kundigen Leuten, die mir halfen, sie dort zu finden; oder mir, wie Nikolai Izvolov und Svetlana Ish-evskaya vom Moskauer Filmforschungsinstitut NIIK, Szenarien deutscher Emigranten aus dem Russischen Filmarchiv Gosfilmofond überhaupt erst zugänglich machten. Спасибо большое!

Allerherzlichst danken möchte ich Hermann Haarmann, ohne den ich dies alles gewiss nicht zu Ende gebracht und wahrscheinlich nicht einmal begonnen hätte, weil ich sonst gar nicht darauf gestoßen wäre. Er ließ mir jede ihm mögliche, manchmal auch scheinbar unmögliche Hilfe zukommen und mich im übrigen in seinem höchst außergewöhnlichen Arbeitsbereich am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Freien Universität über viele Jahre gewähren.

Mit gutem Rat und großer Sympathie begleitete diese Arbeit von Anfang an auch Oksana Bulgakowa. Für jede Unterstützung, die sie mir unterdessen bot, bin ich ihr sehr dankbar. Danken möchte ich auch der edition text + kritik und meinem Lektor Jerome P. Schäfer, die es möglich machten, dass schließlich dieses Buch dabei herausgekommen ist.

Die vielen wertvollen Hinweise, die mir Kollegen und Freunde gaben, sowie jedwede Hilfe, die mir ihrerseits zuteil wurde, seien hier nicht im einzelnen genannt. Desto herzlicheren Dank sage ich (in alphabetischer Reihenfolge): Günter Agde, Gabriele Andersch, Wolfgang Beilenhoff, Dirk Braunstein, Stephan Dörschel, Devi Dumbadze, Adelheid Heftberger, Tobias Hochscherf, Katrin Kokot, Reinhard Müller, Martón Orosz, Eszter Polonyi, Natalie Ryabchikova, Thomas Tode, Chris Wahl, Dagmar Walach, Barbara Wurm.

Berlin, im Dezember 2016
C. H.

Zeichen

Die Umschrift der kyrillischen Schriftzeichen folgt von Fall zu Fall unterschiedlichen Regeln. Die in der Slawistik bevorzugte, wissenschaftlich exakte Transliteration bleibt Werktiteln (auch solchen von Zeitschriften und dergleichen) und Informationen im Anhang vorbehalten, ebenso der Ausschreibung russischer Abkürzungen und Akronyme sowie kurzen Zitaten. Namen von Personen, Orten und Organisationen hingegen werden in der leicht zugänglichen phonetischen Umschrift wiedergegeben, in der viele dieser Namen im Deutschen geläufig sind, wobei die jeweiligen Schreibweisen auch innerhalb des deutschen Sprachgebiets historisch variieren. Mangelnde Systematik muss nicht weiter stören, solange die Namen eindeutig wiederzuerkennen sind. Einer womöglich regelrechten Schreibweise wird in der Regel die gebräuchlichere vorgezogen; das betrifft auch Namen, die international vornehmlich in englischer Transkription bekannt sind (z. B. Dziga Vertov). In den zitierten Dokumenten stößt man freilich auf ganz unterschiedliche und zum Teil höchst eigen tümliche Schreibweisen.

Noch ein Wort zu dem häufig genannten Filmstudio Meschrabpom respektive Meshrabpom oder Mežrabpom. Bevorzugt wird hier: Meschrabpom. Der stimmhafte *sch*-Laut (russisch ж, entspricht dem französischen *j*), der sich etwa in der DDR-Literatur konventionell *sh* buchstabiert, wird, wie vordem üblich, ohne Unterschied zum stimmlosen (ш) als *sch* wiedergegeben; einfach deshalb, weil jener Laut im Deutschen traditionell ebensowenig vorkommt wie die dazu erfundene Buchstabenkombination, die aufgrund ihrer zufälligen Übereinstimmung mit dem englischen *sh*, das wiederum dem stimmlosen deutschen *sch* entspricht, ohnehin meistens falsch ausgesprochen wird. Vertraut sind, was die Notation jenes schönen Importlauts betrifft, vielmehr ganz unterschiedliche Schreibweisen wie Dschungel, Jazz, Gelee.

Zitate aus dem Russischen werden in deutscher Übersetzung, das Original in einer Fußnote in kyrillischer Schrift wiedergegeben.

Bei fremdsprachigen Titeln folgt der deutsche, sofern vorhanden, in kursiver Schrift, ansonsten eine Übersetzung in einfachen Anführungszeichen.

*Ich rede im Präsens, es ist so leicht, das
Präsens zu gebrauchen, wenn es sich um die
Vergangenheit handelt. Achten Sie nicht
darauf, es ist das mythologische Präsens.*

Samuel Beckett: Molloy

Für K.

I. Vorläufige Instruktionen

»Der rote Film lockt«

Unter dieser Überschrift berichtet das Berliner *12 Uhr-Blatt* am 12. Oktober 1931 über die Arbeit ausländischer, vor allem deutscher Künstler in der sowjetischen Filmproduktion. Otto Katz, Assistent Willi Münzenbergs und Leiter der internationalen Produktionsabteilung des Moskauer Studios Meschrabpom-Film, weilt gerade zu Besuch in Berlin. Soeben ist auch Erwin Piscator aus der Sowjetunion zurückgekehrt, und es laufen Gerüchte um, dass er seinen dort begonnenen Film, eine Adaption der Novelle *Aufstand der Fischer von St. Barbara* von Anna Seghers, nicht zu Ende bringen würde; die Dreharbeiten mit Paul Wegener in Odessa hat man gerade unterbrochen. Katz weist solcherlei Mutmaßungen zurück. Meschrabpom-Film sei darauf bedacht, »daß alle künstlerischen Absichten volle Gestaltungsmöglichkeiten haben.« Zwar werde dieser Film bisher »von einem besonderen Haß der Elemente verfolgt«, doch von einem Abbruch der Dreharbeiten könne gar keine Rede sein. Schon im Januar werde Piscator wieder in die Sowjetunion kommen und dort »nicht nur diesen, sondern auch einen zweiten Film drehen«. Viele weitere internationale Produktionen befänden sich außerdem bereits in Arbeit oder in Vorbereitung:

Hans Richter arbeitet drüben an einem Film ›Metall‹. *Karl [Carl] Junghans*, dessen Afrika-Film noch immer nicht zu sehen war, dreht einen Rationalisierungsfilm; der ›Zuidersee‹-Ivens einen Film, der das Leben der heutigen Jugend zeigt. Alle drei machen russische und deutsche Versionen. Bei Richter spielt *Ernst Busch* die Hauptrolle. Junghans läßt in dem Film, der in mehreren Ländern spielt, die Sprachen dieser Länder sprechen. Meschrabpom hat mit der Gruppe *Brecht-Eisler-Dudow*, die eben den Film ›Kuhle Wampe‹ beendet, ein Übereinkommen getroffen, daß diese Gruppe ihren nächsten Film in der Sowjetunion dreht. Mit Fritz Kortner schweben Verhandlungen, und Meschrabpom hofft, den großen Außenseiter von Hollywood, Erich von Stroheim, mit dem eben Verhandlungen angeknüpft sind, zu verpflichten. *Traugott Müller* wird wahrscheinlich drüben einen Film ausstatten. *John H[e]artfield* hat bereits beim Piscator-Film mitgewirkt. *Bela Balacs* [Balázs] schreibt zur Zeit in Moskau den Film der ungarischen Revolution; Egon Erwin Kisch, Paul Vaillant-Couturier, Berta Lask, F. C. Weiskopf und Albert Hottopp wurden als Autoren gewonnen.

Nebenher notiert der anonyme Verfasser: »Unsere Filmindustriellen kennen von diesen Namen sicher die Wenigsten, und sie werden vielleicht auch skept-

I. Vorläufige Instruktionen

tisch lächeln, wenn sie hören, daß von den zwanzig Regisseuren, die bei Meschrabpom drehen, acht bis neun ihren ersten Film machen.« Gleichwohl: »Man sieht, die Russen exportieren nicht nur Getreide, Glühlampen, Oele und Makaroni – auch der russische Tonfilm schickt sich an, Europa und Amerika die besten Kräfte zu entreißen.«

Der amerikanische Filmhistoriker Jay Leyda, der 1933 in Moskau eintrifft, um dort am Staatlichen Allunionsinstitut für Kinematographie (WGIK) bei Sergej Eisenstein zu studieren, erinnert sich viele Jahre später noch sehr lebhaft, wiewohl nicht allzu genau, an jene turbulente Zeit. Meschrabpom-Film hat ihm erst zu einem Studium in Moskau verholfen.

It was at that studio, too, that foreigners were accepted more readily than elsewhere into film-crews. There were, just then, as many foreign directors, mostly German refugees, working there as there were Russian directors. Piscator was just completing his first film, the heavily experimental and effective *Revolt of the Fishermen*, from Anna Segher's novel. Bala Belazs [Béla Balázs], too, was trying out a lifetime of film-theory with a first film, *Tissa Burns*, that was on its way to the shelf where *Metal* already lay, along with the American Negro script that Piel Jutzi [tatsächlich Carl Junghans] had prepared. Gustav von Wangenheim was beginning a film about German resistance to Hitler, called *Fighters*, and Joris Ivens had a plan to make a Soviet film around his *Borinage*, a sharp and sensitive reportage on Belgian coal-miners, by shooting sound-sequences in Soviet mines and in the Moscow subway construction.¹

Manche der damals noch wenig bekannten Namen, die das *12 Uhr-Blatt* annonciert, sind heute wieder in Vergessenheit geraten. Einige andere, längst berühmte Leute, die da genannt werden, um mit den scheinbar unerschöpflichen Kapazitäten der sowjetischen Filmproduktion zu prahlen, sind der Einladung aus unterschiedlichen Gründen nicht nachgekommen. Doch ihre Nennung beweist, welche großartigen Pläne man in Moskau zu Beginn der 1930er Jahre hegt. Im nachhinein scheint es fast so, als habe man von dort aus den nahen Sturz der wackligen Weimarer Republik schon vorausgesehen und darum einen Umzug deutscher Künstler in die Sowjetunion vorbereitet. »Schneller als Moskau selber«, schreibt einige Jahre früher Walter Benjamin, »lernt man Berlin von Moskau aus sehen.«²

Das spätere Exil, ohne sich selbst als solches schon zu erkennen, nimmt seinen ungeahnten Anfang bereits im Jahr 1930, und zwar mit einem Beschluss

1 Jay Leyda: *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, S. 310.

2 Walter Benjamin: *Moskau*, S. 316.

von Meschrabpom-Film. Ein internationales, geradezu mondänes Studio ist die Filmgesellschaft der Internationalen Arbeiterhilfe seit ihrer Gründung 1924 stets gewesen, sowohl was die materielle und personelle Ausstattung als auch die Produktion und den Vertrieb der Filme betrifft. Nun aber lädt man gleichsam nach Plan Künstler aus Europa und zumal aus Deutschland ein, in der Sowjetunion Filme zu dringenden politischen Themen der Zeit zu drehen, die dann auch im Ausland gezeigt werden sollen. Mit einer womöglich schon resignativen Beurteilung der Lage in Deutschland hat dieser Beschluss nichts zu tun. Die im Gegenteil höchst zuversichtliche Erwartung, die hier einst verunglückte, nicht zuletzt von der sozialdemokratischen Reichsregierung im Verbund mit den alten Eliten und reaktionären Freikorps resolut niedergeschlagene Revolution doch noch zu einem guten Ende bringen zu können, bekommt in der direkten Auseinandersetzung mit den Nazis sogar neuen Auftrieb. Durch diese Art deutsch-sowjetischer Kooperation will man die kommunistische Bewegung mit Filmen ausrüsten, die deutsche Künstler in der Sowjetunion drehen und insbesondere in Deutschland vorführen sollen.

Hinzu kommen handfeste ökonomische Gründe: zum einen die kommerziellen Interessen von Meschrabpom-Film, dem letzten noch nicht ganz verstaatlichten sowjetischen Studio, das im eigenen Land empfindlich unter Druck steht, zum andern die Tatsache, dass dem noch jungen proletarischen Kino in Deutschland bereits das Geld ausgeht, mit dem weitere Filme finanziert werden könnten. Noch während der Produktion von *KUHLE WAMPE* (1932), dem bis heute bekanntesten Werk jener kurzen Periode, inszeniert von Slatan Dudow nach einem Drehbuch von Bertolt Brecht und Ernst Ottwalt, und nach Siegfried Kracauers Urteil zugleich »der erste und letzte deutsche Film, der offen einen kommunistischen Standpunkt einnahm«,³ muss die Berliner Prometheus GmbH Konkurs anmelden.

Nicht mehr nur sehnsüchtige Bewunderung, auch die ganz pragmatische Aussicht auf die Produktion politischer Filme richtet sich fortan auf Moskau. Zwar ist die weltweit bestaunte Epoche des von der russischen Avantgarde getriebenen Revolutionskinos unwiderruflich vorbei, Filme über die Arbeiterbewegung in Deutschland bilden jedoch im eher glanzlosen sowjetischen Kino jener Jahre beinahe ein eigenes Genre. Vom Gelingen einer Revolution hier, die dann hoffentlich auch auf andere Länder Mittel- und Westeuropas übergreifen würde, erwartet man dort offenbar noch immer entscheidende Auskunft über die weitere Entwicklung des eigenen Landes. Die meisten dieser sowjetischen Deutschlandfilme sind heute vergessen, einige auch verschollen. Das promi-

3 Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 256.

I. Vorläufige Instruktionen

nenteste Überbleibsel ist *DEZERTIR* (*Der Deserteur*, 1933) von Wsewolod Pudowkin, ebenfalls eine Meschrabpom-Produktion. Den Weg, den diese Filme in zunächst noch ganz anderer Absicht bereiten, werden die aus Deutschland Geflüchteten mit ihren antifaschistischen Filmen im sowjetischen Exil bald weitergehen. Oder immerhin zusehen, wie weit sie kommen.

Wenn man von einer Anti-Hitler-Koalition auch in der Filmgeschichte sprechen darf, dann ist Moskau ihre erste Station. Anders als in Hollywood, Paris oder London entstehen dort schon seit den frühen 1930er Jahren Filme, wie sie im Westen noch bis zum Beginn des Krieges aus diplomatischen und kommerziellen Rücksichten nicht gemacht, wenn nicht ausdrücklich untersagt werden. In der Tat erwarten die meisten der nach Osten Gezogenen von der Sowjetunion nicht weniger als die Erlösung der Menschheit, dringend jedenfalls die Bekämpfung des Faschismus in Europa, auch mit Hilfe von Filmen, der vermeintlich mächtigsten Botschafter jener Zeit. Selten in der Filmgeschichte sind höchste Erwartungen so niederschmetternd enttäuscht worden. Das hat einerseits mit der schwindelnden Höhe der Erwartungen zu tun, die weit hinausreichen über das, was Emigranten sich von Westeuropa oder selbst von Amerika versprechen, andererseits mit den unheimlichen Vorgängen in der Sowjetunion, die bald zunichte machen, was nach der katastrophalen Niederlage von 1933 an Hoffnungen noch übrig gewesen sein mag.

Die sogenannte Volksfront gegen den Faschismus, die maßgeblich von Moskau aus aufgebaut werden soll, reißen noch lange vor dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht die sowjetischen Autoritäten selbst nieder. Dem folgenschweren Missverständnis der Diktatur des Proletariats in der Sowjetunion, die schließlich den meisten der dort Zuflucht suchenden Kommunisten das Leben kostet (und selbst den durch Geschick oder Glück oder auch Gemeinheit Entkommenen jede Erinnerung an ihre als Feinde diffamierten Genossen verwehrt), steht die ebenso fatale Fehleinschätzung des als Faschismus aufgefassten Nationalsozialismus in Deutschland zur Seite. Der wiederum, glauben die Antifaschisten im sowjetischen Exil, sei im wesentlichen nichts anderes als eine terroristische Diktatur des Großkapitals, als deren Antagonisten sie nun ausgerechnet das von den Nazis mit so großem Erfolg umworbene deutsche Volk anrufen, von dem Friedrich Wolf erst nach seiner Rückkehr bemerkt, wie »vernaziet« es in Wahrheit längst ist.⁴

Ein Amerikaner hat einmal den bösen Satz gesagt, seine Landsleute hätten Hitler ein Denkmal errichten müssen zum Dank dafür, dass er ihnen so viele hervorragende Wissenschaftler und Künstler zugetrieben habe. Dies trifft ge-

4 Brief an Leonard Mins vom 17. März 1947, in: Friedrich Wolf Archiv, Mappe 380/1.

wiss auch auf Hollywood im besonderen zu. In der Sowjetunion hofft man darauf vergebens, bis man aus der enttäuschten Hoffnung obendrein noch den falschen Schluss zieht, jede fortan als Bedrohung wahrgenommene Einmischung fremder Leute rigoros abwehren zu müssen. Die eingangs zitierte Prophezeiung aus dem *12 Uhr-Blatt*: »auch der russische Tonfilm schickt sich an, Europa und Amerika die besten Kräfte zu entreißen«, wird sich nie erfüllen. Der rote Film lockt keine Stars, die es eher zum Gold zieht, und das ist an der Moskwa nicht zu haben, so überzeugend es Lew Kuleschow in *PO ZAKONU* (*Nach dem Gesetz*, 1926) auch gelungen sein mag, sie als märchenhaft glitzernenden Yukon erscheinen zu lassen. In Wirklichkeit liegt das sowjetische Gold fernab im äußersten Nordosten des Landes an der Kolyma. Dorthin wiederum zieht es keine Glücksritter, sondern, gegen ihren Willen, die nach Stalins Gesetz Verurteilten.

Dass die berühmtesten Schauspieler und Regisseure ebenso wie international beehrte Produzenten, Autoren, Kameralleute, Szenenbildner und Komponisten des sogenannten Weimarer Kinos spätestens 1933 nach Hollywood überzusiedeln suchen, ist nicht weiter verwunderlich. So rettet sich der nunmehr klassische deutsche Film in eine Welt, in der mit den realen Personen auch einige der von ihnen einst erschaffenen Bilder und Motive weiterleben. Auf ähnliche Weise, könnte man meinen, sei das eher randständige und alles andere als glamouröse proletarische deutsche Kino nach Moskau verzogen. Doch davon kann allenfalls in bezug auf ein ihm etwa zugrunde liegendes politisches Konzept die Rede sein. Von den ohnehin wenigen Protagonisten des kurzlebigen proletarischen deutschen Films gehen abermals nur wenige in die Sowjetunion. Manche bleiben sogar in Deutschland, so etwa der Regisseur Phil Jutzi, den die Nazis zunächst nur misstrauisch dulden, oder Carl Junghans, der 1932 bereits enttäuscht aus der Sowjetunion heimkehrt, ehe er 1939 über Frankreich in die Vereinigten Staaten emigriert; am berüchtigtsten der eben noch bei Leuten wie Jutzi und Brecht engagierte Schauspieler Heinrich George, der sich den Nazis sogleich als feister Kommunistendarsteller in *HITLERJUNGE QUEx* (1933) andient und fortan keinerlei Hemmungen mehr kennt oder zumindest nicht erkennen lässt. Wer nicht unverschuldetmaßen mit den in der deutschen Filmindustrie schon ab Sommer 1933 geltenden Herkunftsbestimmungen in Konflikt gerät, hat schließlich alle Möglichkeiten, sich im Einvernehmen mit den neuen Herren erst recht schuldig zu machen, wenn er nur seiner roten Vergangenheit abschwört. Andere, die das keinesfalls wollen oder sich dieser für sie kaum verlockenden Möglichkeit schon beraubt haben, zieht es in den Westen, vorzugsweise nach Paris, unter ihnen Slatan Dudow ebenso wie der Initiator des proletarischen Films in Deutschland, Willi Münzenberg.

I. Vorläufige Instruktionen

Was immer jeden einzelnen aus ohnehin keineswegs freien Stücken dazu bewegen mag, lieber irgendwo im Westen Unterschlupf zu suchen: Der Sowjetunion und insbesondere Meschrabpom-Film gelingt es nicht, die Leute herbeizulocken, die man zum Aufbau einer respektablen internationalen Filmproduktion dort dringend bräuchte. Nicht nur die im kommerziellen Betrieb erfolgreichen oder gar schon berühmten Schauspieler und Regisseure bleiben ihr fern, selbst die erklärtermaßen proletarischen und revolutionären Filmemacher kommen der großzügigen Einladung kaum nach.

Unter denen, die nach Moskau gehen, sind nur wenige erfahrene Filmleute. Der Prominenteste, Erwin Piscator, ist eine Berühmtheit auf dem Theater, doch erst in der Sowjetunion macht er seinen ersten (und übrigens auch letzten) Film. Die Arbeit daran zieht sich über mehr als drei Jahre hin. Auch Gustav von Wangenheim, der zwar als Schauspieler zuvor schon in manchen renommierten Filmen aufgetreten ist, darunter Murnaus *NOSFERATU* (1922) und Fritz Langs *FRAU IM MOND* (1929), als Regisseur jedoch nur kommunistische Theaterstücke außerhalb des etablierten Betriebs inszeniert (und geschrieben) hat, macht seinen ersten und bedeutendsten Film, *KÄMPFER* (1936), in Moskau. Dieser selbst mühsam erkämpfte Film bleibt der einzige, den er im sowjetischen Exil drehen kann; zudem der einzige vollständig in deutscher Sprache aufgenommene Exilfilm überhaupt. Der inzwischen ebenfalls recht berühmte Schauspieler Alexander Granach kommt nicht einmal so weit, bei einem Film endlich selbst Regie führen zu können, wie er es sich in der Sowjetunion erhofft.

Die Reihe der Künstler, die erst in Moskau aus ihren herkömmlichen Metiers zu Drehbuch und Filmregie vorzudringen suchen, ließe sich fortsetzen. Ihre mangelnde Erfahrung auf diesem Gebiet ist sicherlich einer der Gründe, weshalb sie in der Sowjetunion zwar etliche Filme entwerfen, doch letztlich nur wenige zustande bringen. Ein zusätzliches Erschwernis bilden die ihnen reichlich fremden Bedingungen gerade der sowjetischen Filmproduktion, ganz zu schweigen von der Sprache, in der sich nur wenige von ihnen jemals hinlänglich zurechtfinden. Indes gehen die Zeiten des vielbesungenen proletarischen Internationalismus allmählich zu Ende. Im Juni 1936 wird Meschrabpom-Film plötzlich aufgelöst, die Schauspielerin Carola Neher schon im folgenden Monat verhaftet, noch vor Beginn des ersten der spektakulär inszenierten Moskauer Prozesse, welche die bisher größte ›Säuberung‹ initiieren und über die nächsten zwei Jahre begleiten. Die Angst vor diesem bald immer weiter um sich greifenden Terror tut ein übriges, das deutsche Filmexil zu zersprengen. Was einzelne freilich nicht davon abhält, bis zuletzt auch in der sowjetischen Filmproduktion um eine noch so bescheidene Stellung zu kämpfen. Moskau, der einstmals hoffnungsvollste Ort des Exils, erweist sich unversehens als der gefährlichste.

Der historischen Wahrnehmung stellt er sich noch bis heute auch als der dunkelste dar. Wenn das deutsche Filmexil in der Sowjetunion einmal zur Sprache kommt, dann zumeist nur drei Filme: Piscators *VOSSTANIE RYBAKOV* (*Aufstand der Fischer*, 1934), Wangenheims *KÄMPFER* (1936) sowie der von dem Österreicher Herbert Rappaport nach einem von Friedrich Wolf entworfenen Drehbuch inszenierte *PROFESSOR MAMLOCK* (1938). Von Missachtung kann kaum die Rede sein. Selbst die eben genannten Filme sind in Deutschland bis heute nicht offiziell erhältlich und in einem Kino höchst selten nur zu sehen.⁵ Der größte Teil des sowjetischen Exils aber liegt so tief verborgen, dass er sich selbst aufmerksamen Beobachtern entzieht. Filmhistoriker könnten, wenn sie davon Kenntnis nähmen, zudem mit einigem Recht einwenden, dass sie das meiste davon gar nichts angehe, da es sich ja nur um Vorarbeiten zu möglichen Filmen, nicht um wirkliche Filme handelt.

In dem vorliegenden Buch soll so etwas wie eine Produktionsgeschichte des Filmexils in der Sowjetunion geschrieben werden, unbekümmert um die vielen weißen Flecken auf der historiographischen Karte, die sich mangels beweiskräftiger Dokumente nur mit Phantasie ausmalen ließen. Aus dem überlieferten Material kann keine kontinuierliche Erzählung gesponnen werden. Wenn nicht auch dieser Begriff bis zur Unbrauchbarkeit abgegriffen wäre, könnten die in Bruchstücken wiedergegebenen Biographien ebenso wie die skizzierten Werke und Pläne jener Leute eine von ferne einleuchtende historische Konstellation vorstellen; so immerhin mag es dem Leser idealerweise erscheinen.

Die dabei zu überblickende Geschichte erstreckt sich, von weitem betrachtet, von der Gründung der Internationalen Arbeiterhilfe nach dem Ende des Ersten Weltkriegs bis zu der der DEFA nach dem Zweiten, als auch die aus jenem Weltuntergang noch einmal neugeborenen Hoffnungen verschüttgegangen sind und aus den Ruinen der UFA nur mehr Trümmerfilme entstehen, die sich selbst als Unken nicht mehr missverstehen lassen.⁶ Im wesentlichen geht es um die Filmarbeit im sowjetischen Exil insbesondere der 1930er Jahre, und zwar um die Arbeit ebenso sehr wie die daraus etwa resultierenden Werke. Die Bedeutung selbst der wenigen fertiggestellten Filme erschließt sich nicht zuletzt aus dem Scheitern derer, die nie welche geworden sind. Dieser Zusammenhang erst

5 Auch im Internet findet man bisher lediglich die Originalversion von *PROFESSOR MAMLOCK* sowie die russische Fassung von *KÄMPFER*.

6 »Im Märchen waren die Unken, die aus der Tiefe kamen, Boten des großen Glücks. Heute, da die Preisgabe der Utopie deren Verwirklichung so ähnlich sieht wie der Antichrist dem Parakleten, ist Unke zum Schimpfwort unter denen geworden, die selber drunten sind. Der linke Optimismus wiederholt den tückischen bürgerlichen Aberglauben, man solle den Teufel nicht an die Wand malen, sondern sich ans Positive halten« (Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*, S. 147 f.).

I. Vorläufige Instruktionen

gibt dem Begriff Filmexil seine politische Bedeutung und einen anderen als nur summarischen Sinn. Hinzu treten die handelnden Personen und ihre Lebensverhältnisse im Exil, mithin Institutionen und Organisationen ebenso wie politische und ästhetische Konzepte, schließlich über all das achtlos hinweggehende Ereignisse, die die meisten der darum fast vergessenen Bemühungen zunichte machen. Was am Filmexil in der Sowjetunion heute noch locken mag, ist nicht mehr so sehr der rote Film als das graugelbe Skript, das mit der längst verblichenen Farbe die Erinnerung auch an die Filme bewahrt, die es nie gegeben hat.

Wer die paar überlieferten Filme kennt, könnte hämisch behaupten, um die anderen sei es wohl nicht weiter schade. In der Tat, als Kunstwerke rangieren die Filme des sowjetischen Exils keineswegs weit oben. Nicht einmal ihre politische Wirkung, auf die vor allem sie es abgesehen haben, muss man allzu hoch einschätzen. Was in der Kunst gemeinhin als banausisch gilt, nämlich das Herumstochern in äußeren Umständen, von denen einer sich Auskunft erhofft über ein Werk, zu dem er auf solche Weise niemals einen Zugang finden wird, genau das ist hier völlig zu Recht am Platz. Jene robust antifaschistischen Filme lassen sich nicht als Kunstwerke *au-dessus de la mêlée* betrachten. Der propagandistische Kitsch, den sie mit voller Absicht darstellen, wäre vielmehr zu begreifen als eine »Kunst mit hundertprozentigem, absolutem und momentanem Gebrauchsscharakter.«⁷ Es ist, frei nach Marx, eine Kunst im Handgemenge,⁸ und dies Handgemenge, bei dem es sich hier allerdings um eine weltgeschichtlich entscheidende Auseinandersetzung handelt, verurteilt jedes ihm abgerungene Werk, das mit den wenigen ihm zu Gebote stehenden Mitteln selbst darin einzugreifen sucht, vorab zur Nichtigkeit. Die Intention, solche Bedeutungslosigkeit durch offen zur Schau gestellte politische Bedeutung wettzumachen, zahlt es häufig mit seinem künstlerischen Misslingen.

Diesen Preis nehmen die Exilanten in der Sowjetunion in Kauf, solange sie noch hoffen dürfen, mit den plakativ ausgestellten Botschaften ihrer Werke irgendwo ein Publikum zu finden. Ein solches erreichen sie längst nicht mehr in Deutschland. Abgesehen von der Sowjetunion selbst, finden sie es, wenn überhaupt, vorzugsweise unter den andernorts in der Welt versprengten Emigranten, also unter Leuten, die schon ziemlich genau im Bilde sind über das, was in Deutschland vorgeht, und ihrerseits frustriert sind über den verschwindend

7 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, S. 500.

8 »Die Kritik, die sich mit diesem Inhalt befaßt, ist die Kritik im *Handgemenge*, und im Handgemenge handelt es sich nicht darum, ob der Gegner ein edler, ebenbürtiger, ein *interessanter* Gegner ist, es handelt sich darum, ihn zu *treffen*« (Karl Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung, S. 381).

geringen Einfluss, den sie mit ihren Kunstwerken oder publizistischen Verlautbarungen aus der Ferne darauf nehmen können. Spätestens in der Zirkulations-sphäre der Exilfilme, die sich als mindestens so prekär erweist wie die ihrer Produktion, erteilen die unter den erschwerten Umständen des sowjetischen Exils gescheiterten Werke auch den vermeintlich geglückten Bescheid, dass sie ihr Ziel wohl verfehlt haben. Besser aber als jedes Zögern erscheint in solcher ausgewogenen Lage ein Schuss ins Dunkle.

Schlaflose Nacht des Exils

*Man nennt es Exil, es soll sehr hart sein, ist es wohl auch.
Wer vor dem Hunger bewahrt bleibt, kann wieder, wie
Heinrich Heine, vor Heimweh nicht schlafen.*
Heinrich Mann: Ein Zeitalter wird besichtigt

Das Exil ist wohl so alt wie die einst sesshaft gewordene Menschheit. Kaum dass sich Leute an einem Ort niederlassen, um etwas wie ein Gemeinwesen zu errichten, machen sie sich bald daran, ihresgleichen von dort zu vertreiben, sei es aus existentiellen, familiären, religiösen, später auch juristischen, politischen oder ›rassischen‹ (heute sagt man lieber: ethnischen) Gründen. Ebenso viele Gründe können jemanden veranlassen, die Fremde auf eigenes Risiko zu suchen, um den unerträglichen Bedingungen in der einstigen Heimat, sei sie einem durch den Zufall der Geburt gegeben oder aus eigenem Entschluss gewählt, zu entkommen. Exil kann Flucht ebenso wie Verbannung bedeuten. Seinen rechtskräftigen und bis heute gebräuchlichen Namen verdankt es den Römern.

Was man hierzulande als Exilforschung bezeichnet, ist historisch und begrifflich präziser gefasst. Ihr geht es insbesondere um das Leben und Werk der 1933, »nach der Berufung der nationalsozialistischen Regierung, genannt Machtübernahme«,⁹ aus Deutschland Vertriebenen oder Geflüchteten, vorzugsweise derer, die ein literarisches, künstlerisches, wissenschaftliches oder auf welchem Gebiet auch immer bedeutendes Werk hinterlassen haben. (Die vielen anderen, die das nicht getan haben und denen man darum schwerlich nachforschen kann, treten hier wie sonst in der geschriebenen Geschichte allenfalls statistisch in Erscheinung.) Ihren Höhepunkt erreicht sie in der Bundes-

9 Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands, S. 20.

I. Vorläufige Instruktionen

republik, wo sie im Gefolge der sogenannten Aufarbeitung der Vergangenheit gegen Ende der 1960er Jahre allmählich emporkommt, in den 1980er und 1990er Jahren zuletzt noch einmal befördert wird durch die Öffnung der zuvor entweder gar nicht oder nur sehr restriktiv zugänglichen Archive im Osten Berlins, in Moskau und in den Staaten des ehemaligen Warschauer Pakts. Untergebracht in den Instituten vor allem der Germanistik, darüber hinaus auch der Geschichtswissenschaft, der Kunstgeschichte, der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, der Theater- und Filmwissenschaft, entwickelt sich aus der Exilforschung bald etwas wie eine eigene akademische Disziplin. Ihr Schwergewicht liegt von Anfang an auf der Literatur, der sich unmittelbar nach dem Ende der Naziherrschaft bereits die ersten Sammlungen widmen: den vor ihrer Emigration schon berühmten oder im Exil erst berühmt gewordenen, mitunter auch noch weithin unbekanntem Autoren. Mit ihrer Flucht aus Deutschland suchen sie nicht nur sich selbst vor den Häschern der Gestapo, sondern auch ihre Sprache vor den nun berufenen Schriftleitern des Dritten Reichs zu retten.¹⁰

Wiewohl gerade die deutsche Sprache, so Karl Kraus noch im Dezember 1932, es »ihren Sprechern voraus hat, sich nicht beherrschen zu lassen.«¹¹ Und darum vielleicht dort am besten gedeiht, wo es niemand auch nur versucht. »Ich liebe die Lebensbedingungen des Auslandes nicht«, gibt er der späteren Exilforschung bei früherer Gelegenheit zu verstehen. »Ich bin nur öfter hingegangen, um die deutsche Sprache nicht zu verlernen.«¹²

Dass das sehnsüchtig beforschte Exil mitunter zu einem Sanctuarium deutscher Kultur verklärt wird, dem sich schließlich doch noch etwas wie Sinn und Zuversicht oder ärgstenfalls nationales Wohlgefühl abgewinnen lassen soll, erregt schon in den 1980er Jahren Misstrauen, gerade angesichts »des neuen Heimatrummels«,¹³ für den nun nicht mehr notorische Nationalisten, sondern die aus der stillgelegten Protestbewegung der 1960er Jahre inzwischen hervorgewachsenen Öko- und Friedensbewegungen sorgen. Wolfgang Pohrt, wenngleich er hier ausnahmsweise auch irrt, trifft mit seiner Polemik manche empfindliche Stelle:

Auch wenn man die Exilforschung nicht als Vertreibungslehre, sondern als Vertriebenenlehre begreift, führt sie nicht zu interessanteren Resultaten. Das Schicksal der Verjagten nämlich unterscheidet sich nur graduell von dem der Daheimgebliebenen. Den meisten ging es dreckig, ganz wenigen gut. Das Schicksal der erfolgrei-

10 Zur Geschichte der Exilforschung in der Bundesrepublik und der DDR (bis in die 1980er Jahre) siehe z. B. die Zusammenfassung von Jean-Michel Palmier: Weimar in Exile, S. 5–11.

11 Karl Kraus: Die Sprache, S. 3.

12 Karl Kraus: Nachts, S. 114.

13 Wolfgang Pohrt: Exilliteratur, S. 68.

chen Schriftsteller kennt man vom Lesen oder vom Hörensagen. Das Schicksal der Erfolglosen kennt man in der Regel aus eigener Lebenserfahrung, weil der Mißerfolg in jedem bürgerlichen Heldenleben der Normalfall ist, nicht der Ausnahmezustand, der erst durch umständliche Maßnahmen wie Exilierung erreicht wird. Die Exilforschung hat also keine Wahl, als Ermittlungen vorzunehmen und Register und Archive anzulegen wie das BKA oder das Einwohnermeldeamt.

Das lieblose, wichtiguerische Wort ist nur ein anderer Name für den behörden-spezifischen Expansionsdrang der institutionalisierten Germanistik, die nach neuen Forschungsfeldern, Forschungsgeldern und Planstellen hungert. Das wäre nicht weiter schlimm ohne die Tendenz einmal eingerichteter neuer Disziplinen und Lehrstühle zu ihrer eigenen Verewigung. In der Exilforschung ist das Exil zwar auswechselbares Prädikat, die Forschung aber beständiges Subjekt, und dies Subjekt strahlt den runden Optimismus aus, der sich auf die Gewißheit gründet, an einer nie versiegenden Quelle zu sitzen. Zwischen der Exilforschung und der Exilierung entwickelt sich dann eine Interessengemeinschaft, eine Symbiose, ein Verhältnis prästablierter Harmonie, denn nur was heute exiliert wird, kann man morgen erforschen, und wer verliert in diesen schweren Zeiten schon gerne seinen Job.¹⁴

Stärker noch als die Tendenz zur Verewigung des eigenen Fachs ist in diesem Betrieb der durch behördlichen Druck intensivierte Drang nach immer Neuem oder auch nur nach neuem Immergleichen, dem ebenso lieblose wie wichtiguerische Neologismen den Anstrich höchster Aktualität verleihen sollen. Die Exilforschung ist seither von vielen geistigen Moden überholt oder schlicht verdrängt worden. Nach all den Ausstellungen, Editionen, Dokumentationen, Jahrbüchern, Fachzeitschriften und zahllosen akademischen ebenso wie populärwissenschaftlichen Publikationen scheint sie nun zur Zufriedenheit aller erledigt. Ob sich das bald wieder ändern mag – womöglich auch angesichts der Tatsache, dass heute, wenngleich aus anderer Richtung, so viele Menschen auf der Flucht sind wie seit dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr, oder auf der Suche nach einem der wenigen Orte der Welt, wo es sich hoffentlich besser leben lasse als an fast allen anderen –, bleibt zu sehen.

Erwähnt sei bei dieser Gelegenheit auch, dass der Antisemitismus in Europa, keineswegs nur im östlichen Teil, heute wieder so populär ist, wie er seit der Vernichtung der Juden nicht mehr sein durfte. Nie seither sind so viele Leute etwa aus Frankreich nach Israel emigriert wie in den letzten drei Jahren. Spätestens dem »Juden unter den Staaten« (Léon Poliakov) aber steht eine unheimliche Allianz entgegen, der neben den üblichen Verdächtigen nicht nur der von der deutschen ›Endlösung‹ schwärmende politische Islam zugehört, sondern

14 Ebd., S. 66f.

I. Vorläufige Instruktionen

vielerlei ganz gewöhnliche Leute, unter ihnen Demokraten und Sozialisten und auch furchtbar wohlmeinende Antirassisten, nach deren inverser Farbenlehre die Juden eben weiß und darum im Zweifel schuldig sind.

Unbekümmert um intellektuelle Konjunkturen und ebenso um die Frage, in welche Niederungen die allseits begehrten Förderungssummen sich gerade mit besonderem Nachdruck ergießen (eine Frage, um die sich in Wirklichkeit jeder als erstes kümmern muss), hätte auch die schon im Abbau begriffene historische Exilforschung heute noch allerhand zu tun. Etliche bisher unberührte Archivbestände geben darüber Auskunft. Anstelle des Bundeskriminal- oder des Einwohnermeldeamts könnte sich einer bei seinen Ermittlungen zum Beispiel auch den von Siegfried Kracauer schon Jahre vor der erzwungenen Emigration so geheimnisvoll beschriebenen Detektiv zum Vorbild nehmen. Unvermeidlich, dass er seine Nase in Angelegenheiten stecken muss, in denen sie anstandshalber nichts zu suchen hätte. – »You're not human tonight, Marlowe. [...] Maybe we all get like this in the cold half-lit world where always the wrong thing happens and never the right.«¹⁵

Worin auch immer die Intention des Exilforschers von Fall zu Fall bestehen mag, unweigerlich befindet er sich mit seiner Arbeit in einer Art Schuldzusammenhang, um es mit einem metaphysischen Begriff Walter Benjamins zu bezeichnen.¹⁶ Exilforschung, so drückt es Günter Peter Straschek aus, sei nicht »mißverständene Wiedergutmachung«¹⁷, wenngleich ihre öffentliche Resonanz sich zu einem großen Teil genau diesem wohlfeilen Missverständnis verdanken mag. Gerechtigkeit kann sie niemandem zuteil werden lassen, lediglich den andernfalls vielleicht Vergessenen etwas von ihrem Recht auf Erinnerung zurückerstatten. Ob selbst das gelingen wird, bleibt fraglich. Die namhaften Exilanten, deren man am häufigsten und feierlichsten gedenkt, haben selbst schon zu Lebzeiten sicherste Vorkehrungen für das Nachleben ihrer Werke und ihres Namens getroffen.

Das mag im großen und ganzen auch auf das Exil in der Sowjetunion zutreffen, jedoch kaum auf das Filmexil im besonderen, wo selbst die wenigen berühmten Künstler, die es dorthin verschlägt, keine ebenso berühmten Werke

15 Raymond Chandler: *The Little Sister*, S. 94. – Kracauer selbst notiert dazu Jahre später im amerikanischen Exil: »Der Detektiv, der auf eigene Faust und kraft seines Verstands das Spinnwebgewebe irrationaler Mächte zerreißt und Anständigkeit über dunkle Triebe siegen läßt, ist der prädestinierte Held einer zivilisierten Welt, die an das Glück von Aufklärung und individueller Freiheit glaubt. Es ist kein Zufall, daß der unumschränkt handelnde Detektiv heute aus Filmen wie aus Romanen mehr und mehr zurücktritt und dem rücksichtslosen ›Privat-Ermittler‹ Platz macht: die Kräfte des Liberalismus scheinen zur Zeit erschöpft« (Von Caligari zu Hitler, S. 26).

16 Siehe Walter Benjamin: *Schicksal und Charakter*, S. 175.

17 Günter Peter Straschek: *Stalin, Heinz Goldberg und Genrich Gejne*, S. 148.

hinterlassen. Hier wiederum stellt sich eine andere moralische Frage. Wer in die Sowjetunion emigriert, ist Mitglied oder Sympathisant der Kommunistischen Partei. Die dort Zuflucht suchen, glauben mit einiger Gewissheit, jenes Land als ihre politische Heimat beanspruchen zu können, ehe manche von ihnen bald ungläubig feststellen müssen, dass es ihnen nicht einmal eine provisorisch sichere Heimstatt bietet. Wer das persönliche Verhalten der solcherart unter Druck Geratenen zu begreifen oder auch nur zu beschreiben sucht, könnte sich leicht dazu hinreißen lassen, ihr zuzeiten alles andere als freundliches und solidarisches Gebaren von oben herab zu beanstanden. Wenn aber die Exilforschung nichts wiedergutmachen kann, so auch nicht die Exilanten selbst, die unter den Verhältnissen, die sie vorfinden, vielleicht sogar gute Gründe haben mögen, sich ausgesprochen schlecht aufzuführen, mal hässlich und gemein gerade gegen diejenigen, die ihnen am nächsten stehen.

Wie objektiv eine Darstellung auch immer sei, Empathie mit den handelnden Personen muss sie nicht ausschließen. Mitleid aber haben diese ebensowenig verdient wie onkelhafte Ratschläge aus sicherem historischen Abstand. Das Ungemach des Exils stellt keineswegs schon in Abrede, wer sich andererseits dessen besondere Segnungen vor Augen führt, mögen sie auch erst der von jenen Schikanen unbehelligten Nachwelt als solche erscheinen. Viele große Werke, die Künstler im Exil zuwege bringen, wären unter anderen Umständen wahrscheinlich nie entstanden. Es ist nicht bloß Sarkasmus, der Stefan Zweig fernab in Brasilien zu der Feststellung Anlass gibt: »gerade der Heimatlose wird in einem neuen Sinne frei, und nur der mit nichts mehr Verbundene braucht auf nichts mehr Rücksicht zu nehmen.«¹⁸

Und vielleicht wäre Karl Marx nicht der meistgelesene deutschsprachige Autor, sondern wie die Marxisten aus der Protestgeneration ein phlegmatischer Tomatenzüchter geworden, hätten die Zensurbehörden ihm durch ihr Eingreifen nicht das beklagenswerte Schicksal erspart, ein Leben lang als Redakteur der *Rheinischen Zeitung* weiterwursteln zu müssen. Und vielleicht entspringt das gerade beim akademischen Mittelstand so verbreitete Interesse am Schicksal der Exilschriftsteller auch dem vergeblichen Wunsch, eine Bestätigung dafür zu finden, daß es Schlimmeres gibt als ein langweiliges Lehrerleben und man deshalb allen Grund hat, zufrieden zu sein.¹⁹

»Gute Arbeit wird im übrigen immer im Exil gemacht«²⁰, scherzt Jean-Luc Godard, der dabei an Lenins vergleichsweise unbeschwerte Jahre in Zürich denkt

18 Stefan Zweig: Die Welt von Gestern, S. 7 f.

19 Wolfgang Pohrt: Exilliteratur, S. 69.

20 Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, S. 51.

I. Vorläufige Instruktionen

(oder auch daran, dass er selbst, ohne Not und mit den nötigen Papieren schon ausgestattet, sich einst im französischsprachigen Teil der Schweiz gemütlich eingerichtet hat). Die ernstzunehmende Tatsache aber, dass bestimmte Werke erst im Exil zustande gebracht werden, sowie die darauf gründende Vermutung, dass sie vielleicht auch nur dort gelingen könnten, liefern keine nachträgliche Rechtfertigung für das Exil selbst. Ebensowenig würde man irgendein Werk zum Anlass nehmen, sich an der womöglich höchst unglücklichen Lage seines Schöpfers zu weiden. An der »schlaflosen Nacht des Exiles«,²¹ wie Friedrich Engels es, in Anspielung auf Heines *Nachtgedanken*, stellvertretend für viele geflüchtete Revolutionäre des Jahres 1848 (und darüber hinaus noch für viele spätere Generationen) ausdrückt, leiden bisweilen selbst diejenigen, denen es zugleich ungeahnte Gelegenheiten zur künstlerischen oder politischen Betätigung bietet und deren Heimweh weit übertroffen wird von der Verachtung, die sie für die elenden Verhältnisse in ihrer alten Heimat hegen. Gleichwohl: »Die schlaflose Nacht des Exils ist eine schlaflose Nacht.«²²

Über das Schicksal der Daheimgebliebenen, von dem Pohrt spricht, ist hier nicht zu urteilen. Die summarische Bezeichnung verbietet sich in bezug auf Nazideutschland schon deshalb, weil die zu Volksgenossen Geadelten, in Wirklichkeit nur Gestempelten, mögen sie auf diesen Vermerk besonders stolz sein oder nicht, jedenfalls anderes zu erwarten haben als die aus politischen oder persönlich ganz unverantwortlichen Gründen Verfolgten und schließlich Vernichteten. Das Schicksal der Verjagten oder Geflüchteten unterscheidet sich davon allemal. Nicht dadurch, dass es glücklicher oder unglücklicher wäre, das lässt sich allgemein nicht angeben. Wohl aber durch den fast schon banal anmutenden, darum nicht geringzuachtenden Umstand, dass es sie in die Fremde verschlägt. Auch wer dort dankenswerterweise einmal respektvoll empfangen wird, muss sich in der unvertrauten Umgebung, meist in Konkurrenz mit anderen Neuankömmlingen, denen es ebenso ergeht, erst zurechtfinden und halbwegs festen Boden unter die Füße zu bekommen suchen. »Was nimmt man mit auf einer Flucht?«, soll der Bühnen- und Filmkomponist Friedrich Hollaender 1933 gefragt haben: »Gibt es keinen Fluchtführer zu kaufen?«

»Die Sprachverwirrung ist eine der ersten Erfahrungen im Exil«, sagt Jorge Semprún.²³ Ihr vermögen viele zunächst dadurch zu entgehen, dass sie erst einmal nach Österreich, in den deutschsprachigen Teil der Schweiz oder nach Frankreich ziehen, wo tatsächlich noch die Lingua franca jener Zeit gesprochen wird, die den meisten gebildeten Leuten ausreichend geläufig ist. Englisch be-

21 Friedrich Engels: Brief an Karl Friedrich Köppen vom 1. September 1848, S. 484.

22 Jorge Semprún: Was für ein schöner Sonntag!, S. 105.

23 Ebd.

herrschen damals erst wenige, Russisch praktisch niemand. Wer in die Sowjetunion kommt, muss sich darauf verlassen, dass die Gebildeten dort vielleicht Deutsch oder zumindest Französisch verstehen, wie unter den Kadern der Komintern durchaus üblich.

Nicht zu vergessen die behördlichen Prozeduren, wie sie einem noch heute unter den komfortablen Bedingungen einer Urlaubsreise oft merkwürdig genug vorkommen. Denjenigen, die mit einer baldigen Rückkehr nicht rechnen dürfen, können die bürokratischen Entscheidungen, die höheren Orts über sie getroffen werden und auf die sie selbst mit größtem Geschick meist nur geringsten Einfluss zu nehmen imstande sind, sich als lebenswichtig erweisen. Die sogenannte verwaltete Welt differiert nämlich von Land zu Land in der eigentümlichen Art ihrer Verwaltung und ebenso in den recht willkürlichen Abweichungen von den jeweils geltenden Vorschriften. Wenn jemandes Leben unmittelbar davon abhängt, führen sich manchmal selbst vergleichsweise zivilisierte und mehr als nur formell demokratisch verfasste Länder wie Polizeistaaten auf. Anna Seghers beschreibt die missliche Lage eines Menschen auf der Flucht, den man nicht einmal mehr flüchten lässt, in der Episode des Kapellmeisters, der von Marseille nach Caracas abzureisen sucht, wo ihn eine neue Stelle erwartet:

Er hatte schon einmal einen Kontrakt besessen, auf den Kontrakt ein Visum, auf das Visum das Transit. Die Gewährung des Visa de sortie habe aber so lange gedauert, daß ihm inzwischen das Transit erloschen sei, darauf das Visum, darauf der Kontrakt. Letzte Woche habe man ihm das Visa de sortie gewährt, er warte jetzt Tag und Nacht auf die Verlängerung des Kontraktes, die ja dann ihrerseits die Verlängerung seines Visums bedinge. Die aber sei die Vorbedingung für die Gewährung des neuen Transits.²⁴

Seinen vielzitierten Worten: »Jeder Intellektuelle in der Emigration, ohne alle Ausnahme, ist beschädigt und tut gut daran, es selber zu erkennen, wenn er nicht hinter den dicht geschlossenen Türen seiner Selbstachtung grausam darüber belehrt werden will«,²⁵ schickt Adorno an früherer Stelle die Beobachtung voraus: »Sobald aber die einfachen Leute um ihren Anteil am Sozialprodukt sich raufen müssen, übertreffen sie an Neid und Gehässigkeit alles, was unter Literaten oder

24 Anna Seghers: *Transit*, S. 41f. – »Es ist ein abstruser Zustand«, notiert in einem damals unveröffentlichten Text auch Joseph Roth: »man ist ein Wanderer und dennoch festgeklemmt; man flüchtet und ist zurückgehalten; man muß unsterblich sein und darf sich nicht rühren. Und man muß noch Gott und insbesondere der Polizei dafür danken« (*Juden auf Wanderschaft*, S. 78; Nachwort aus dem Jahr 1937 für eine bei Allert de Lange in Amsterdam geplante Neuausgabe, die nicht zustande kommt).

25 Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*, S. 32.

I. Vorläufige Instruktionen

Kapellmeistern beobachtet werden kann.«²⁶ Ob das im allgemeinen zutrifft, mag dahinstehen. Außer Frage steht allerdings, dass die durch die Gesellschaft hindurchgezogenen Grenzen, die Klassen, Geschlechter, auch vermeintliche Rassen und anderes mehr unterschiedlich streng und mehr oder minder deutlich sichtbar voneinander trennen, mit dem Übertritt von Ländergrenzen keineswegs aufgehoben werden. Unter den in die Emigration Gezwungenen machen sie sich abermals schroff fühlbar, wenngleich nicht unbedingt so, wie diese es aus ihrem früheren Leben gewohnt sind. Der schon berühmte Schriftsteller hat es in der Regel leichter als der namenlose Drehbuchautor, der sein Glück in diesem Beruf erst zu machen sucht. Doch auf solcherlei Regeln ist nicht mehr viel Verlass. Die aus der Heimat vertraute Hierarchie kann unter den unerwarteten Bedingungen der Emigration leicht außer Kraft gesetzt oder auf den Kopf gestellt werden, ein Handwerker mit einemmal besser dastehen als ein ansonsten lebensuntüchtiger Intellektueller, dem seine zurückliegenden publizistischen Erfolge oder seine zurückgelassene Professur, sofern er dergleichen überhaupt vorzuweisen hat, nun sogar eher hinderlich als förderlich sein mögen. Auf welche Weise die hergebrachten sozialen Unterschiede sich auch immer geltend machen, zumeist ganz ohne irgendein Zutun der Exilierten selbst, nur selten bringen diese es fertig, daran etwas zu ändern. Stärker als die Solidarität, die manch einen veranlasst, alle sonstigen Distinktionen der Sorge um das gemeinsame Schicksal hintanzustellen, ist im Zweifel die allzu verständliche Sorge jedes einzelnen um sich selbst und vielleicht noch die nächsten Freunde und Verwandten.

Einen weiteren Unterschied hält der unter seinem bürgerlichen Namen Hans Mayer zu jener Zeit noch unbekannte Jean Améry fest:

Die damals berühmten oder auch nur einigermaßen bekannten Emigrantenschriftsteller deutscher Zunge [...] trafen einander in Paris, Amsterdam, Zürich, Sanary-sur-mer, New York. Auch sie hatten Sorgen und redeten über Visum, Aufenthaltserlaubnis, Hotelrechnung. Aber in ihren Gesprächen ging es auch um die Kritik eines jüngst erschienenen Buches, eine Sitzung des Schutzverbands der Schriftsteller, einen internationalen antifaschistischen Kongreß. Sie lebten zudem in der Illusion, sie seien die Stimme des »wahren Deutschland«, die draußen sich laut erheben durfte für das in die Fesseln des Nationalsozialismus geschlagene Vaterland. Nichts dergleichen für uns Anonyme. Kein Spiel mit dem imaginären wahren Deutschland, das man mit sich genommen hatte, kein formales Ritual einer im Exil für bessere Tage aufbewahrten deutschen Kultur. [...] Thomas Mann lebte und diskutierte in der angelsächsisch-internationalen Luft Kaliforniens und schrieb mit den Kräften nationaler Selbstgewißheit den exemplarisch deutschen »Faustus«. [...]

26 Ebd., S. 25.

Der in Sicherheit lebende Kulturemigrant glaubte, er spinne weiter am Schicksalsfaden einer nur vorübergehend und gleichfalls von einer fremden, der nationalsozialistischen Herrschaft überwältigten deutschen Nation. Wir aber hatten nicht das Land verloren, sondern mußten erkennen, daß es niemals unser Besitz gewesen war. Für uns war, was mit diesem Land und seinen Menschen zusammenhing, ein Lebensmißverständnis. Wovon wir glaubten, es sei die erste Liebe gewesen, das war, wie sie drüben sagten, Rassenschande.²⁷

Die in die Sowjetunion gehen, nehmen allerdings auf gerade diesen Unterschied keine Rücksicht, und zwar mit Recht, denn der von Lenin gesetzlich unter Strafe gestellte Antisemitismus spielt innerhalb der Komintern jener Jahre eine wohl geringere Rolle als überall sonst auf der Welt; während andersherum der Hass gerade der ländlichen, noch nicht in die rapide wachsenden Städte verzogenen Bevölkerung auf die Bolschewisten, die sie in Kolchosen verpflanzt oder in eine ferne Wildnis deportiert haben, sich häufig rabiat antisemitisch äußert, einer Tradition folgend, die in Russland und den westlichen Sowjetrepubliken sehr viel älter und auch weitaus solider ist als die revolutionäre Diktatur.

In Moskau kann man damals allzuleicht seiner vermeintlich bürgerlichen oder kleinbürgerlichen, noch nicht jedoch seiner jüdischen Herkunft bezichtigt werden. Der Antisemitismus kommt dort erst nach dem Sieg über Nazideutschland offiziell in Gebrauch, wiewohl unter anderem Namen. Das 1941 in Stalins Auftrag gegründete Jüdische Antifaschistische Komitee, nachdem es seine Schuldigkeit getan und insbesondere amerikanische Juden mit großem Erfolg um Hilfe für die Rote Armee gebeten hat, wird bald nach dem Krieg und erst recht nach der von der sowjetischen Regierung zunächst unterstützten Gründung des Staates Israel als eine Bedrohung der stets drohend beschworenen Einheit der Sowjetunion wahrgenommen. Seine prominentesten Mitglieder stellt man als Zionisten und Agenten des Imperialismus vor Gericht oder bringt sie ohne Prozess einfach um (wie den Schauspieler Solomon Michoels, den einstigen Vorsitzenden des Komitees). Die abermals in Stalins Auftrag hergestellten ›Verbindungen‹ reichen bis zur ›Ärzteverschwörung‹, in der es ebenfalls um Juden geht, die man bezichtigt, Führer der Partei vergiften zu wollen. Die Kampagne endet mit Stalins Tod. Ihre Ideologie aber bleibt der Sowjetunion, und nicht nur ihr, fortan erhalten. Der rebellisch so genannte Antizionismus, der mit dem historischen Phänomen, auf das er sich namentlich bezieht,

27 Jean Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne*, S. 92–100. – Dazu heißt es bei Peter Weiss: »Wieder hatte es sich gezeigt, daß das Exil nur jene entkräftete, die nicht wußten, wo sie hingehörten, den andern aber, die ihre Zugehörigkeit nie vergessen hatten, einen Zwischenzustand bedeutete, von dem aus neu zu beginnen war« (*Die Ästhetik des Widerstands*, S. 1183).

I. Vorläufige Instruktionen

so wenig zu tun hat wie das Judentum mit dem Imperialismus, ist nichts anderes als die Wolke, in der sich das Gewitter vorbereitet.²⁸

Jüdische Exilanten wie Friedrich Wolf oder Hans Rodenberg, die sich schon zuvor in Deutschland vor allem als Kommunisten verstehen, betrachten sich auch in der Sowjetunion an erster Stelle als Genossen und an zweiter als Deutsche, ohne Unterschied zu denen, die wie Piscator darauf hinweisen können, »daß man auch Kommunist ohne jüdische Abkunft sein kann.«²⁹ Was Améry im belgischen Untergrund verwehrt bleibt, das tun die jüdischen ebenso wie alle anderen Emigranten aus Deutschland in der Sowjetunion ganz selbstverständlich, nämlich »die Stimme des ›wahren Deutschland‹« erheben. Eine Illusion auch in diesem Fall. Denn das wahre Deutschland, was immer das je sein mag, besteht gewiss nicht aus Juden oder Kommunisten, die man zu den besten Zeiten als Außenseiter allenfalls in Ruhe läßt. Die bittere Erkenntnis, dass das sehnlichst umworbene Volk sie nicht als seinesgleichen duldet und seine Herren stets höher schätzt als deren Gegner, dämmert den Kommunisten, wenn überhaupt, erst sehr viel später als den Juden, denen es mit den Nürnberger Gesetzen von 1935 ganz unmissverständlich und unwiderruflich beschieden wird.

Für die schlaflosen Nächte des Exils in der Sowjetunion sorgen indessen bald andere Ängste, die man sich weitaus furchtbarer vorstellen muss als Heimweh. Ebenso wie die Gastfreundschaft der Komintern trifft auch der Terror der politischen Polizei keine allzu spitzfindigen Unterscheidungen. Die sogenannte deutsche Operation des NKWD, die im Sommer 1937 beginnt, richtet sich gegen alle angeblich der Spionage verdächtigen Deutschen, das heißt: Emigranten aus Deutschland ebenso wie von Herkunfts wegen als deutsch erachtete Bürger der Sowjetunion, mag jene Herkunft auch bereits Generationen zurückliegen.

Mit der Nationalität, wie sie in jemandes Pass und in den Unterlagen der Meldebehörden verzeichnet ist (wo man zudem leicht herausbekommen kann, ob einer anstelle der deutschen die sowjetische Staatsbürgerschaft angenommen hat, also für die Ermittler ein Deutscher bleibt, den sie nunmehr jedoch ohne diplomatische Verwicklungen verhaften können und nicht ausweisen müssen), stützt sich die Polizei auf ein Kriterium, auf das man sich hier nicht verlassen kann. Die Rede vom deutschen Filmexil in der Sowjetunion bezieht sich weder auf Nationalität noch Staatsbürgerschaft, sondern im wesentlichen

28 So formuliert es Jean Améry in: *Der ehrbare Antisemitismus*, S. 133. Zu den antisemitischen Kampagnen in der Sowjetunion nach dem Zweiten Weltkrieg siehe Arno Lustiger: *Rotbuch. Stalin und die Juden*, Kapitel 5–8.

29 Erwin Piscator: *Schriften 1. Das Politische Theater*, S. 10. – Ebendort findet sich ein Ausschnitt aus der Berliner *Welt am Montag* zitiert, in dem Piscator erklärt: »In einem Teil der Presse wird verbreitet, daß ich eigentlich Samuel Fischer heiße und ein zugewanderter Ostjude sei. Leider ist das nicht der Fall.«

auf die Sprache, in der die Emigranten sich untereinander verständigen oder als solche verraten. Sie vor allem ist damals für die Zugehörigkeit zur deutschen Sektion des sowjetischen Schriftstellerverbands entscheidend. Eine auf dem Papier beglaubigte Nationalität fällt dabei, zumindest formell, ebensowenig ins Gewicht wie sonstwie zu bestimmende Identitäten, deren penible Differenzierung heute, da die Gattung Mensch auch im linken Milieu unter Universalismusverdacht steht, manchen Kultur- und Sozialwissenschaftler umtreibt. Ohnehin sind viele Emigranten bereits Bürger der Sowjetunion, während andererseits die deutschen Behörden den aus ihrem Reich Geflüchteten die Staatsbürgerschaft von Fall zu Fall entziehen, allen voran den Juden. Ihre Nationalität können Emigranten unversehens auch dadurch verlieren, dass die Nation, der sie ihre lebenswichtigen Papiere verdanken, plötzlich zu existieren aufhört und statt dessen als eine Provinz des Deutschen Reichs fortweht, so wie Österreich und Teile der Tschechoslowakei im Jahr 1938.

Neben Emigranten aus deutschsprachigen Ländern gibt es schließlich solche, die mit Deutsch als erster oder zweiter Muttersprache in einem anderen Land aufgewachsen sind, etwa in Ungarn, wo dies zur Zeit der Donaumonarchie weithin gebräuchlich ist. Die Rede ist hier namentlich von Béla Balázs und Julius Hay, die vor ihrer Übersiedlung nach Moskau schon einige Jahre in Berlin gearbeitet haben und auch im sowjetischen Exil ihren deutschen Genossen enger verbunden bleiben als den ungarischen. Balázs reagiert darum höchst empört, als der anscheinend schon damals vom Inter- zum Nationalisten ausgewachsene Johannes R. Becher ihn in einem für die *Literaturnaja Gazeta* verfassten Bericht über deutsche Schriftsteller im sowjetischen Exil keiner Erwähnung würdigt. In einem Brief an Becher vom 1. Mai 1939 erklärt er, dass nicht einmal die reaktionärste nationalistische Presse ihm jemals vorgeworfen habe, eigentlich kein deutscher Schriftsteller zu sein; dies hätten erst seine Genossen in der Emigration fertiggebracht.³⁰

Den Niederländer Joris Ivens hingegen, des Deutschen immerhin als Fremdsprache einigermaßen mächtig, würde niemand zu den deutschen Emigranten zählen. Gleichwohl nimmt er aufgrund seiner engen und auch vergleichsweise erfolgreichen Zusammenarbeit mit Hanns Eisler, Gustav Regler und Gustav von Wangenheim in der Geschichte des deutschen Filmexils in der Sowjetunion einen der vorderen Plätze ein. Was die persönliche Nähe zur deutschen Exilkolonie anbelangt, so dürfte man ihn wohl eher dazuzählen als den mit dem Kommunismus allenfalls von ferne sympathisierenden Herbert Rappaport, der erst 1936 aus Hollywood eintrifft und fortan mehr mit sowjetischen Kollegen

30 Siehe Joseph Zsuffa: Béla Balázs. The Man and the Artist, S. 275 f.

I. Vorläufige Instruktionen

zu tun hat als mit deutschen, von denen bald nur noch wenige als Kollegen in der Filmproduktion überhaupt in Betracht kommen. Rappaport, vormals Assistent G. W. Pabsts und ein ambitionierter Filmregisseur ohne die notorischen Verbindungen zu den kommunistischen Organisationen, ist ironischerweise der einzige Emigrant aus einem deutschsprachigen Land, in diesem Fall Österreich, der sich in der sowjetischen Filmindustrie etablieren kann und bis zu seinem Tod in den 1980er Jahren in der Sowjetunion bleibt.

Ähnlich unscharf wie die ohnehin belanglose Identität der aufgrund ihrer gemeinsamen Sprache hier als deutsch bezeichneten Exilanten erscheint zunächst der Begriff des Exils selbst. Denn die Emigration in die Sowjetunion setzt schon Jahre vor der Machtübergabe an die Nazis ein, viele Kommunisten flüchten vor Strafverfolgung in die Sowjetunion.³¹ Hinzu kommen zahlreiche Arbeitstouristen, die in der sowjetischen Industrie, anders als in der von der Krise immer weiter stillgelegten deutschen, dringend gebraucht werden. Als solche Touristen gehen ab 1930 auch Künstler aus Deutschland in die Sowjetunion, auf Einladung Meschrapoms insbesondere in die Filmproduktion. Das Exil holt sie buchstäblich über Nacht, nämlich in der vom 30. auf den 31. Januar 1933, in Moskau ein, wo sie sich nun ohne Aussicht auf baldige Rückkehr über Jahre einrichten müssen.

So zum Beispiel die Schauspieltruppe Kolonne Links, die zunächst nur eine Tournée plant. Viele von ihnen, die später im Zuge der deutschen Operation des NKWD verhaftet und entweder deportiert oder erschossen werden, kehren aus der Sowjetunion nie mehr wieder, Helmut Damerius erst nach seiner Entlassung aus der Haft in den 1950er Jahren. Hans Rodenberg zieht auf Empfehlung Willi Münzenbergs 1932 nach Moskau, um in der Produktionsleitung von Meschrapom-Film zu arbeiten; erst 1948, als auch jenes Studio schon seit zwölf Jahren nicht mehr besteht, kommt er zurück in den inzwischen sowjetisch regierten Teil Berlins. Ebenfalls von Berlin macht sich schon im Herbst 1931 der aus Ungarn längst exilierte Béla Balázs auf nach Moskau, um nach einer für ihn äußerst unglücklichen Zusammenarbeit mit ausgerechnet Leni Riefenstahl nun für Meschrapom seinen ersten Film in eigener Regie zu drehen; nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs darf er sich, nach insgesamt sechsundzwanzig Jahren im Exil, wieder in Budapest niederlassen. Auf Einladung von Meschrapom-Film reist auch Erwin Piscator 1931 in die Sowjetunion. Doch die Arbeit an seinem ersten Film zieht sich so lange hin, dass sein geplanter Aufenthalt sich bald in ein Exil mit ungewissem Ausgang verwandelt. Nach der Ausreise aus der Sowjetunion, wo man ihn zu seinem eigenen Glück 1936 nicht mehr

31 Siehe Carola Tischler: *Flucht in die Verfolgung*, S. 15.

braucht, folgen weitere Stationen in Paris und New York, ehe er, bald zwanzig Jahre später, erstmals wieder nach Deutschland kommt. Die geläufige Rede vom Exil 1933 bis 1945 bezieht sich also zunächst vor allem auf den historischen Anlass, die Herrschaft der Nazis in Deutschland, nicht auf die Jahre der Emigration, die für die meisten Exilierten tatsächlich daraus folgen.

In einem Gedicht, veröffentlicht am 30. Dezember 1937 in der in Prag, Zürich und Paris erscheinenden Zeitschrift *Die neue Weltbühne*, weist Brecht die Bezeichnung »Emigranten« zurück. Es handle sich bei den aus Deutschland Verstoßenen nicht um Auswanderer, die aus freiem Entschluss ein anderes Land gewählt hätten: »kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da aufnahm.«³² Die Gedanken über die Dauer des Exils, die er sich noch im selben Jahr macht: »Schlage keinen Nagel in die Wand! / Wirf den Rock auf den Stuhl! / Warum vorsorgen für vier Tage? / Du kehrst morgen zurück.«³³ sind da allerdings schon hinfällig und selbst als kämpferische Geste kaum mehr überzeugend. Solange ein Ende des Exils nicht absehbar ist – und das ist es vorab und währenddessen wohl nie –, bleibt es von einer Emigration, in diesem Fall einer erzwungenen, nicht zu unterscheiden; wenngleich der Exilierte selbst gute Gründe haben mag, auf diesem Unterschied zu bestehen. Ohne ihn zu leugnen, kann man beide Bezeichnungen, wie unter den Exilanten oder eben Emigranten damals schon üblich, heute aus ebenso guten Gründen synonym verwenden. Was die Sowjetunion betrifft, so fällt ohnehin auf, dass die dort Untergekommenen häufig weder von Emigration noch von Exil sprechen, sondern von ihrer wahren Heimat, die sie da gefunden hätten, so unheimlich ihnen vieles daran bald auch vorkommen mag.

32 Bertolt Brecht: Über die Bezeichnung Emigranten, S. 81.

33 Bertolt Brecht: Gedanken über die Dauer des Exils, S. 119. – Dazu Heinrich Mann: »Vornehmlich wünscht sie [seine Frau] uns ein schnelles Wiedersehen. Wann? Morgen? Vielleicht kehre ich erst übermorgen zurück. So sieht, will es scheinen, der Rubikon aus. Hinter dem verhängnisvollen Fluß, den ich wähle, liegt das Exil. – Niemand hat es erlassen, bevor er es antrat, weder seine Dauer noch seine veränderlichen Umstände. [...] Wer Emigrant ist, muß Emigrant bleiben: dies die Konvention im Zeitalter des universalen Bürgerkrieges, der seine ersten dreißig Jahre nunmehr hinter sich gebracht hat. Der neue Emigrant soll erst noch lernen, daß derselbe Bürgerkrieg quer durch die Lande geht: ein Entkommen gibt es nicht. Auch seine Gastfreunde erkennen es langsam« (Ein Zeitalter wird besichtigt, S. 240f.).

Mittelpunkt der Welt

*Die »glücklosen« Deutschen sind keine Legende,
sie existieren wirklich, sogar in Rußland ...*

Fjodor Dostojewski: Böse Geister

*... außerdem war man nicht mehr im Exil,
sondern bei Freunden.*

Gustav Regler: Das Ohr des Malchus

»Hurra! Wir reisen in die Sowjetunion«,³⁴ so beschreibt Helmut Damerius in seinen Erinnerungen an die Kolonne Links die Euphorie, die ihn und seine Genossen ergreift, als ihre Schauspieltruppe 1931 eine Einladung aus Moskau erhält zu einer Tournée durch das Land, in dem die denkbar glücklichste Zukunft der Menschheit Gestalt annehmen soll. Mögen andere solche überschwenglichen Hoffnungen auch nicht teilen, so zeigen sich selbst viele eher skeptische und nach konventioneller Einteilung bürgerliche Gelehrte der Sowjetunion keineswegs von vornherein abgeneigt, vielmehr abwartend neugierig auf das, was dort zuwege gebracht würde. Sogar der im allgemeinen nicht sehr optimistische und unter den Bürgern seiner Zeit alles andere als wohlgeleitene Sigmund Freud kommt aus respektvollem Abstand auf »das große Kulturexperiment« zu sprechen, »das gegenwärtig in dem weiten Land zwischen Europa und Asien angestellt wird«, wenngleich er selbst außerstande sei, »die Weite der unvermeidlichen Kluft zwischen Absicht und Durchführung zu messen.«³⁵ Die einem rückblickend grell naiv vorkommende Erwartung der Kommunisten erscheint in milderem Licht, wenn man sie vor dem Hintergrund nicht nur der Krise einer gründlich zerrütteten bürgerlichen Welt, sondern auch der aufgeklärtesten Ansichten dieser Welt betrachtet.

Die Sowjetunion, zu der insbesondere Deutschland schon seit dem 1922 unterzeichneten Vertrag von Rapallo enge Handelsbeziehungen unterhält, steht zu Beginn der 1930er Jahre auf dem bis dahin höchsten Gipfel ihrer internationalen Reputation; nicht zuletzt deshalb, weil auch die westlichen Großmächte, die sie in den Jahren des Bürgerkriegs noch militärisch bekämpft haben, die einst drohende Weltrevolution für eine inzwischen ziemlich überschaubare Gefahr halten. Außerdem versuchen sie, dieses sonst womöglich unberechenbare Land in der Krise, in der sich die gesamte Weltwirtschaft und infolgedessen

34 Helmut Damerius: Über zehn Meere zum Mittelpunkt der Welt, S. 200 f.

35 Sigmund Freud: Die Zukunft einer Illusion, S. 143.



»Seid begrüßt, Werk-
tätige des Westens!«
Einfahrt in die Sowjet-
union bei Negoreloje
(Weißrussland).

auch die politischen Ordnungen vieler Länder befinden, als diplomatischen Partner zu gewinnen.

Sogar liberale Ökonomen, deren Aufklärungsdrang gewöhnlich dort erlahmt, wo die von ihnen als unumstößlich rational aufgefassten Gesetze der privat-arbeitsteiligen Produktion und des Austauschs dieser Produkte auf dem Markt erst ihre größten Rätsel aufgeben, blicken plötzlich mit einigem Staunen hinüber in die Sowjetunion. Die willkürlich kommandierte Planwirtschaft nämlich bringt es fertig, inmitten der bisher verheerendsten globalen Krise umso mehr zu produzieren, während andernorts der Betrieb eingestellt und bereits produzierte Waren vernichtet werden.³⁶ Bei dem aus prinzipiellen eher als pragmatischen Gründen in Angriff genommenen Aufbau einer sozialistischen Wirtschaft in der Sowjetunion handelt es sich um eine von jener Krise unverhofft begünstigte nachholende Akkumulation auf einem protegierten Territorium. Ein mit sämtlichen Befugnissen versehener Staat nimmt dort die Funktion eines nicht mehr nur ideellen, sondern realen Gesamtkapitalisten wahr. Um welchen Preis all das ins Werk gesetzt wird, bleibt den meisten Beobachtern aus der Ferne zunächst verborgen. Die Schicksale der in Arbeitskraftbehälter verwandelten Menschen kümmern gemeinhin die obersten Interessenten der sogenannten freien Wirtschaft ebensowenig wie die Aufseher der staatlich geplanten, sogenannten sozialistischen Wirtschaft.

36 »Der Kapitalist«, so ein von Stalin überlieferter Kommentar dazu, »hält es für ganz natürlich, daß in der Depression die ›überflüssigen‹ Güter zerstört und ›nicht absetzbare‹ landwirtschaftliche Produkte verbrannt werden, nur um die Preise und die Profite hochzuhalten. In der UdSSR würden wir Menschen, die ein solches Verbrechen begehen, in ein Narrenhaus stecken« (zitiert nach Isaac Deutscher: Stalin, S. 441).

I. Vorläufige Instruktionen

Auch Kommunisten aus dem Westen, sofern sie davon Notiz nehmen, lassen bei der im Namen des proletarischen Staates betriebenen Ausbeutung manches als richtig oder, weil scheinbar unvermeidlich, zumindest verzeihlich durchgehen, was sie in jedem ordinär kapitalistisch bewirtschafteten Land als schmachlichste Unmenschlichkeit anprangern würden. Die »neue Rationalität«, die nach Herbert Marcuses Einsicht den in jenen Jahren in Angriff genommenen Aufbau einer erklärtermaßen sozialistischen Industrie bestimmt, gehört »zum paradoxen Wesen der Sowjetgesellschaft, in der ein höchst methodisches Herrschaftssystem der Freiheit den Boden bereiten soll und die Politik der Unterdrückung als die der Befreiung gerechtfertigt wird.«³⁷ Und allem voran, unter wehenden Fahnen und mit enthusiastischen Imperativen, wie sie einem in der vermarkteten Welt aus der unausweichlichen Reklame entgegenschlagen, »das Bild einer Zukunft, die die Individuen für ihre gegenwärtigen Leiden und Versagungen entschädigen wird.«³⁸

Es gibt nur wenige Zeugnisse, die belegen, dass Freunde und Sympathisanten der Sowjetunion sich an den wirklichen Verhältnissen in jenem Land stören. Den meisten bleiben sie wahrscheinlich unbekannt, was in gewissem Umfang selbst auf Emigranten in Moskau zutrifft; andere suchen das, was sie zufällig mitbekommen, schleunig zu verdrängen oder zu rationalisieren. Margarete Steffin, so erzählt sie Brecht einmal, habe sich bei Freunden drüben erkundigt, »ob wirklich die Hungersnot so gross sei«,³⁹ doch eine Antwort darauf wird sie wohl nie erhalten haben. Selbst die in ihrer Loyalität schwer zu erschütternde Inge von Wangenheim kann nicht umhin, in ihren ansonsten märchenhaften Erinnerungen an das Leben im sowjetischen Exil auch folgendes festzuhalten:

Wir jungen Kommunisten aus London, Paris und Berlin zweifelten nicht. Wir hatten Vertrauen zum Weg der Sowjetunion. Aber wir waren in unserer allgemeinen Unwissenheit fast ausschließlich auf unsere im Kapitalismus geübten Augen angewiesen, und diese von schnittigen Limousinen, Delikatessengeschäften, Caféhäusern, Modesalons, Luxusbars, Kinopalästen und Seidenstrümpfen getäuschten Augen spielten uns damals manchen Streich. Heute, im neuen, sozialistischen Moskau, gibt es auch den Luxus – den Luxus für alle. Damals gab es weder Seidenstrümpfe noch Limousinen, noch Delikatessengeschäfte, noch Caféhäuser, von Modesalons und Bars und Kinopalästen ganz zu schweigen. Ja, um bei der noch ernsthafteren Wahrheit zu bleiben und sowohl die Leistung als den Opfermut der Sowjetmenschen ins richtige Licht zu setzen, muß ich be-

37 Herbert Marcuse: Die Gesellschaftslehre des sowjetischen Marxismus, S. 100.

38 Ebd., S. 204.

39 Margarete Steffin: Brief an Bertolt Brecht vom 13. Juli 1933, in Hermann Haarmann, Christoph Hesse (Hg.): Briefe an Bertolt Brecht im Exil. Band 1, S. 60 f.

richten, daß sie damals Schlange stehen mußten, wenn sie etwas kaufen wollten. In den Läden aber gab es kaum Waren, nicht solche Waren, die die Moskauer brauchten, und in den Schaufenstern hingen Fliegenpapierblätter oder verstaubte Losungen. Die Schlangen bildeten sich vor dem Notdürftigsten – vor Brot und Salz und Petroleum. Die Moskauer waren schlecht angezogen, für unsere Augen so ungewöhnlich miserabel gekleidet, daß es uns bedrückte.⁴⁰

Ein noch viel beklemmenderes Erlebnis, nämlich Willi Münzenbergs, als er 1933 die Baustelle des Moskwa-Wolgakanals besucht, schildert Babette Gross: »Münzenberg blickte auf die wimmelnden Menschenmassen und murmelte: ›Wie beim Pyramidenbau der Pharaonen.‹ Die Wirklichkeit des ›sozialistischen Aufbaus‹ legte sich ihm bleiern aufs Gemüt. Er wurde immer stiller, während Eiduck, der alte Bolschewik, der verdiente Bürgerkriegskämpfer, der zum KZ-Aufseher avanciert war, uns stolz sein Lager vorführte.«⁴¹ Unwahrscheinlich, dass der zu jener Zeit ebenfalls sehr loyale Münzenberg das tatsächlich so gesagt hat. Wenn er es nur gedacht hätte, wäre es erstaunlich genug.⁴² Wo immer die sowjetischen Lager überhaupt zur Sprache kommen, ist man eher geneigt, sie als das zu rechtfertigen, was sie ihrer Propaganda nach sein sollen: nicht wirtschaftlich willkommene Zwangsarbeit und präventive Bestrafung all derer, die als potentiell gefährlich oder auch nur ›sozial fremd‹ angesehen werden, sondern eine geradezu humanitäre Maßnahme zu einer euphemistisch so genannten Umerziehung und Besserung der Menschen oder ganzer Klassen von Menschen, die dem Sozialismus einstweilen noch feind seien; etwa so, wie es der im selben Jahr erscheinende erste Meschrabpom-Tonfilm *PUTĚVKA V ŽIZN'* (*Der Weg ins Leben*) von Nikolai Ekk am Beispiel resozialisierter Straßenkinder rührend vor Augen führt.

Die meist unter miserablen Bedingungen verrichtete Schwerstarbeit, die dem Aufbau des sowjetischen Sozialismus seine materielle Basis schafft, wird unter dessen Anhängern ebenso vornehm verschwiegen oder schöneredet wie einst die *workhouses* und die in den Kolonien florierende Sklaverei im britischen Parlament. Wie aber die wohlmeinende *Déclaration des Droits de l'Homme* zumindest das Versprechen birgt, Menschen einmal ohne Ansehen ihrer per-

40 Inge von Wangenheim: Auf weitem Feld, S. 90 f.

41 Babette Gross: Willi Münzenberg, S. 400. – Münzenberg lernt den lettischen Tschekisten Alexander Eiduck schon 1921 kennen, als dieser ihn beim Aufbau der Internationalen Arbeiterhilfe unterstützt (siehe ebd., S. 193 f.); 1938 wird Eiduck aus dem NKWD entlassen und verhaftet, noch im selben Jahr zum Tode verurteilt und erschossen.

42 Siehe Gerhard Paul: Lernprozeß mit tödlichem Ausgang. Münzenbergs Abkehr vom Stalinismus. (Der frivole Titel dieses Textes verrät allerdings auch die Unfähigkeit der Nachgeborenen, das Geschehene in Worte zu fassen, die sie selbst nicht noch mehr beschämen müssten als diejenigen, denen sie sie nachrufen.)

sönlichen Eigenschaften und Vermögen um ihrer selbst willen unterschiedslos zu respektieren, so stellt scheinbar auch der in der Realität bereits heillos missratene Sozialismus noch immer eine Welt in Aussicht, in der Menschen dereinst ohne Herrschaft und Ausbeutung, Hunger und Krieg, schließlich ohne Angst um ihre bloße Existenz leben sollen. Daran nehmen diejenigen Maß, die damals aus Deutschland und anderswoher in die Sowjetunion kommen.

»Hurra! Wir reisen in die Sowjetunion«, das klingt vielen zu Beginn der 1930er Jahre noch ebenso glaubwürdig wie die alte europäische Sehnsucht nach dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten in Amerika. Als Brecht, unter dem Eindruck des großen Börsenkrachs, schon fast wehmütig den verschollenen Ruhm der Riesenstadt New York bedichtet, deren Brooklyn Bridge Majakowski erst wenige Jahre zuvor ein poetisches Denkmal errichtet hat, leuchtet ein nicht minder märchenhaftes Moskau als roter Stern über einer Welt am Abgrund. Majakowski beschreibt denn auch ganz prosaisch, »wie Moskau aus der Reihe der zweitrangigen Städte Europas aufgerückt ist zum Mittelpunkt der Welt.«⁴³ Gleichgültig, dass die große Mehrheit der Moskauer in Gemeinschaftsquartieren haust, in denen zehn und mehr Familien sich einen Herd und ein Klosett teilen müssen. Nicht gar so viel anders leben zuzeiten auch die Emigranten in den vollgepferchten *tenement houses* der Lower East Side. Die Hoffnung auf das zum Greifen nahe Glück, das spätestens der nächsten Generation beschieden sein soll, steht hier wie dort über allem Elend.

So wie in Santa Monica, dem von Ludwig Marcuse so getauften Weimar am Pazifik, seit den späten 1930er Jahren viele der bekanntesten Künstler und Intellektuellen der da bereits selig verkärten Weimarer Republik auf engem Raum zusammenfinden, während im benachbarten Hollywood etliche Berühmtheiten des deutschen Films unterkommen (und manche, die noch nicht berühmt sind, erst herauf), so treffen in Moskau schon Jahre zuvor diejenigen zusammen, die zwar Ruhm weder vorweisen können noch erwerben wollen, doch den viel größeren Ehrgeiz besitzen, die Welt vor dem Untergang zu retten, mit der ihr der Faschismus zumal aus Deutschland droht. Die Aussichten darauf scheinen Filmemachern und auch solchen, die noch welche werden wollen, in der Sowjetunion günstiger als in jedem anderen Land. Die Produktion antifaschistischer Filme, was immer sie schließlich bewirken mögen, steht dort nicht unter dem in westlichen Ländern üblichen Vorbehalt politischer Neutralität, das heißt der Rücksicht auf diplomatische und kommerzielle Interessen, sondern ist sogar ausdrücklich erwünscht. Zu genau diesem Zweck wird bei

43 Wladimir Majakowski: Pariser Provinzen, S. 95.

Meschrabpom-Film, zumal für die Emigranten aus Deutschland, die Fabrik Rot-Front eingerichtet.

»Politische Emigranten, solange sie noch vernünftige Hoffnungen auf Rückkehr durch Umsturz des ihnen feindlichen Regimes hegen dürfen, sind bellizistisch«, schreibt Jean Améry.⁴⁴ Das trifft auf die in die Sowjetunion Gezogenen in besonderer Weise zu. Auch in Paris oder Prag, in London, New York und Los Angeles führen die Exilierten selbstverständlich politische Diskussionen und machen sich Gedanken darüber, wie und wann die Nazis endlich besiegt werden und was danach aus Deutschland werden soll. Eine der beeindruckendsten Zusammenkünfte dieser Art bringt Münzenberg 1935 im Hotel Lutetia in Paris zuwege, wo Kommunisten gemeinsam mit nicht nur sozialdemokratischen Politikern (die das ihrerseits zumeist ablehnen), sondern auch mit bürgerlichen und sogar ausgesprochen konservativen Gegnern des Nationalsozialismus eine erste Probe der später so deklarierten Volksfront gegen den Faschismus liefern, der ihr großer historischer Auftritt aber versagt bleibt.⁴⁵ Zu solchen Bündnissen besteht in Moskau keine Veranlassung. Dort bleiben die Kommunisten stets unter sich, Mitglieder ebenso wie Sympathisanten der Partei. Nur wer eine Empfehlung der Partei seines Landes oder eine Einladung einer sowjetischen Institution vorweisen kann, sei es von Meschrabpom-Film oder dem sowjetischen Schriftstellerverband, der auch antifaschistische Autoren einlädt, die der Kommunistischen Partei nur auf irgendeine Weise nahestehen, darf überhaupt legal in die Sowjetunion einreisen. Was der seinerseits aus Russland emigrierte Vladimir Nabokov der Schweiz attestiert: »the smaller the countries the worse the fuss they made«,⁴⁶ kann getrost auch das größte Land der Welt für sich in Anspruch nehmen. Gegenüber dem Exil im Westen gleicht das im Osten einer geschlossenen Versammlung, der nur ein winziger Teil der aus Deutschland Vertriebenen beiwohnen darf. Auseinandersetzungen führt man dort nicht über Parteizugehörigkeit, sondern über die richtige Auffassung der von höherer Stelle gerade als gültig ausgegebenen Parteilinie.

Der Anspruch der Kommunisten aber, im Widerstand gegen den Faschismus an vorderster Front zu stehen, ist, ungeachtet aller notorischen Selbstüberschätzung, keine bloße Anmaßung. Schon vor 1933 treten sie in Deutschland als die aggressivsten Gegner der Nazis auf, die sie ihrerseits darum am meisten fürchten. Ob deren von Industrie und Banken großzügig geförderter Triumph gemeinsam mit den fatalerweise als Sozialfaschisten geschmähten Sozialdemokraten hätte verhindert werden können, bleibt der Phantasie überlassen; wobei

44 Jean Améry: Die ewig Unerwünschten, S. 526.

45 Literarisch dargestellt von Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands, S. 203–209.

46 Vladimir Nabokov: Speak, Memory, S. 210.

jede Spekulation darüber gerechterweise in Betracht zu ziehen hätte, dass andererseits auch die sozialdemokratische Partei ein Bündnis mit den Kommunisten strikt ausschließt, bei deren juristischer und polizeilicher Verfolgung sich einige ihrer Amtsträger schon seit Ausrufung der Republik recht leidenschaftlich hervortun. Tatsache ist jedenfalls, dass nach der Machtübergabe an die Nazis die Kommunisten, so sie nicht untertauchen, flüchten oder ihr Parteibuch in letzter Sekunde wegwerfen – oder, auch das kommt vor, zu den Nazis überlaufen –, als erste gefangengenommen, gequält und getötet werden.⁴⁷

Bellizistisch sind die nach Moskau Entkommenen allemal. Die Hoffnung, schon bald in ein vom Faschismus befreites Deutschland zurückkehren zu können, ist bei ihnen noch weitaus schärfer ausgeprägt als bei den meisten anderen Emigranten. Ihre kämpferische Zuversicht bestärkt auch die bitterkomische Feststellung der Komintern, die revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland habe keine Niederlage erlitten, sondern sich nur vorübergehend zurückgezogen. In einer am 1. April 1933 verabschiedeten Resolution beurteilt das Präsidium des Exekutivkomitees die Politik der KPD als »vollständig richtig«⁴⁸ und sagt dem neuen Regime sein baldiges Ende voraus: »Der revolutionäre Aufschwung in Deutschland wird trotz des faschistischen Terrors unvermeidlich ansteigen. Die Abwehr der Massen gegen den Faschismus wird zwangsläufig zunehmen.«⁴⁹ Was sich indessen weiter aufschwingt, ist allein die nationalsozialistische Bewegung. Die im Frühjahr 1933 einsetzenden Massenverhaftungen und die eilige Verabschiedung des Ermächtigungsgesetzes rufen keinerlei Abwehrreaktion hervor, im Gegenteil: »Die Unterstützung der Bevölkerung für diese Sturzflut von Aktivitäten und diese ständige Machtdemonstration wuchs lawinenartig an.«⁵⁰

Wie immer sie die offiziell proklamierten Aussichten auf einen zu erwartenden Umsturz in Deutschland im stillen beurteilen mögen, an der Rolle der Sowjetunion in der internationalen Auseinandersetzung mit dem Faschismus (nicht nur in Deutschland, wo die faschistische Diktatur erst eine Vorstufe dessen bildet, was die nationalsozialistische Volksgemeinschaft schließlich anrichtet) besteht für die Emigranten in Moskau kein Zweifel. Dass sie selbst schon »das freieste Land der Welt« sei, wie Gustav Regler nach einem Besuch der So-

47 Dazu Saul Friedländer: »Die politischen Hauptopfer des neuen Regimes und seines Terror-systems waren zumindest in den ersten Monaten nach der Machtübernahme nicht Juden, sondern Kommunisten« (Das Dritte Reich und die Juden. Erster Band, S. 29).

48 In Theo Pirker (Hg.): Utopie und Mythos der Weltrevolution, S. 173.

49 Ebd., S. 180. Siehe dazu auch den »vertraulichen Teil« der Resolution in Hermann Weber u. a. (Hg.): Deutschland, Russland, Komintern. Teil II: Dokumente, S. 982–985.

50 Saul Friedländer: Das Dritte Reich und die Juden. Erster Band, S. 29.

wjetunion feierlich verkündet,⁵¹ mögen die dorthin Geflüchteten aufrichtig glauben oder nicht; dasselbe sollen auch schon Lenin sowie der unglückliche Alexander Kerenski über Russland nach der Februarrevolution gesagt haben, und das sicherlich mit größerem Recht als Regler, der es nun Stalins Sowjetunion zudichtet. Selbst ohne das Versprechen einer wann immer auch kommenden Freiheit, das sie diesem Land abnehmen, betrachten die Emigranten es als verlässlichstes, im Zweifel einziges Bollwerk gegen den immer weiter um sich greifenden Faschismus, mit dem Großbritannien und Frankreich sich noch bis zum Beginn des Krieges ins Benehmen zu setzen suchen. Dieses Gefühl, das schwerer wiegt als eine aus kühler Distanz gewonnene Erkenntnis, die sich unter solchen Umständen kaum einer leisten kann, ist über die Sowjetunion und die ihr verbundenen Parteien hinaus weit verbreitet. »Für uns lag alles Feindliche im Faschismus«, heißt es dazu in der Ästhetik des Widerstands:

Was auch immer wir erfuhren in der täglichen Arbeit, im sozialen Leben, beim Erforschen von Malerei, Dichtung und Wissenschaft, es wurde einbezogen in die Hauptaufgabe, zuerst die Feindlichkeit zu überwäligen. [...] Manchmal war der Haß in seinem Überdruck erstickend, wollte sich selbst verbrennen, so gigantisch schien die Macht derer, die plündernd und mordend die Welt mit sich ins Verderben reißen wollten. Es gab Perioden, in denen jede Vernunft mich verließ, in denen es nur in den Schläfen hämmerte, in denen das Gehirn aus Blei war, und nur noch Raserei, blindes Wüten mobilisiert werden konnte gegen die Kräfte, die uns durch und durch verstörten. Doch dann brach wieder ein Auftrieb durch, es ging um unsre Integrität, unsre Selbstbehauptung. Verbunden mit dem Wunsch nach grundlegender Veränderung, nach dem Aufbau eines neuen Daseins, war die Empfindung der Zusammengehörigkeit mit dem Land, in dem die Kapitalherrschaft gestürzt und die Arbeitermacht errichtet worden war. Unsre Empörung und Auflehnung wäre ohne Hoffnung gewesen, hätte dieses Land für uns nicht etwas Unzerstörbares dargestellt, etwas, das allen Kränkungen, aller Mißgunst, allen Besorgnissen standhalten mußte. Aus unsrer eignen Verzweiflung heraus verstanden wir, daß es auch dort zu Anfällen von Umnachtung, von Raserei kommen konnte. Wir stimmten der Unduldsamkeit zu, mit der dort vorgegangen wurde. Es durfte kein Abwarten geben. Eine Versöhnung, ein Ausgleich war nicht denkbar. Mochte von Verirrungen, Fehlgriffen und Panik die Rede sein, für uns war jedes Zuschlagen, jede Gewalt berechtigt. Das Land stand allein, so wie wir allein standen, und in diesem Alleinsein waren wir miteinander verbunden.⁵²

51 So in der in Saarbrücken erscheinenden *Deutschen Volks-Zeitung* vom 19. Oktober 1934, zitiert bei Ralph Schock: Gustav Regler, S. 68.

52 Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands, S. 211.

I. Vorläufige Instruktionen

Wie stark die aus Verzweiflung wohl mehr noch als aus Hoffnung geborene Verbundenheit der Kommunisten mit diesem Land ist, nicht nur der dortselbst untergeschlüpfen, sondern erst recht der über Europa verstreuten, die es aus weitem Abstand idealisieren, mag man andererseits auch daraus ersehen, dass sogar manche der Sowjetunion fernstehende Emigranten eine zumindest strategisch motivierte Loyalität ihr gegenüber bewahren. Adorno, der sich damals noch in England aufhält, kommt in einem Brief an Horkheimer vom 28. November 1936 darauf zu sprechen, kritisiert »den mechanischen Weitergebrauch der Oberbau-Unterbau-Theorie in Rußland« sowie den »unselige[n] Begriff der proletarischen Kultur und alle diese uns zutiefst entgegengesetzten Dinge [...], deren wahres Gesicht sich im Sinowjewprozeß enthüllt hat«; gleichwohl rät er, »daß man in der gegenwärtigen, wahrhaft verzweifelten Situation wirklich, und sei es auch um den schwersten Preis (und niemand kennt ihn besser als ich!) Disziplin halten soll und nichts publizieren, was Rußland zum Schaden aus schlagen kann.«⁵³ Daran wird sich die von Horkheimer herausgegebene Zeitschrift des exilierten Frankfurter Instituts bis zuletzt halten.

Eine günstigere Gelegenheit als die ja keineswegs eingebildete Bedrohung der Sowjetunion (und der ganzen Welt) durch Nazideutschland hätte Stalin nicht bekommen können, um die einstmals revolutionäre Bewegung unter edelsten Vorwänden und mit gewaltiger Zustimmung in eine totalitäre Gefolgschaft zu verwandeln. Deren Umgangsformen hat auch jeder Emigrant sich zu beugen, der als vor dem Faschismus geflüchteter Revolutionär mit großen Erwartungen in die Sowjetunion kommt. Die reale Gefahr, die von außen droht, wird noch gefährlicher dadurch, dass sie paranoische Angst unter denen auslöst, die ihr zu widerstehen suchen. Loyalität, nämlich Wachsamkeit gerade gegenüber den eigenen Genossen, die die sowjetische Polizei nun zuhauf als feindliche Agenten und Spione »entlarvt«, beweist einer am besten dadurch, dass er selbst jemanden als Verräter verrät und sich nicht scheut, auch die ihm Nächsten ans Messer zu liefern. Moskau, das »Weltzentrum des Kommunismus«, so drückt es Karl Schlögel aus, wird »zum Zufluchtsort einer geschlagenen Weltbewegung. War Berlin einmal als die Hauptstadt einer siegreichen

53 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: Briefwechsel. Band I, S. 238. – Der unter internationaler Beobachtung inszenierte Prozeß gegen das »trozkistisch-sinowjewistische terroristische Zentrum« (gegen den früheren Komintern-Vorsitzenden Grigori Sinowjew und 15 weitere Angeklagte), der vom 19. bis zum 24. August 1936 im Gewerkschaftshaus nahe dem Kreml stattfindet, ist der erste der insgesamt drei sogenannten Moskauer Prozesse (ein vierter, gegen die Generalität der Roten Armee, findet im geheimen statt), die den noch bis Herbst 1938 wütenden Terror begleiten. Eine Zurückhaltung, wie sie Adorno anmahnt, wollen indes manche andere Emigranten gegenüber der bedrohlichen Entwicklung in der Sowjetunion sowie der geistigen und moralischen Verstocktheit ihrer Anhänger nicht länger dulden, so etwa Bernard von Brentano, Hans Sahl und Leopold Schwarzschild.

Weltbewegung ins Auge gefasst – Moskau in den 30er Jahren war ihr Rückzugsort und der Ort ihres Untergangs.«⁵⁴

Wer aus dem sowjetischen Exil jemals heimkehrt, tut es, ob als unmittelbar Geschädigter oder Davongekommener, nicht ohne Scham und Schuldgefühle; oder aber mit der von Adorno konstatierten bürgerlichen Kälte, zu der auch die noch immer wärmstens besungene proletarische Solidarität unterdessen gefroren ist. Die Emigranten, die dem Terror zum Opfer fallen, werden, wenn nicht schon in Moskau ermordet, vom Mittelpunkt der Welt an deren sprichwörtliches Ende verschleppt. So auch Helmut Damerius, der erst in den 1950er Jahren, nach seiner Entlassung aus Lager und Verbannung, in die DDR übersiedeln und auch dort selbstverständlich kein Wort verlauten lassen darf über das, was man ihm angetan hat. Er stirbt 1985. In seinen postum publizierten Erinnerungen, die er zuvor Werner Mittenzwei anvertraut hat, heißt es: »Wir fuhren damals ins Land unserer Träume, ins Vaterland aller Werktätigen. Die anfänglich brüderliche Umarmung wurde später so fest, daß ich sie fast nicht überstanden hätte.« – Und: »Hatte ich vor 1938, als ich noch in der Freiheit war, gefragt, wo sind die Verhafteten geblieben?«⁵⁵

Filmexil, Exilfilm

Der Duden kennt weder ein Filmexil noch Exilfilme. Als solche bezeichnet man üblicherweise Filme, die im Exil entstehen und an deren Herstellung Exilanten entscheidend beteiligt sind. Der weniger geläufige Ausdruck »Filmexil« benennt hingegen nur einen vagen personellen Zusammenhang von Leuten, die im Exil Filme machen oder dies immerhin versuchen, sei es in direkter Kooperation oder nur loser Verbindung miteinander. Ob sie damit Erfolg haben, also die Filme, die dann wohl Exilfilme heißen dürften, auch tatsächlich produziert und vorgeführt werden, darüber gibt die Bezeichnung keine Auskunft.

Wie unzuverlässig solche Bestimmungen sind, zeigt Jan-Christopher Horak, wenn er Exilfilme zu definieren sucht. Als solche will er vorweg nur solche Werke gelten lassen, »die von einem aus Deutschland nach 1933 emigrierten Produzenten, Regisseur und Drehbuchautor gestaltet wurden.«⁵⁶ Demnach wäre im sowjetischen Exil lediglich ein einziger Film dieser Art zu finden, nämlich Gustav von Wangenheim's KÄMPFER (1936). An diesem Werk sind Emigranten aus Deutschland tatsächlich in allen drei als maßgeblich erachteten

54 Karl Schlögel: Terror und Traum. Moskau 1937, S. 507 f.

55 Helmut Damerius: Unter falscher Anschuldigung, S. 326 f., 289.

56 Jan-Christopher Horak: Exilfilm, 1933–1945, S. 100.

Funktionen beteiligt. Sie sind darüber hinaus auch für die Bauten und die Musik verantwortlich und besetzen sogar sämtliche mit Dialog ausgestatteten Rollen in diesem ersten und einzigen in deutscher Sprache gedrehten Exilfilm. Nur die Kamera, die auch in der Filmgeschichte, der realen ebenso wie der geschriebenen, der Regie und dem Drehbuch wie selbstverständlich nachgeordnet wird (woran man den traditionellen Vorrang des Theaters und erst recht der Literatur noch immer gut ablesen kann), führt ein Russe. Unvermeidlich übrigens, denn unter den Emigranten aus Deutschland findet sich nicht ein einziger Kameramann. Mit buchhalterischer Genauigkeit ist die etwaige Bedeutung des deutschen Filmexils in der Sowjetunion offenbar nicht zu beziffern.

Mit seiner beengend strengen Definition nimmt es denn auch Horak bald nicht mehr allzu genau. Als Exilfilme, räumt er ein, könnten wohl ebenso Werke in Betracht gezogen werden, bei denen Emigranten nur zwei der drei entscheidenden Positionen besetzen. Außerdem können sie ja in noch ganz anderen, nicht von vornherein geringzuachtenden Funktionen beteiligt sein, etwa als Schauspieler, Kameraleute, Szenenbildner, Komponisten. Kurzum, ob ein Film ein Exilfilm sei, lässt sich am besten von Fall zu Fall beurteilen und dann auch erst plausibel begründen, nicht von oben herab dekretieren. Wer ohnehin keine empirischen Messungen vorzunehmen plant, braucht sich über verbindliche Definitionen vorab nicht den Kopf zu zerbrechen.

Ein gravierenderes Problem stellt sich mit der Bestimmung des *deutschen* Exilfilms, von dem Horak meint, er müsse »als ein parallel zum Film des ›Dritten Reichs‹ verlaufendes Kapitel deutscher Filmgeschichte gelesen werden, als ein Stück Filmkultur des nicht-faschistischen, des ›anderen Deutschlands‹, um den vom deutschen Exil geprägten Begriff anzuwenden.«⁵⁷ Das fraglos sehr bedeutende »Stück Filmkultur«, das Emigranten aus Deutschland etwa in Hollywood gemeinsam mit anderen geschaffen haben, würden jedoch die verantwortlichen amerikanischen Studios, die es bezahlt und damit erst möglich gemacht haben, mit einigem Recht, nämlich dem hier wie dort geltenden bürgerlichen Recht, als *ihr* Eigentum reklamieren. Ebenso selbstverständlich werden die von deutschen Regisseuren in den Vereinigten Staaten inszenierten Filme auch in jedem Nachschlagewerk als amerikanische aufgeführt. Der Vorschlag, sie der deutschen Filmgeschichte zurückzuerstatten, der hier gewiss nicht so revanchistisch gemeint ist, wie er unweigerlich klingt, kann bestenfalls als Erinnerung daran aufgefasst werden, dass es sich bei den Exilfilmen um Werke handelt, die sich einer solchen Katalogisierung nicht ohne weiteres fügen. Auch das beharrlich beschworene ›andere Deutschland‹ hätte keinerlei An-

57 Ebd., S. 101.

sprüche auf ein Kapitel amerikanischer, französischer oder sowjetischer Filmgeschichte anzumelden, an dem deutsche Emigranten in wenn auch bisweilen entscheidender Weise mitgewirkt haben. Kein Engländer käme wohl auf die Idee, die fast allesamt in Amerika entstandenen Filme Chaplins als englische zu betrachten. Gerade der aus manchen konventionellen Kategorien herausfallende Exilfilm könnte einen doch auf die Idee bringen, die übliche Einteilung der Filmgeschichte in nationale Sektionen als bestenfalls provisorisch hilfreich und keineswegs als substantiell bedeutsam zu erachten.⁵⁸ Höchst selten ist ein Film das Produkt eines einzelnen Künstlers, viel häufiger erfordert seine Herstellung Mittel, die aus mehreren Ländern zusammengetragen werden. Bei einem Exilfilm wäre vielmehr interessant zu sehen, wie die jeweiligen Einflüsse des Herkunfts- sowie des nunmehrigen Aufenthaltslandes der maßgeblich Beteiligten zusammenwirken.

Als ein Werk des Exils kann sich ein Film schließlich auch thematisch ausweisen, ganz ungeachtet der Frage, in welchen und wie vielen Positionen Emigranten daran beteiligt sind. So zum Beispiel interpretiert Anton Kaes Fritz Langs *FURY* (*Blinde Wut*, 1936), und das sehr überzeugend, obgleich die charakteristischen Motive des Exils, die er in diesem Film aufspürt, sich darin nicht offen zu erkennen geben.⁵⁹ Der Ort der Handlung sind die Vereinigten Staaten, und der Protagonist Joe Wilson, gespielt von Spencer Tracy, wird dem Publikum als ganz und gar typischer Amerikaner vorgeführt, lebensfroh und zuversichtlich, rechtschaffen und zunächst auch recht naiv. Als man ihn wegen des Verdachts der Entführung und Ermordung eines Kindes unschuldig verhaftet, versammelt sich vor seiner Zelle draußen ein Lynchmob. Bald werden Brandsätze durch die vergitterten Fenster geschleudert, bis das Gefängnis in Flammen steht. Der einst so liebenswerte und nun für tot gehaltene Mann, der dem Anschlag entkommen kann, plant, Rache zu nehmen und jene Leute des Mordes anklagen zu lassen, während er selbst verheimlicht, dass er tatsächlich noch lebt. Doch er gibt dem Drängen seiner Verlobten nach und entschließt sich, vor Gericht die Wahrheit zu enthüllen. Bei dieser Gelegenheit aber hält er auch eine wütende Ansprache, nicht nur dem Publikum im Saal, sondern gleichsam der gesamten Nation, die ihn so bitter enttäuscht habe. Joe Wilson ist ein virtueller Exilant im eigenen Land, das seines darum nicht mehr sein kann. Der scheinbar versöhnliche Kuss am Schluss kann darüber nicht hinwegtrösten.

58 Begründet haben diese ansonsten scheinbar ganz unverfängliche Tradition übrigens zwei unverhohlene Faschisten, nämlich Maurice Bardèche und Robert Brasillach mit ihrer 1935 in Paris erschienenen *Histoire du cinéma*. Brasillach wird wegen Kollaboration mit den Deutschen 1945 in Frankreich hingerichtet.

59 Siehe Anton Kaes: A Stranger in the House. Fritz Lang's *Fury* and the Cinema of Exile.

I. Vorläufige Instruktionen

Solcherlei Parabeln wird man in den Filmen des sowjetischen Exils nicht finden. Zum Versteckspiel besteht dort kein Anlass, solange es die Verhältnisse in Deutschland betrifft, die explizit als solche in Szene gesetzt werden. Mag der nach den politischen Vorgaben der Komintern gestaltete Faschismus auch mit den wirklichen Verhältnissen unter dem deutschen Nationalsozialismus nur wenig gemein haben: an der offen erklärten Absicht, die Herrschaft der Nazis zu attackieren, ist nicht zu zweifeln. Umgekehrt halten sich die Exilanten dort tunlichst zurück, das Leben in der Sowjetunion zu zeigen. Erfahrungen des Exils, wie sie Fritz Lang in seinem Film *FURY* verarbeitet, schlagen sich in ihren Werken kaum einmal nieder; oder nur versehentlich, wenn etwa eine deutsch drapierte Szenerie sich doch als russische zu erkennen gibt. Sicherlich überwiegt bei den politischen Emigranten ohnedies das Interesse, sich mit der Lage in Deutschland auseinanderzusetzen. Jedenfalls bleiben allen Versuchen, die Sowjetunion selbst im Film darzustellen, dort mindestens so enge Grenzen gesetzt, wie man sie zur selben Zeit in Hollywood um eine mögliche Darstellung Nazideutschlands zieht, um diplomatischen Scherereien, kommerziellen Einbußen und vor allem einem Verbot durch die Production Code Administration vorzubeugen.

Die Filme (und Filmpläne), die im sowjetischen Exil entstehen, befassen sich, wie die während des Krieges dann auch in Hollywood produzierten Anti-Nazi-Filme, mit den Verhältnissen in Deutschland sowie der Bedrohung, die dieses Land darstellt. Darin unterscheiden sie sich kaum von manchen anderen sowjetischen Filmen der frühen 1930er Jahre, in denen es zunächst um die Arbeiterbewegung und dann um den antifaschistischen Widerstand in Deutschland geht.⁶⁰ In der Sowjetunion, könnte man also sagen, gibt es einerseits Exilfilme ohne Exilanten, andererseits manche Exilanten, die man nie einen Film machen lässt. Darum ist hier in der Hauptsache von einem Filmexil die Rede und nur beiläufig auch von Exilfilmen. Im sowjetischen Exil weisen diese beiden scheinbar so eng verwandten Bezeichnungen weit auseinander.

Selbst von einem Filmexil mag lediglich mit einigen Einschränkungen die Rede sein. Ein solches besteht in der Sowjetunion strenggenommen nur in den ersten Jahren, und zwar bis 1936. In jener Zeit stellt Meschrapom-Film eine Art Hotel Lux derjenigen dar, die in Moskau Filme machen oder daran mitarbeiten wollen. Von ferne könnte man diesen Verbund wohl am ehesten mit Alexander Kordas Produktionsgesellschaft in London vergleichen. Kordas unvergleichli-

60 Allein Meschrapom-Film produziert, neben dem schon erwähnten *DESERTEUR* (1933) von Wsewolod Pudowkin, in jenen Jahren eine Reihe solcher Filme: *DRUZ'JA SOVESTI* (Freunde des Gewissens, 1932) von Konstantin Eggert; *RVANYE BAŠMAKI* (Die zerrissenen Schuhe, 1933) von Margarita Barskaja; *SOLNCE VSCHODIT NA ZAPADE* (Im Westen geht die Sonne auf, 1933) von Pawel Paschkow; *KAR'ERA RUDDI* (Rudis Karriere, 1934) von Wladimir Nemołjajew.

cher Erfolg aber gründet sich nicht zuletzt auf Assimilation, darauf, dass seine Mitarbeiter (ebenso wie seine Filme) die englische Sprache und Kultur bereitwillig aufnehmen.⁶¹ Das ist in Moskau kaum der Fall, wenngleich die Zuneigung zur Sowjetunion unter den Emigranten dort sehr viel inniger sein mag als etwa die Anglophilie derer in London. Dazu trägt auch die größere Distanz bei, die einer vom Deutschen zum Russischen zurückzulegen hat. Die deutschsprachige Exilkolonie in Moskau bleibt ungeachtet aller Treuegelöbnisse und Solidaritätsbekundungen weithin unter sich und von der sowjetischen Gesellschaft ziemlich isoliert, wie manch einer betrübt feststellt. Den engen Zusammenhang der Emigranten untereinander jedoch stiftet nicht nur die gemeinsame Sprache und Kultur, sondern in diesem Fall auch das gemeinsame politische Interesse, das alle sonstigen Unterschiede bei weitem überwiegt. Die der Kommunistischen Partei verbundenen und ihr ebenso verpflichteten Genossen, als die sie sich allesamt betrachten, verbindet die Absicht, antifaschistische Filme in einem auf Solidarität gegründeten Kollektiv jenseits kommerzieller Interessen zu produzieren; so stellt man es sich idealerweise vor. Nichts dem sowjetischen Exil auch nur annähernd Ähnliches fände man in London, Paris oder Hollywood. Seinen objektivierten Ausdruck bekommt es in der Filmfabrik Rot-Front, die man im Studio Meschrabpom eigens für die Emigranten einrichtet.

So handgreiflich geradezu sich hier ein Filmexil in der prägnantesten Bedeutung des Wortes formiert, so schwer bekäme man ein solches in den späteren Jahren des sowjetischen Exils noch zu fassen. Mit der Auflösung von Meschrabpom-Film im Jahr 1936 verliert die Rede von einem deutschen Filmexil in der Sowjetunion, wenn nicht beinahe schon ihren Sinn, so ihre institutionelle Basis. Vielen vormals dort Beschäftigten wird mit ihrer Anstellung zugleich ihre minimale existentielle Sicherheit genommen. Der zuvor so enge Zusammenhang beginnt zu zerfallen, zumal unter dem Druck des Terrors, der bald nach der Zerschlagung des letzten internationalen Filmstudios auch die Emigranten heimsucht. Manch einer, der einen Weg findet, verlässt die Sowjetunion; manche andere, die eine solche glückliche Gelegenheit nicht bekommen oder sie aus gutem Glauben nicht ergreifen, geraten in die undurchschaubaren und indes immer weiter ausgreifenden ›Ermittlungen‹ der politischen Polizei. Die meisten ziehen sich zurück und versuchen sich im oder neben ihrem jeweiligen Brotberuf als Schriftsteller oder Publizisten, während des Krieges auch als Dolmetscher und Propagandisten. Was man weiterhin Filmexil nennen mag, ist nun vielmehr eine Art Diaspora innerhalb des Exils. Nur wenigen gelingt es noch, sich auf eigene Faust einen Platz in der sowjetischen Filmindustrie zu erkämpfen.

61 Siehe Tobias Hochscherf: *The Continental Connection*, S. 75.

Die Unterzeichnung des Nichtangriffspakts mit Deutschland im August 1939 versperrt auch diese ohnehin geringe Aussicht, zumindest vorübergehend. Nach dem Angriff der Wehrmacht im Juni 1941 wird das Thema Antifaschismus ebenso prompt wieder aufgegriffen, wie man es anderthalb Jahre zuvor hat fallenlassen. Bei den nun produzierten Kriegs- und Propagandafilmen sind deutsche Emigranten allerdings kaum mehr erwünscht, jedenfalls nicht als Autoren, geschweige denn als Regisseure. Gefragt sind nunmehr allein deutsche Schauspieler, namentlich Hans Klering und Heinrich Greif, die in sogar sehr vielen jener Filme als prototypische Feinddarsteller auftreten. Als Exilfilme würde man diese Werke darum gewiss nicht bezeichnen. Gleichwohl hinterlässt das deutsche Filmexil in der Sowjetunion, oder was da noch von ihm übrig bleibt, in jenen rabiat antideutschen Filmen seine letzten sichtbaren Spuren.

Unsichtbare Filme

*Kino nannten wir die Filme,
die wir nicht sehen konnten.*

Jean-Luc Godard

Filmgeschichte besteht in der Hauptsache aus Filmen, einschließlich der Leute, die sie gemacht haben, sowie derer, die darin zu sehen sind. Das heißt: aus fertiggestellten Filmen, mögen sie zu irgendeiner Zeit veröffentlicht oder nur in irgendeiner Fassung erhalten geblieben oder gar bereits verschollen sein; mitunter auch aus Filmfragmenten, die mit den ausgeführten Werken immerhin so viel gemein haben, dass es sich bei ihnen ebenso um Filme im elementaren Sinne des Wortes handelt. Was üblicherweise nicht dazugehört, sind zur Vorbereitung eines Films verfasste Texte und Skizzen, aus denen niemals auch nur ein Stück Film hervorgegangen ist. Daraus aber besteht in der Hauptsache das deutsche Filmexil in der Sowjetunion.

»Die Knospe verschwindet in dem Hervorbrechen der Blüte«,⁶² sagt Hegel in einem trügerisch anschaulichen Bild, mit dem er die Natur der Dialektik zu illustrieren sucht (die später der Marxismus wiederum der Natur implantieren zu können glaubt). Das demgegenüber denkbar schlichte Verhältnis zwischen einem vorfilmischen Entwurf und einem realisierten Film aber führt das Bild schön vor Augen. Ein Filmhistoriker schaut sich begreiflicher Weise lieber die Blüte als die Knospe an, die er so ohne weiteres auch gar nicht mehr zu Gesicht bekommt. Und sollte er sich darum bemühen, geschieht es meist in der Absicht,

62 G. W. F. Hegel: Phänomenologie des Geistes, S. 12.

die schon fertige Blüte im Rückblick auf ihre Entstehung genauer beurteilen zu können. Eine Geschichte der Knospen, die nicht aufgegangen sind, bliebe ein aussichtsloses Unterfangen. Auch darin unterscheidet sich der Film von der Malerei ebenso wie der Literatur, wo noch das Unvollendete, nicht konsequent oder nur rudimentär Ausgeführte legitimerweise als ein Werk seiner Gattung angesehen wird, da es selbst im jeweiligen Medium gestaltet ist. Ein Roman, der nicht zu Ende geschrieben wird oder zu Lebzeiten des Autors keinen Verleger findet, kann späterhin noch gedruckt werden. Ein Film würde unter ähnlichen Umständen gar nicht erst aufgenommen.

Bei unfertigen Filmen handelt es sich nur im günstigsten Fall um Filmfragmente. Auf solche stößt man eher bei einem im nachhinein verstümmelten Werk. Aufnahmen zu einem Film, dessen Produktion in einem schon so weit fortgeschrittenen Stadium abbricht, sind höchst selten (zumindest solange Filmmacher noch nicht die Möglichkeit haben, vorab Videoaufnahmen ohne hohe Kosten herzustellen). Wer an einem Roman scheitert, hinterlässt allemal ein Stück Literatur. Von einem gescheiterten Film bleibt gewöhnlich nichts übrig als – ebenfalls Literatur, doch eine dem eigenen Anspruch nach nutzlose. Vorarbeiten zu einem Film können mitunter auch Zeichnungen oder Photographien, bestenfalls Probeaufnahmen umfassen, meistens aber handelt es sich um Texte, und zwar solche, die einen Literaturhistoriker kaum interessieren würden, da sie allein zu dem Zweck existieren, in einem daraus zu entstehenden Film auf Nimmerwiedersehen zu verschwinden. Wenn Béla Balázs, in einem gleichnamigen Aufsatz aus dem Jahr 1939, das Filmszenarium als eine neue literarische Gattung verstanden wissen will, so mag er dabei nicht nur die spezifische Qualität dieser zu außerliterarischem Gebrauch bestimmten Texte im Sinn haben, sondern auch das ihn seit langem zermürbende Ärgernis, dass etliche Szenarien, darunter die meisten der von ihm selbst im sowjetischen Exil verfassten, nie verfilmt werden. So müssen sie schlechterdings als Literatur bestehen oder, wahrscheinlicher, untergehen.

Fragmente entstehen üblicherweise dadurch, dass die Produktion eines Werks äußerer Umstände oder immanenter Schwierigkeiten wegen abgebrochen wird. Die überlieferten Zeugnisse gescheiterter Filme aber sind, in den meisten Fällen, Fragmente einer anderen Gattung, etwas dem Film Vorgängiges, selbst in einem anderen Medium Artikuliertes. In Godards *LA CHINOISE* (*Die Chinesin*, 1967) ist in einem Zwischentitel zu lesen: »un film en train de se faire«. Das kann man als Koketterie abtun oder als vielsagende politische Inschrift deuten. Unbeantwortet bleibt die Frage, wann man von einem Film behaupten könne, er werde gemacht: etwa schon dann, wenn zu diesem Zweck ein Text geschrieben wird, wie ihn Godard dort auf selber bereits filmische Weise vor Augen führt?

I. Vorläufige Instruktionen

»Wenn es nach mir ginge«, sagt Dziga Vertov, würde er seine poetischen Dokumentarfilme, wie er sie nennt, »von vornherein nicht in Worten, sondern gleich in Abbildungen und Tönen schreiben. Ähnlich wie ein Maler, der seine Bilder nicht mit Worten, sondern gleich mit Bleistift oder Farben gestaltet. Ähnlich wie ein Komponist, der eine Sonate nicht in Worten schreibt, sondern gleich in Noten oder Tönen.«⁶³ Spielen kann der Komponist, was er komponiert, zwar währenddessen schon in Tönen, schreiben aber muss er es in Noten. Bis zur Entwicklung der Tonaufzeichnung besteht die geschichtliche Überlieferung der Musik darum nicht aus Musik, sondern, abgesehen von den erhaltenen Instrumenten, auf denen sie einst gespielt wurde, im wesentlichen aus Papier, eben aus Noten, die nichts anderes sind als Vorschriften zur Aufführung eines musikalischen Werks; zwar selbst keine Buchstaben, nach deren Vorbild sie erdacht sind, doch ebenso unmusikalisch wie diese. Darum bleiben die neun Symphonien Beethovens, deren Partituren vollständig erhalten sind, als solche ebenso unausgeführt wie Schuberts Symphonie in h-Moll, die sogenannte Unvollendete, die nur aus zwei der vorgesehenen vier Sätze besteht. Auch deren Noten aber schreiben ziemlich exakt vor, wie das Fragment gebliebene Werk in alle Ewigkeit zu spielen sein soll.

Eine so strenge Konvention, wie sie in jener herkömmlich flüchtigen Kunst das Verhältnis von schriftlicher Notation und musikalischer Aufführung regelt, gibt es im Film nicht, wo Skript und Aufnahme unabsehbar weit auseinanderliegen. Wer Noten lesen kann, wird auch die damit vorgeschriebenen Töne beim Lesen virtuell schon erklingen hören können. Wer hingegen in einem Filmskript oder selbst einem produktionsreifen Drehbuch etwa die Anweisung liest: eine Frau geht über die Straße, wird auch bei der denkbar detailliertesten Beschreibung der Frau und der Straße, womöglich gar der Einstellungsgröße, Perspektive und Kamerabewegung, noch keine annähernd zuverlässige Vorstellung davon gewinnen, wie die vorgeschriebene Szene in einem Film aussehen mag. Noch ein penibelst elaboriertes Regieszenarium, etwa das im sowjetischen Kino einst so genannte eiserne Drehbuch, in dem jede Einstellung genau festgelegt sein soll, bleibt unvermeidlich Literatur. Einige der unüberwindlichen Hindernisse, auf die einst die Semiotik stößt bei ihrem ehrgeizigen Versuch, den Film insgesamt nach dem Modell der Sprache zu konzipieren, machen sich unversehens auch dem an solchen Fragen vielleicht weniger interessierten Filmhistoriker bemerkbar, und zwar aus umgekehrter Richtung. Eine Filmsequenz mag man sich mit linguistisch geschulter Phantasie wie ein Syntagma

63 Dziga Vertov: Tagebücher / Arbeitshefte, S. 62. Dergleichen, fügt er hinzu, sei jedoch, was den Film betrifft, nur in einem »schöpferischen Laboratorium« möglich, wie es bisher nirgends existiert.

vorstellen, einen geschriebenen Satz aber nicht wie *eine* Szene oder Sequenz eines Films. Die Möglichkeiten sind praktisch unbegrenzt.

So aufreizend der Titel eines unlängst erschienenen Bandes: *Die Besten Filme, die Sie nie sehen werden* (herausgegeben von Simon Braund), so irreführend das im Untertitel gegebene Versprechen: *Die unveröffentlichten Meisterwerke der Starregisseure*. Um berühmte Regisseure handelt es sich ohne Zweifel: Alfred Hitchcock, Sergio Leone, Ridley Scott und andere mehr. Doch die meisten der hier vorgestellten Meisterwerke, die niemand je zu sehen bekommen hat, auch die Autoren nicht, die sie auf Grundlage überlieferter Pläne sehr anschaulich vorstellen, sind nicht nur unveröffentlicht, sondern als solche gar nicht vorhanden. Ein Filmfragment mag man von Fall zu Fall schon als Werk selbst im konventionellen Sinne des Wortes ansehen, einen literarischen oder graphischen Entwurf zu einem Film aber nicht. Der Produktionsprozess auch eines sonst in jeder Hinsicht anspruchslosen Films ist, was die äußere Organisation und Kooperation sowie den Gebrauch unterschiedlicher Medien betrifft, anspruchsvoller als die Herstellung jeden Gedichts. Die allermeisten der Filme, die man nie sehen wird, scheitern daher, lange bevor sie Filme hätten werden können, in einem Stadium der sogenannten Vorproduktion, nämlich als unverhofft ins Leere geschriebene Texte, deren Anweisungen kein Regisseur, kein Kameramann und kein Schauspieler je folgen werden.

Solcherlei Entwürfe fände man am Rande der Filmgeschichte zuhauf, wenn man danach suchte; vielleicht ebenso viele wie andernorts Nachrichten, die nie gesendet oder gedruckt, oder Anträge, die nie bewilligt werden und aus denen darum keine Projekte und auch keine Publikationen hervorgehen. Im Exil aber, zumal im sowjetischen, wo nahezu alle Personen einander verbunden sind wie die Figuren der über zig Romane ausgebreiteten *Comédie humaine* Balzacs, besteht zwischen den gemachten Filmen und den nur erdachten ein enger Zusammenhang. Die untereinander gut bekannten oder gar befreundeten Emigranten, eine überschaubare Gruppe von Leuten in einer räumlich genau bestimmten und zeitlich begrenzten Situation, verfolgen gemeinsame politische und künstlerische Interessen. Sie alle befinden sich inmitten einer fremden Umgebung mit einer ihnen fremden Sprache, was ihnen den Zugang zu den filmischen Produktionsmitteln zusätzlich erschwert. Unter diesen Umständen, die ohnehin nur wenige Filme entstehen lassen, wächst auch den vergeblichen Bemühungen besondere Bedeutung zu. Dieser Zusammenhang erst lässt etwas wie ein *œuvre* des Filmexils in der Sowjetunion erkennen.

Allein im kalifornischen Exil verfasst Brecht, neben dem Entwurf des Originaldrehbuchs zu Fritz Langs *HANGMEN ALSO DIE* (*Auch Henker sterben*, 1943), über zwanzig Filmmanuskripte, aus denen nicht ein einziges Drehbuch her-

I. Vorläufige Instruktionen

vorgeht. Weitaus bekannter als diese vor wenigen Jahren erst edierten Filmtexte sind seine *Hollywoodelegien*, in denen er seinen Frust darüber zum Ausdruck und diesen abermals nur zu Papier bringt. Schwerer als selbst ein mittelmäßig begabter Regisseur hat es der Schriftsteller, der den filmischen Produktionsprozess vornehmlich von seinem Schreibtisch aus beurteilt. »Ich dachte, das Filmschreiben lernen zu können«, notiert Brecht noch in Dänemark, »sehe aber, daß ich dazu nicht mehr als einen Vormittag brauche; die Technik ist auf einer ganz primitiven Stufe.«⁶⁴ Diese Ansicht findet er einige Jahre später, nun beinahe schon in Sichtweite der Studios von Hollywood, zu seinem Verdruss bestätigt: »Immer wieder staune ich über die Primitivität des Filmbaus. Diese ›Technik‹ kommt mit einem erstaunlichen Minimum an Erfindung, Intelligenz, Humor und Interesse aus. Man klettert von Situation zu Situation und setzt beliebige Figuren ein. Es wird damit gerechnet, daß die Schauspieler nicht spielen und die Zuschauer nicht denken können.«⁶⁵

Aus der fortwährenden Demütigung des in Deutschland einst Berühmten erwächst, neben manchen Einsichten ins Getriebe, die man am besten von außen gewinnt, auch eine trotzig Überheblichkeit, wie sie schon damals dem Klischee des gebildeten und gleichermaßen eingebildeten Europäers entspricht, der in Amerika sein blaues Wunder erlebt, ohne je die blaue Blume zu finden, nach der gerade Brecht sich wohl am allerwenigsten sehnt. Jedenfalls ist er so schlau, auf seiner Flucht vor dem sich immer weiter ausbreitenden Deutschen Reich die Sowjetunion zügig zu durchqueren und sein Glück dennoch in Amerika zu versuchen, wo er zumindest sich selbst fürs erste sicher untergebracht weiß. (Der dort 1947 beginnenden Verfolgung mutmaßlicher oder in seinem Fall tatsächlicher Kommunisten kann er sich durch seine Rückkehr nach Europa entziehen.)

Wenn die Filmproduktionsbedingungen im Exil als eigenartig schwierig gelten, da die Emigranten sich nicht nur mit einer ihnen neuen Sprache und Umgebung vertraut machen müssen, sondern mangelnde Kenntnis der herrschenden Verhältnisse und der in der Filmproduktion üblichen Vorgänge sowie fehlende persönliche Beziehungen die ohnedies bestehenden Hindernisse vermehren, dann können sie im sowjetischen Exil als wiederum außergewöhnlich angesehen werden. Demgegenüber erscheinen die Verhältnisse, sei es in Westeuropa oder Amerika, weithin ähnlich, sowohl was den kommerziellen Druck als auch die Vorbehalte gegen antifaschistisches Engagement betrifft. In der Sowjetunion sind die Emigranten, die andernorts eine in ihren politischen Ansichten versprengte Gruppe bilden, einander allesamt eng verbunden. Als

64 Autobiographische Notiz aus dem Jahr 1936, in Bertolt Brecht: Journale 1, S. 303.

65 Eintrag vom 20. August 1942, in Bertolt Brecht: Journale 2, S. 121.

Kommunisten stellen sie eine Art Partei innerhalb der internationalen Exilfilmproduktion dar. Ihre gemeinsamen politischen Interessen und künstlerischen Absichten, und nicht zuletzt die Tatsache, dass sie in der Sowjetunion nie mehr als einige Dutzend Leute zählen, die sich auf russisch nur mühsam verständlich machen können, begünstigen oder erfordern schlechterdings eine enge Kooperation. Wo sie nicht direkt zusammenarbeiten, gibt es wechselseitige Anteilnahme und ein persönliches und sachliches Interesse an der Arbeit der anderen.

Rivalitäten machen sich freilich im sowjetischen Exil wie überall sonst bemerkbar, und das schon bevor der Terror jedwede Verbindung, wie es in der Sprache der Polizei heißt, gefährlich erscheinen lässt. Doch auch Rivalitäten wie etwa die zwischen Piscator und Wangenheim erwachsen erst aus der fast familiären Nähe der Emigranten zueinander, die alle gleichsam an einem einzigen antifaschistischen Film in unterschiedlichen Fassungen arbeiten und sich darüber nicht nur als Kollegen, sondern als Genossen und oft sogar als Freunde verständigen. Ein ganz ähnlicher Zusammenhang besteht zwischen ihren Filmen und ihren weitaus zahlreicheren gescheiterten Vorhaben.

Wie immer man den Status solcher vorfilmischer Entwürfe im allgemeinen bewerten mag, zur Beurteilung des Filmexils in der Sowjetunion stellen sie eine unverzichtbare Quelle dar. Wenigen realisierten Filmen stehen hier unverhältnismäßig viele Pläne zur Seite, die höchst selten nur einmal so weit gedeihen, dass man mit Aufnahmen überhaupt beginnt. Wenn auch keiner von ihnen so rastlos produktiv und erst recht nicht so berühmt ist, geht es etlichen Emigranten in Moskau wie Brecht in Hollywood (der selbst zuvor schon zaghafte Versuche unternimmt, einige seiner Stücke in der Sowjetunion verfilmen zu lassen). Erst die in unterschiedlichen Stadien der Produktion steckengebliebenen Vorhaben vermitteln einen zulänglichen Eindruck von Umfang und Bedeutung dieses Filmexils. Umgekehrt können so die fertigen Filme in einem weiteren politischen und künstlerischen, auch personellen Zusammenhang begriffen werden. »Das Nichtverfilmte kritisiert das Verfilmte«, so könnte man es mit Alexander Kluge sagen.⁶⁶ Die Umstände, unter denen ein Film nicht zustande kommt, geben zudem von Fall zu Fall Aufschluss über die Produktionsbedingungen und über die Lage der Exilanten am Rande der sowjetischen Filmpro-

66 Die Probleme des westdeutschen Films der 1970er Jahre, die Kluge unter diesem Titel erörtert, weisen bei näherem Hinsehen sogar einige kuriose Ähnlichkeiten mit denen des Exils in der Sowjetunion auf. »Ein Beispiel für die Schikanierung der Praktiker (nicht nur des Nachwuchses) ist der Aberglaube an ein fülliges Drehbuch«, heißt es dort. »Praktiker sagen: ›Ein Film wird nicht geschrieben, sondern gedreht.‹ [...] Die für Praktiker so wichtigen Recherchen, Reisen, Probeaufnahmen, also alles, was den Film *wirklich* vorbereitet, was bewegliche Filmherstellung ermöglicht, wird diskriminiert. Vor dem Entscheid über eine Förderung darf der Praktiker nicht anfangen, danach darf er außer Worten nichts vorbereiten« (Alexander Kluge: Das Nichtverfilmte kritisiert das Verfilmte, S. 61).

I. Vorläufige Instruktionen

duktion, mithin über die Auswirkungen der wechselnden politischen Direktiven, denen sie untersteht.

Außergewöhnlich, wenn nicht einzigartig, erscheint das deutsche Filmexil in der Sowjetunion im übrigen auch darum, weil hier, beiderseits tradierten Klischees zufolge, zwei Wesen aufeinandertreffen, die sich seit zweihundert Jahren gleichermaßen verachten und bewundern, allemal aber bestaunen. Der in Russland sprichwörtlichen deutschen Ordnungsliebe, Pünktlichkeit und Tüchtigkeit entspricht hierzulande das Bild von der russischen Trägheit, die gelegentlich aufgestört werde durch unkontrollierte Eruptionen einer als ebenso eigentümlich russisch erachteten Seele. »Daß nichts so eintrifft, wie es angesetzt war und man es erwartet«, notiert Benjamin bei seinem ersten Besuch in Moskau im Jahr 1926, »dieser banale Ausdruck für die Wirklichkeit des Lebens kommt hier in jedem Einzelfall so unverbrüchlich und so intensiv zu seinem Recht, daß der russische Fatalismus begreiflich wird.«⁶⁷ Begreiflich machen könnte man sich damit auch den fatalen Misserfolg der deutschen Emigranten in der russischen Filmproduktion. Jedoch haben viele von ihnen auch in der deutschen keinen Erfolg, weder vor noch nach ihrem Exil. Und die Sowjetunion der Fünfjahrpläne ist nicht mehr das Russland der Oblomows, das Benjamin noch zu Zeiten der von Lenin inaugurierten Neuen Ökonomischen Politik dort wiederzuerkennen meint. Viel erstaunlicher als das so häufige Scheitern, das man demnach für die Regel halten müsste, bleibt die Arbeit, die die Emigranten in oder am Rande der sowjetischen Filmproduktion selbst ohne den erhofften Erfolg leisten.

Um von dieser bisher kaum wahrgenommenen Arbeit zumindest einen schriftlichen Eindruck zu geben, werden neben den überlieferten, bis heute sichtbaren Filmen auch die aus unterschiedlichen Gründen unsichtbaren dargestellt. Wenngleich freilich niemand sagen kann, was man in diesen Filmen, wenn sie gemacht worden wären, wirklich zu sehen bekommen hätte. Darüber geben selbst fertige Drehbücher nur geringe Auskunft. »Die Erschießungsszene auf der Odessaer Treppe«, sagt Eisenstein, »war in keiner Szenarienvariante und keiner Montageliste vorgesehen.«⁶⁸

Die Rede ist zunächst von Filmen, die zwar einmal fertiggestellt werden, doch bald darauf schon wieder verschwinden und seither verschollen bleiben; weiterhin solchen, die nur zu einem Teil gedreht, jedoch nicht fertiggestellt wer-

67 Walter Benjamin: Moskau, S. 329.

68 Sergej Eisenstein: Yo. Memoiren. Band 1, S. 214. – »Wir konnten uns, ohne das Gefühl der Wahrheit zu verletzen, allen Einfällen der Phantasie hingeben, jede uns entgegenkommende Erscheinung in unser Konzept aufnehmen, jede im Libretto nicht vorkommende Szene (die Treppe von Odessa!), jedes von niemandem vorgesehene Detail (der Nebel in der Trauerszene!)« (ebd., S. 191).

den und von denen keine Filmfragmente überliefert sind. Die bei weitem größte Gruppe aber besteht aus Szenarien, Libretti und Skizzen, aus denen nie ein Meter Film hervorgegangen ist; mitunter nur aus Gerüchten über ein einst geschriebenes und seinerseits verschollenes Szenarium. Solcherart Pläne entwerfen fast alle Emigranten im sowjetischen Exil, soweit sie den Ehrgeiz besitzen, als Filmautor oder gar als Regisseur zu arbeiten. Hier wiederum könnte man unterschiedliche Stadien der Vorbereitung auseinanderhalten, je nachdem, ob bereits ein fertiges Drehbuch vorliegt, ein Libretto (Treatment), eine Skizze mit vielleicht schon einigen exemplarisch ausgearbeiteten Szenen oder nur lose aufgezeichnete Ideen. Solche Unterschiede bleiben von Fall zu Fall zu berücksichtigen. Aufschlussreicher als eine systematische Gliederung der Texte nach derlei äußerlichen Kriterien erscheinen allemal die Gründe (soweit sie zu ermitteln sind), derentwegen ein geplanter Film in einem schon so frühen oder erst so späten Stadium der Vorbereitung aufgegeben werden muss.

Ein zu dieser Art Filmgeschichte passendes Motto liefert Joris Ivens, der im Rückblick auf seine Arbeit in der Sowjetunion sagt: »In jenen Tagen machten wir keine Unterschiede zwischen den Leuten, die Filme machten, und denen, die über sie sprachen und nachdachten.«⁶⁹

Kahle Igel

Kultur- und Medienhistoriker suchen sich von nominellen (manche würden sagen: wirklichen) Historikern mitunter auch dadurch abzuheben, dass sie angeblich keine Geschichte schreiben, sondern Archäologie treiben, und zwar in etwaigem Sinne Michel Foucaults. Der hier versuchten Darstellung des deutschen Filmexils in der Sowjetunion scheint der aus Historiographie und Literatur überlieferte Begriff von Geschichtsschreibung fürs erste genug. Nur bekommt man, anders als in der Filmgeschichte üblich, auf gerade diesem Gebiet sehr wenige Filme zu sehen und statt dessen viele Texte zu lesen, aus denen unverhofft niemals Filme hervorgehen. Die Machtverhältnisse jener Zeit fallen dabei allerdings schwerer ins Gewicht als technische Hindernisse.

Das Archiv ist auch hier von größter Bedeutung, wiewohl weniger der theoretische Topos, der im Zeitalter digitaler Datenbanken neu bestimmt werden müsste auch deshalb, weil ein solches Archiv nun von jedem Ort der Welt aus virtuell zugänglich ist (oder sein könnte), als der nur an einem bestimmten Ort zu betretende Raum, in dem es von alters her mühsam und geduldig zugeht. Die

69 Joris Ivens: Die Kamera und ich, S. 34.

Rede ist von Textarchiven, die beschriebene Dokumente in Mappen aufbewahren. Denn anders als sein Name verheißt, besteht dieses Filmexil in der Hauptsache aus Papier. Die vorhandenen oder zumindest auffindbaren Papiere wiederum bilden in den seltensten Fällen eine kontinuierliche Bewegung ab, wie man es von den Kadern eines Filmstreifens gewohnt ist. Oftmals verhält es sich eher so, als seien nur wenige Bilder überhaupt belichtet worden, so dass, was sich einstmals wirklich zugetragen hat, allenfalls erahnt werden kann.

Zur »Machtlosigkeit der Historiker«, die sich insbesondere mit russischer Geschichte befassen, heißt es bei Schalamow: »Eine Schande. Wäre das Ganze in Deutschland gewesen – hätten sich irgendwo Dokumente gefunden. Die Deutschen mögen Dokumente.«⁷⁰ Das lässt sich ebenso von den sowjetischen Autoritäten behaupten, die darauf bedacht sind, alles aufzuzeichnen, was in ihrem Land vorgeht, bis hinein in die Wohnräume, Küchen, Schlafzimmer und, wenn möglich, auch Köpfe jedes einzelnen.⁷¹ Eine der bedeutendsten Taten des NKWD mag sein, dass er das noch unzensierte Manuskript des verbotenen *Schwarzbuchs* über Jahrzehnte aufbewahrt, so dass es bald fünfzig Jahre später einmal vollständig gedruckt werden kann.⁷²

Indes neigen die sowjetischen Behörden umgekehrt dazu, selbst jedwede öffentliche Angelegenheit wie ein Staatsgeheimnis zu behandeln. Wohl auch diese bald zur Pflicht gewordene Gewohnheit veranlasst sie, ihre Akten so sicher zu verschließen, dass manche von ihnen nie wieder auftauchen. Ein Unterschied zu den Deutschen und ihrer in Russland seit Generationen bestaunten und seit spätestens 1941 sehr zu Recht gefürchteten Gründlichkeit besteht darin, dass in Archiven dort etliche durchaus vorhandene Dokumente achtlos unter unvermutetem Namen an unwahrscheinlichem Ort abgeheftet werden, weshalb, wer danach sucht, bestenfalls zufällig darauf stößt, sofern ihn nicht kundige Leute freundlich darauf hinweisen. Die Freude über einen Zufallsfund wird sogleich getrübt durch die Ahnung, dass an solchen entlegenen Stellen wohl noch manches andere liege, das man gerade nicht zufällig entdeckt. Das

70 Warlam Schalamow: Das Schachspiel von Doktor Kusmenko, S. 464.

71 Ein solches Konzept kommt einem heute unheimlich vertraut vor, wenngleich der monströse Apparat aus Konzernen und Geheimdiensten sich für die Abermilliarden von Nachrichten, virtuellen Handlungen und realen Bewegungen, die er ganz automatisch aufzeichnet, wohl nur in den seltensten Fällen wirklich interessiert (von »persönlicher« Reklame einmal abgesehen). Wer weiß, ob die sowjetische Geheimpolizei, wäre sie der Banalität des Alltagslebens aller irgend noch lebenden Menschen so mächtig und vielleicht bald ebenso überdrüssig gewesen, nicht ihren Betrieb eingestellt hätte. Andererseits sollte man nicht unterschätzen, wieviel Eifer und Leidenschaft die Kompilation riesiger Dossiers in jemandem hervorrufen kann, der sich damit über das Leben anderer Leute hermacht, die er obendrein noch verhaften und, wenn nötig: buchstäblich, ausquetschen kann.

72 Siehe dazu die Einführung des deutschen Herausgebers Arno Lustiger in Wassili Grossman, Ilja Ehrenburg (Hg.): Das Schwarzbuch. Der Genozid an den sowjetischen Juden.

stellt jeden Forscher, dessen Zeit und Geduld begrenzt sind, vor unüberwindliche Schwierigkeiten und liefert ihm andererseits eine komfortable Ausrede dafür, dass er die Suche bald abbrechen und sich damit begnügen muss, die vorhandenen Lücken mit den ebenso bewährten Mitteln der logischen Schlussfolgerung, notfalls der blanken Vermutung zu überbrücken. Ohnehin ergeben sich ja aus jeder kaum ganz beantworteten Frage mindestens zwei neue.

Ein anderer, viel frappierenderer Unterschied zu Deutschland: dass das, was hierzulande mit makabrem Stolz als Vergangenheitsbewältigung gehandelt wird, in Russland kaum existiert, zumindest nicht offiziell. Eine sogenannte Erinnerungskultur, wie man sie hier aus gebührendem Abstand im Reich des Symbolischen angebaut hat, so als dürfe und müsse nun, da die unerträgliche Wahrheit niemandem in Amt und Würden mehr peinlich werden kann – und vor allem: ihre feierliche Enthüllung auch niemanden mehr etwas kostet –, alles schlussendlich mal gesagt und gezeigt werden,⁷³ gibt es dort nicht; unter anderem deshalb, weil die Sowjetunion, ihrerseits Opfer und zugleich Sieger über Nazideutschland im Zweiten Weltkrieg, noch in weithin guter Erinnerung gehalten wird. Dem Andenken derer, die Tscheka, GPU, OGPU, NKWD, MWD erschossen oder in Lager verschleppt haben, widmen sich fast ausschließlich private Organisationen, die dafür auf keine große Unterstützung rechnen dürfen, weder von seiten der Regierung noch der Bevölkerung. Die Identifikation mit dem zur mythischen Gestalt erhobenen Stalin, dem angeblich der Sieg über Hitler zu verdanken sei, reizt auch heute noch viele offenbar weitaus mehr als Empathie mit denen, die er vernichtet hat. Lässt man alle sonstigen Motive beiseite und allein die jeweilige Staatsraison samt der nationalen Befindlichkeit der dazugehörigen Bevölkerung als höchstes Kriterium gelten, hat Russland für seine Ignoranz wahrscheinlich ebenso plausible Gründe wie Deutschland für

73 Eike Geisel notiert dazu schon in den frühen 1980er Jahren, in einem Rückblick auf das erste große Gedenkjahr 1983: »Daß die Deutschen mit der nämlichen Betriebsamkeit, die sie einst beim Vernichten und danach beim Vergessen an den Tag gelegt hatten, sich nun an die eigene Vergangenheit machten, diesem Umstand haftet etwas Groteskes an. Erst in der beflissenen Erfassung der Nazizeit kommt Horkheimers Verdikt, er kenne kein verhärteteres Kollektiv in der ganzen Welt, zu seiner vollen Wahrheit. Gemünzt auf die geschäftige Verdrängung der Verbrechen, erfährt jenes Urteil gerade durch die treibende Kraft der deutschen Rückschau eine paradoxe Bestätigung. Denn in der eifrigen Materialsammlung und der sie begleitenden gefühligen Anschauung wurde aus der Besinnung auf den Nationalsozialismus eine neue Besinnlichkeit und der Verstand wurde vom Verständnis abgelöst. – Nicht mehr verdrücktes Schweigen stiftete Gemeinschaft wie vordem, sondern die hemmungslose Redseligkeit aller. Gerade die offenerzige Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus ging reibungslos konform mit wachsendem Ausländerhaß und parteiübergreifendem Patriotismus, wohingegen wahrhafte Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit einzig darin bestünde, den notorischen Zusammenhang unverzüglich aufzukündigen« (Eike Geisel: Die Gleichschaltung der Erinnerung, S. 63 f.).

I. Vorläufige Instruktionen

seine wohlfeil zur Schau gestellten Mahnmale, um die, nach einem Wort des Historikers Eberhard Jäckel, manche die Deutschen schon beneiden.⁷⁴

Zur Zeit der Sowjetunion, insbesondere der Stalin-Ära, bleibt die Archivierung von Dokumenten ein den zuständigen Instanzen des Staates und der Partei und zumal der Polizei vorbehaltenes Privileg. Gewöhnliche Sterbliche müssen sich auf ihr Gedächtnis verlassen und darauf achten, das dort Aufbewahrte nicht unbedacht herauszulassen. Wer es aufschreibt, riskiert damit schon, seine eigene Anklageschrift aufzusetzen. »Das Sprichwort sagt: ›Wer Altes aufrührt, ist ein schlechter Geselle«, witzelt Stalin.⁷⁵ Eine Drohung und ein aufrichtiges Bekenntnis zugleich, denn unter seiner Herrschaft erfüllt die Beschäftigung mit der Vergangenheit, erst recht der eben noch gegenwärtigen, zwei streng getrennte Funktionen. Während das öffentliche Gedächtnis im Dienst der gerade gültigen Parteilinie stets aufs neue gelöscht und überschrieben wird, arbeitet das klandestine Gedächtnis der Polizei, ganz so wie Stalins persönliches, desto unvergesslicher. Was immer jemand sagt und tut oder zu sagen und zu tun unterlässt, wird so genau wie möglich festgehalten und kann jederzeit gegen ihn verwendet werden. Wenn zufällig nichts vorliegt, kann man es kurzerhand erfinden und durch erpresste Geständnisse bestätigen lassen.

Dem Exilforscher bleibt auch bei seiner ganz anders intendierten Aufklärung zunächst nichts übrig, als seinerseits »Ermittlungen vorzunehmen und Register und Archive anzulegen wie das BKA oder das Einwohnermeldeamt.«⁷⁶ Die besten Bedingungen für historische Forschung bietet ein Staat, dessen Apparat alles, was je in ihm vorgeht, wie mit einer Überwachungskamera lückenlos aufzeichnet und akkurat archiviert. Einer, der so frei wäre, nichts von all dem zu dokumentieren, könnte, sofern nicht einige Zeugen zufällig am Leben bleiben, schlechterdings nicht erforscht werden. Kaum irgendwo sonst tritt einem die höchst unbehagliche Kumpanei mit der Geschichte, mit der man sich befasst, so handgreiflich vor Augen wie in einem Archiv. Die obligatorischen Handschuhe, die das Papier schützen sollen, geben einem in Wahrheit hämisch zu verstehen, dass sich hier noch jeder die Hände schmutzig gemacht habe.

74 »In anderen Ländern beneiden manche die Deutschen um dieses Denkmal. Wir können wieder aufrecht gehen, weil wir aufrichtig bewahren«, so Jäckel 2010 bei einem ›Bürgerfest‹ zum fünfjährigen Bestehen des Denkmals für die ermordeten Juden Europas in Berlin; hierzulande ein Anlass zu feiern. Der aufrechte Gang, von dem Ernst Bloch in seinem *Prinzip Hoffnung* spricht, ist, wie der hoffnungslos zerredete Titel dieses ehrfürchtig überschätzten Werks, längst ein geflügeltes Wort, das unvermeidlich stets am falschen Ort landet.

75 Josef Stalin: Rede im Kremlpalast vor den Absolventen der Akademie der Roten Armee, S. 591.

76 Wolfgang Pohrt: Exilliteratur, S. 66f.

»Noch eine angemessene Beschäftigung für unsere Enkel«, notiert Ilja Ehrenburg: »Während der Historiker in aller Ruhe verstaubte Dekrete, harmlos wie kahle Igel, kommentiert und Anmerkung an Anmerkung reiht, sollte sich der Romancier mit dem Bahnhofsleben, dem verborgenen Pathos, den wahrhaft zyklischen Ränken der großen Epoche befassen.«⁷⁷

Mal verdrießlich und mal neidisch blickt mancher Historiker hierzulande, der den ganzen Stolz seines Berufs auf das Aufspüren solcher Dokumente gründet, hinüber in die angelsächsische Welt, wo seine kaum wiederzuerkennenden Kollegen in ebenso stolzer Tradition demonstrieren, dass der Geschichtsschreiber aber Geschichte, indem er sie aufschreibt, auch erzählen können, nämlich zugleich Romancier sein muss. Was die Erforschung des entlegenen Filmexils in der Sowjetunion anbelangt, so darf man wohl um jeden kahlen Igel froh sein und einen großen Roman billigerweise nicht erwarten. Trösten kann man sich mit der nicht ganz unberechtigten Aussicht darauf, dass selbst das intellektuell scheinbar recht anspruchslose Buddeln auf engstem Terrain von Fall zu Fall Beachtliches zutage fördere, das andererseits den von oben Herabschauenden entgeht, solange sie sich damit begnügen, längst ausgekundschaftete Phänomene begrifflich ein ums andere Mal zu variieren.

Wenn auch die Filmgeschichte als Wissenschaft noch theoriebedürftig sein sollte, so besteht kein Anlass, darüber in Verlegenheit zu geraten. Hochmut gegenüber denen, die historische Fakten ermitteln und sortieren, statt sie in großem Stil zu interpretieren, wäre hier fehl am Platz. Fraglich eher, ob es, neben all den mehr oder minder imposanten Theorien, die man inzwischen sehr freihändig auch über den Film ausgebreitet hat, etwas wie eine Theorie des Films überhaupt noch gibt. Doch anscheinend keine großen Erzählungen mehr, die einen Roman zu der erforschten Geschichte liefern könnten.

Romane allerdings haben manche der in die Sowjetunion Emigrierten selbst beinahe schon geschrieben, etwa in Form von Briefen, Memoiren, Aufzeichnungen oder autobiographischen Anekdoten. Die Igel, die sie der Nachwelt damit überlassen, sind alles andere als kahl, wenn auch die Stacheln, die sie zu ihrer Verteidigung aufrichten, häufig bloßer Schein bleiben. Im sowjetischen Exil hat schließlich jeder etwas zu verbergen und allen Grund, sich selbst und seine persönlichen Verhältnisse anders darzustellen, als es andere zur selben

Zeit tun.⁷⁸ Indem sie sich solcherart zurückziehen, gehen die Emigranten auf Distanz nicht nur zur äußeren Wirklichkeit, die ihnen ohnedies immer unwirklicher vorkommt, sondern auch zu sich selbst. Was sie zu Papier bringen, sei es in Briefen, deren wahres Geheimnis nur die Polizei kennt, oder in vertraulichen Notizen, kann darum nur aus weitem Abstand gelesen werden. Das gleiche gilt für später niedergeschriebene Erinnerungen, die, aus anderen Gründen und auf andere Weise, zumeist ebenso retouchiert und stilisiert sind wie die offiziellen Mitteilungen der sowjetischen Behörden aus jener schwer zu erinnernden Zeit. Widerlegen lassen sich die widersprüchlichen Aussagen nur in seltenen Fällen. Die Dokumente aber, ob Manuskripte aus dem Archiv oder bereits publizierte Zeugnisse, lassen sich wie mit Handschuhen immerhin so vorsichtig anordnen, dass der Leser sich selbst ein Bild davon machen kann.

ГОВОРИТ МОСКВА

Es sei »so billig, über Menschen zu spotten, die nicht mehr atmen können«, schreibt Nadeschda Mandelstam.⁷⁹ Ähnliches ließe sich über die Sowjetunion selbst sagen, nachdem sie ihren größten Schaden davongetragen und dem Spott der Nachwelt nicht einmal mehr heiße Luft entgegensetzen hat. Über ihre obendrein noch erfolglosen Schandtaten sitzen längst auch diejenigen zu Gericht, die sie einst verübt oder von ferne gutgeheißen haben. Der schon von Marx und Engels in einer ganz unabsichtlichen Prognose so genannte »Kasernenkommunismus«⁸⁰ ist in jeder Hinsicht passé. Unheil, das der Menschheit heute drohen mag, wäre aus dieser Richtung am allerwenigsten zu befürchten.

Das ehrgeizige Vorhaben, die in Europa ab August 1914 buchstäblich explodierende bürgerliche Gesellschaft samt ihrem Imperialismus aus der Welt zu schaffen und sie indes sowohl ökonomisch und politisch als auch kulturell und

78 »Für die Darstellung des Exillandes Sowjetunion ist unbestritten, wiewohl von kaum einem Autor noch geleistet«, schreibt Günter Peter Straschek, »daß die diversen Berichte, Urteile, Informationen in ihrer unterschiedlichen Subjektivität dem Leser gegenüber vorzustellen sind, versehen mit einem kritischen Apparat. Denn wer als Kommunist, Enttäuschter, »Unpolitischer« oder Renegat über wen seiner Freunde und Feinde was wann und wo ausgesagt hat, dürfte den Stellenwert in der Quellenbeurteilung wohl mitbestimmen (besonders, wenn es mit der »objektiven Überprüfung« schlecht bestellt ist)« (Stalin, Heinz Goldberg und Genrich Gejne, S.147).

79 Nadeschda Mandelstam: Das Jahrhundert der Wölfe, S. 377.

80 Karl Marx, Friedrich Engels: Ein Komplott gegen die Internationale Arbeiterassoziation, S. 425. – Die Bezeichnung gilt tatsächlich dem »blödsinnigen Organisationsplan« des Anarchisten Bakunin: »Ein prachtvolles Probestück von Kasernenkommunismus! Da haben wir alles, gemeinsame Schlafräume und Kosthäuser, Taxatoren und Kontors zur Bevormundung der Erziehung, der Produktion, der Konsumtion, mit einem Worte jeder sozialen Tätigkeit, und hoch über dem allem die Oberleitung unseres namenlosen und unbekanntenen Komitees.«

moralisch zu beerben, geht gründlich schief, exemplarisch in Deutschland. Als Ludendorffs Militärdiktatur zerbricht und der schon im Verlauf des Krieges degradierte Kaiser aus seinem zerfallenden Reich emigrieren muss, verharren die »Stützen der Gesellschaft« (George Grosz) auf ihren angestammten Plätzen, die ihnen auch die unter dem Druck der amerikanischen Regierung schließlich hingenommene demokratische Verfassung fest zusichert. Die Arbeiterbewegung hingegen, spätestens als deren größte Partei sich abermals auf die Seite ihrer Gegner schlägt, erweist sich als zu schwach, um jene scheinbar unzerstörbaren und nach eigenem Dafürhalten ohnehin unverzichtbaren Stützen zu stürzen, und vielleicht auch als unfähig, die ersehnte neue Welt wirklich auf den Weg zu bringen; während andererseits in Russland, wo eine proletarisch intonierte und von ausgerechnet der deutschen Regierung mitbeförderte Revolution sich wider alle Erwartungen behaupten kann, zwar eine respektable revolutionäre Tradition besteht, doch kaum eine bürgerliche Gesellschaft. In vielem erinnert der wie zum Trotz später real genannte und von den zweifellos sehr realen Großmächten der Welt vom ersten Tag an mit allen Mitteln bekämpfte Sozialismus denn auch eher an einen frühmodernen Absolutismus, selbst als er längst über eine hochmoderne Verwaltung und Technologie verfügt. Den ebenso beschwerlichen wie brutalen Jahrzehnten des scheinbar unaufhörlichen Aufbaus folgen bereits die der Agonie.

Von einer Welt, in der einmal jeder nach seinen Bedürfnissen, ohne Entbehrungen und ohne Angst würde leben können, bleibt die sozialistisch genannte, ungeachtet aller Unterschiede zwischen den einzelnen Staaten, so weit entfernt wie die übrige, deren Herrschaften daran nicht einmal geheucheltes Interesse bekunden. Allein die Idee des Sozialismus, wie sie sich zuzeiten in der schon reichlich verunglückten Gestalt staatsväterlicher Fürsorge auch im Westen hier und dort zu erkennen gibt, erscheint ihnen entweder blasphemisch oder naturwidrig. Und die Länder, die jene Idee in weitem Umfang zu verwirklichen meinen, geben sich unter dem Druck einer jedoch nur innerbetrieblichen Systemkonkurrenz etwelche Mühe, die gemeinsten Vorurteile zu bestätigen. Die paar Annehmlichkeiten, die der dort allseits zuständige Staat seinen Bürgern gewährt, vorweg eine wenngleich äußerst bescheidene materielle Versorgung, werden fast stets übertroffen von den Unannehmlichkeiten, die von mangelhafter Konsumgüterproduktion (im Vergleich freilich nur zu den vermögendsten Ländern der vermarkteten Welt) und paramilitärischer Organisation ansonsten ziviler Bereiche über Cliquenwirtschaft, Bevormundung und Überwachung bis zu willkürlicher Repression reichen. Der autoritäre Etatismus, der sich über Jahrzehnte hinter roten Fahnen einmauert, schreckt im Westen Deutschlands selbst diejenigen ab, die dem Osten immerhin zugute halten, dass er seinen

I. Vorläufige Instruktionen

Staatsapparat nicht von alten Nazis bedienen lässt; beim Bundesnachrichtendienst hätte sich niemand einen auch nur im entferntesten jüdischen Remigranten vorsetzen lassen.

Im nachhinein aber gibt sich der keineswegs zu allen Zeiten so behäbige Kasernenkommunismus als ein Modernisierungsregime zu erkennen, dessen historische Leistung darin besteht, dass er in rückständigen Regionen der Welt einer desto rücksichtsloseren Durchsetzung der kapitalistischen Produktionsweise unter falschen Versprechungen den Weg bahnt. Patriarchalische Traditionen, gegründet auf Clanherrschaft mehr als auf der Frömmigkeit, die sie andächtig verschleiert, räumt er mit Traktoren und revolutionären Traktaten resolut beiseite. So zeigt es Dziga Vertov in dem Film *TRI PESNI O LENINE (Drei Lieder über Lenin, 1934)* auf naiv optimistische und dennoch recht sympathische Weise: ohne die mittlerweile unter fortschrittlichen Leuten gern genommene Rücksicht auf archaisches Brauchtum, das man über die darunter leidenden Individuen hinweg als tolerabel ansieht, solange man es sich aus kommodem Abstand als ausreichend ›andere‹ Kultur vorstellt.⁸¹ Was Vertov nicht zeigt, ist die Brutalität, mit der die Bolschewiki jene grausamen Traditionen zu bekämpfen suchen, sofern sie sie nicht einfach adaptieren; ebensowenig die neuen Herrschaftsverhältnisse, die sie selbst zusammen mit dem im Film euphorisch bebilderten industriellen Fortschritt etablieren. Wie man längst weiß, harmonieren sie mit den Imperativen der Akkumulation viel besser als mit den revolutionären Parolen, die darum bald wieder verschwinden. Aus einstigen ›Besserungsarbeitslagern‹ gehen gewöhnliche Betriebe hervor, deren frei käufliche Arbeitskräfte mitunter billiger zu haben sind als Häftlinge.

Für die heute herrschende Klasse Russlands spielt Stalin, wenn auch ganz unabsichtlich, etwa die Rolle, die John Wayne in dem Film *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE (Der Mann, der Liberty Valance erschoss, 1962)* von John Ford spielt, nämlich die eines Revolverhelden, der mit einem Mord dafür sorgt, dass ein anständiger Mann Senator werden kann; nur fände man andererseits schwerlich einen so entwaffnend rechtschaffenen und ebenso rührend naiven Mann wie den von James Stewart gespielten Ransom Stoddard. Gewalt verübt der nach eigenen Angaben um Frieden kämpfende Sozialismus stets ebenso reichlich wie seine angeblich um Freiheit und Demokratie besorgten Gegner. Selbst wenn man es fertigbrächte, über den ohnehin kaum vorstell-

81 Als sie 1941 von Moskau nach Zentralasien evakuiert werden, bekommen auch die Emigranten aus Deutschland etwas von diesem Konflikt zu sehen. Über ihre erste Begegnung mit islamischer Tradition in Taschkent, der Hauptstadt der damaligen Sowjetrepublik Usbekistan (vormals der Autonomen Sowjetrepublik Turkestan), berichtet Inge von Wangenheim: Auf weitem Feld, S. 446–451.

baren Terror der Stalinzeit hinwegzusehen, bliebe nicht viel übrig, was der Rettung wert wäre.

»Vielleicht waren es heroische Zeiten, bestimmt aber waren es kahle Zeiten«, schreibt Michail Bulgakow 1923 über den zurückliegenden Kriegskommunismus.⁸² Der ist da jedoch noch lange nicht vorbei, er gönnt den Menschen nur eine kurze Atempause, ehe mit der ganz sachlich so bezeichneten Kollektivierung der Landwirtschaft ein neuer Krieg beginnt. Schwerer als die auf ihre Art bereits verdächtig kahlen Glas- und Metallkonstruktionen jener dennoch so verheißungsvollen Epoche, die damit zu Ende geht, wiegen, als historisches Zeugnis, die lakonischen Erzählungen Warlam Schalamows.

Längst verblasst auch die Erinnerung an die mit der Oktoberrevolution liierte Avantgarde, die Moskau schon vor der Revolution zu einem Zentrum der künstlerischen Moderne macht. Wieviel Schuld sie selbst an der desaströsen Entwicklung nach der Revolution mitzutragen habe, fällt noch immer schwer zu beurteilen. Der Sozialistische Realismus, der sie bald ablöst, stellt auch das Scheitern eines Modernismus bloß, der allen revolutionären Aspirationen zum Trotz nur einer Handvoll gebildeter Leute vorbehalten bleibt und die vielberufenen Massen kaum jemals erreicht. Wohingegen die als demokratisch ausgegebene Volkstümlichkeit nichts anderes als Volkstümelei beschert; ihre Produkte unterscheiden sich von denen der westlichen Kulturindustrie durch geringere Mittel, nicht durch bessere Zwecke. Unter dem Banner der Brüderlichkeit und Gleichheit aller Völker kann der bornierte Dünkel jedes einzelnen sich ungehört ins Werk setzen.

Der Kommunismus, den der junge Marx sich als »das aufgelöste Rätsel der Geschichte«⁸³ vorstellt, gehört in seiner sowjetischen (und jeder ihr verwandten) Interpretation nur mehr zu den Katastrophen eines Zeitalters, wie sie im so hoffnungsvollen und, mit Thomas Mann zu reden, wahrhaftigen 19. Jahrhundert niemand hätte voraussehen können. Andererseits müssen die Menschen sich nun noch im 21. Jahrhundert weiterhin einbilden, die den Zerfall der bürgerlichen Gesellschaft überdauernde und über von Menschen zu setzende Zwecke sich hinwegsetzende Produktionsweise des Kapitals sei wahrhaftig die zweite Natur, die sie zu sein scheint; wengleich diese Natur manches größere Rätsel aufgibt als die erste, an der sie sich achtlos zu schaffen macht, gerade so wie am Leben der Leute, deren Arbeitskraft sie, wenn überhaupt – gleichviel, wie stupide, gefährlich oder demütigend ihre sogenannte Beschäftigung auch

82 Michail Bulgakow: Die Stadt der Türme und Kuppeln, S. 185.

83 Karl Marx: Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844, S. 536.

I. Vorläufige Instruktionen

immer sei –, allein zur Produktion von Mehrwert vernutzt, den wiederum andere Leute sich selbstverständlich aneignen, in der Regel sogar ganz legal.

Wie immer man den von Grund auf missratenen Sozialismus beurteilen mag: Die Erwartung, die Welt sähe nach seinem Untergang einer Zukunft in Frieden und Freiheit entgegen, hat sich noch jämmerlicher blamiert als die, dass aus jenen schon wie Denkmäler ihrer selbst vor sich hin dämmernden Staaten einmal eine Assoziation freier Menschen herausspränge. Wahr aber ist, dass der Sozialismus heute so unattraktiv und unglaubwürdig dasteht wie längst auch die bürgerliche Humanität. Die einst frohgemut besungenen Verdammten der Erde, die er nicht hat erlösen können, scheinen ihm nun, da immer mehr Menschen sich lieber der Autorität aufgewärmter kultureller und religiöser Traditionen beugen oder phantastischen Verschwörungstheorien anhängen, ebensowenig zu trauen wie einer nach den Gesetzen der Marktwirtschaft verfassten Demokratie; wenn nicht bald jedem Gedanken an ein mögliches Glück, das man nicht mehr für möglich und darum auch nicht mehr für wünschenswert hält.

Wer nur in zweiter oder dritter Reihe zu den Nutznießern einer Weltwirtschaft gehört, die an einigen wohlbehüteten Orten unüberschaubare Reichtümer auftürmt (deren Eigentümer sie zudem mit einer Macht ausstattet, die sich politisch nicht legitimieren muss), während sie den größten Teil der Welt in aussichtslose Armut drückt, wie um die vielfach widerlegte Theorie der Verelendung in der Praxis stets aufs neue zu bestätigen, mag über die klobige Kommandowirtschaft der Sowjetunion und ihrer Satelliten nur lachen: Gurken anstelle von Bananen und statt Meinungsfreiheit, eine ohnehin dubiose Übersetzung der *freedom of speech*, eine einzige irrige Meinung, die darum allein Anspruch auf Wahrheit anmelden darf.

Für gelegentlichen Spott sorgt insbesondere die nach dem Modell der Stalinprosa vorgeschriebene Sprache der dort einst regierenden Parteien, die über Jahrzehnte hin von Sieg zu Sieg trompetet, bis ihr eines Tages einfach die Luft ausgeht. Ihre längst als Versprecher offenbarten Versprechungen muss man ihr nicht mehr nachtragen. Um zu einem gerechten Urteil darüber zu gelangen, erscheint es ratsam, einmal der Sprache zu lauschen, die heutzutage um ehemals kommunistische Apparatschiks (oder nur Claqueure) bereicherte Regierungen und Wirtschaftsunternehmen, Werbe- und Presseagenturen, erklärtermaßen seriöse Publikationen und akademische Institutionen in die Welt hinauskommunizieren. Künftigen Historikern mag jener bizarre Kanzleistil gar nicht viel unheimlicher vorkommen als das, was heute nicht von oben herab als bildungsfern Apostrophierte, sondern durch Elternhaus, Erbschaft, Ausbildung und beste berufliche Aussichten Begünstigte allenthalben zu sagen haben. Sie schnüren Reform- und notfalls Rettungspakete.

Für die Sprache der Stalin-Ära selbst gilt das nicht. Lächerlich mag sie einem aus sicherem Abstand vorkommen, und auch das nur, solange man ihre sinistre Verbindung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht kennt. Was die Kannibalen einer Hippiekommune am Ende von Godards *WEEK-END* (1967) ausrufen: dass man die Scheußlichkeit der Bourgeoisie durch noch mehr Scheußlichkeit überwinden müsse, klingt bald wie das Überlebensmotto des sowjetischen Exils. Angst und Bosheit lassen sich von Fall zu Fall schwer auseinanderhalten.

Hier sollen die beteiligten Personen und Institutionen ausgiebig zu Wort kommen, auch deshalb, um von jener unfassbar weit entrückten Epoche einen möglichst sinnlichen Eindruck zu vermitteln. Zur Häme besteht nicht der mindeste Grund. Manche noch so verstockte oder geradewegs verlogene Mitteilung in administrativer Diktion legt glaubwürdig Zeugnis ab von einer als weltgeschichtlich wichtig angesehenen Auseinandersetzung, in der man auch der Produktion von Spielfilmen eine kaum mehr nachvollziehbare politische Bedeutung beimisst. Die Sprache jener Zeit, die in Briefen, persönlichen Aufzeichnungen und amtlichen Direktiven überliefert ist, gewinnt ihrerseits desto größere Bedeutung dadurch, dass sie auch das Zeugnis der Filme, die oftmals nicht überliefert oder gar nicht erst entstanden sind, ersetzen muss. Die visuelle Kultur, die Béla Balázs mit dem Erscheinen des Films in ihre Rechte treten sieht,⁸⁴ fällt unter den Bedingungen des sowjetischen Exils ein ums andere mal zurück auf das Bild des Buchstabens, das allein noch sichtbar bleibt; eine für einen Filmautor höchst unbefriedigende Erfahrung, die auch Balázs selbst zur Genüge machen muss. Die anstelle der Filme zitierten Textdokumente geben nicht nur Aufschluss über Thema, Handlung und womöglich gar die vorgesehene stilistische Gestaltung eines geplanten Films, sie mögen selbst auch als Statthalter der unausgeführten Werke aufgefasst werden. Das deutsche Filmexil in der Sowjetunion, dessen Bilder entweder verschüttgehen oder nie aufgenommen werden, hinterlässt in solchen Texten wenigstens einen Abdruck seines eigentümlichen Klangs.

84 Siehe Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 16.

Vorarbeiten der Nachwelt

*Was man die Nachwelt nennt,
ist das Fortleben des Werkes.*
Marcel Proust: Auf der Suche nach
der verlorenen Zeit

Von den insgesamt etwa 2.000 in der deutschen Filmindustrie Beschäftigten, die das Land nach der Machtübergabe an die Nazis verlassen, da ihnen hier Arbeitslosigkeit oder bereits weitaus Schlimmeres droht, gehen etwa 800 schließlich nach Hollywood, viele von ihnen über Umwege in Europa.⁸⁵ Diese Zahlen allein (von den zahlreichen Filmen gar nicht zu reden, die unter ihrer Mitwirkung dort entstehen) mögen verständlich erscheinen lassen, warum, sobald die Rede auf Film und Exil kommt, die meisten Leute sogleich an Hollywood und davon wiederum die meisten auch an nichts anderes mehr denken. Einige vielleicht noch an Frankreich, England oder Österreich (für viele naheliegenderweise die erste Station), wohl kaum jemand aber an die Niederlande, die Tschechoslowakei, an Ungarn oder gar das faschistische Italien. Oder an die Sowjetunion.

Die allerdings nimmt in der Exilforschung seit den frühen 1970er Jahren einen festen Platz ein, begünstigt durch einerseits die Existenz der DDR, andererseits eine dem sogenannten Ostblock zwar mehr oder minder kritisch, jedoch nicht prinzipiell feindlich gegenüberstehende junge Generation in Westdeutschland. Zur Sprache kommt dabei von Anfang an auch das Filmexil in der Sowjetunion, von dem damals erst wenig bekannt ist (während manches schon Bekanntgegebene, etwa aus Memoiren beteiligter Personen, in diesem Zusammenhang noch nicht zur Kenntnis genommen wird).⁸⁶ Und selbst dies wenige tritt bald hinter dringendere oder interessantere Aufgaben zurück. Die Beschäftigung mit Filmemigranten, wie sie seither genannt werden, konzentriert sich zunächst vor allem auf Hollywood.⁸⁷ Viele der dort entstandenen Exilfilme,

85 Siehe Helmut G. Asper: »Etwas Besseres als den Tod ...«, S. 28. – Zum Vergleich: Insgesamt verlassen 53.000 Leute das Land allein im Jahr 1933, davon 37.000 Juden (nach Jean-Michel Palmier: Weimar in Exile, S. 85).

86 Noch ehe von einer Exilforschung die Rede sein kann, erscheint in der DDR 1961 eine von Helmuth Pelzer verfasste Biographie des in die Sowjetunion emigrierten Schauspielers Hans Klering. Dessen Kollegen Heinrich Greif, ebenfalls Schauspieler im sowjetischen Exil, widmet sich ein von Curt Trepte und Renate Waack herausgegebener Band aus dem Jahr 1974.

87 Siehe z. B. Jan-Christopher Horak: *The Palm Trees Were Gently Swaying. German Refugees From Hitler in Hollywood* (1980).

insbesondere die Anti-Nazi-Filme,⁸⁸ werden seither erst wiederentdeckt und in Deutschland zum erstenmal gezeigt; oder jedenfalls zum erstenmal ohne die revisionistischen Verstümmelungen, die man den mutmaßlich antideutschen Filmen in der Bundesrepublik auch ohne gesetzliche Zensur vorsorglich beigebracht hat.

Mit diesem anfangs noch recht exotischen Thema, mitunter sogar schon mit dem Filmexil anderer Länder, befassen sich sporadisch auch einige Beiträge des seit 1983 in der Münchner edition text + kritik erscheinenden *Jahrbuchs Exilforschung*,⁸⁹ ehe die Deutsche Kinemathek es mit ihrer im selben Verlag erscheinenden Zeitschrift *Filmexil* (1992–2005) regelrecht institutionalisiert, zumindest für einige Jahre. Das inzwischen ausgiebig studierte Filmexil in Hollywood nimmt auch dort den größten Platz ein.⁹⁰ Das vielleicht größte Verdienst der Zeitschrift besteht darin, dass sie, neben weniger prominenten Emigranten in Hollywood selbst, nach und nach auch Filme und Filmemacher aus vordem kaum beachteten Exilländern vorstellt. Im Jahr 2004, kurz bevor sie ihr Erscheinen einstellen muss, gibt Günter Agde ein Heft zum Filmexil Moskau heraus. Was bis dahin darüber bekannt ist, fasst er selbst einleitend zusammen.⁹¹ Anders als das Filmexil in den westlichen Ländern, nicht nur in den Vereinigten Staaten, auch in England und Frankreich,⁹² ist das sowjetische bis heute nur in wenigen Ausschnitten überhaupt zu erkennen.

Wahrgenommen werden zunächst die gelegentlich wiederaufgeführten Filme selbst. PROFESSOR MAMLOCK kann man schon im November 1947 erstmals in Deutschland zu sehen bekommen, genauer: in der sowjetischen Besatzungszone. Von den Vorführungen in Berlin, Dresden, Halle und Leipzig nimmt man damals auch im Westen Notiz.⁹³ In der Bundesrepublik, in die Piscator nach zuletzt elfjährigem Aufenthalt in New York zu Beginn der 1950er Jahre zurückkehrt, wird 1960 in mehreren Städten der soeben wiederentdeckte AUFSTAND DER FISCHER präsentiert, der selbst in seiner unvollständig überlieferten Fas-

88 Dazu Jan-Christopher Horak: *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood* (1985).

89 Besonders hervorzuheben der Beitrag von Günter Peter Straschek: *Stalin, Heinz Goldberg und Genrich Gejne* (1983). Siehe auch Helmut G. Asper: *Ungeliebte Gäste. Filmemigranten in Paris 1933–1940* (2003); Günter Agde: *Zwischen Hoffnung und Illusion. Filmarbeit deutscher Emigranten in Moskau und die Produktionsfirma Meshrapom-Film* (2003).

90 Dazu zuletzt Gerd Gemünden: *Continental Strangers. German Exile Cinema, 1933–1951* (2014).

91 Siehe Günter Agde: *Neue Einblicke in alte Hoffnungen. Filmexil in der UdSSR 1933–1945* (2004).

92 Siehe Tobias Hochscherf: *The Continental Connection. German-Speaking Émigrés and British Cinema, 1927–45* (2011); Alastair Phillips: *City of Darkness, City of Light. Émigré Filmmakers in Paris 1929–1939* (2004).

93 Siehe *Der Spiegel*, Nr. 48: *Professor Mamlock behielt recht. Ein Film nach elf Jahren* (29. November 1947). – Tatsächlich ist der Film zu jenem Zeitpunkt erst neun Jahre alt.

I. Vorläufige Instruktionen

sung für einiges Aufsehen sorgt. Kurz darauf, 1963, kommt es in der DDR zur ersten deutschen Aufführung des Films KÄMPFER, zu dem Wangenheim in der Tageszeitung *Junge Welt* ausführlich Stellung nimmt, soweit es den politischen Erwartungen der Partei und ihrer Öffentlichkeit entspricht. Diese drei Werke repräsentieren fortan das ansonsten unbekannte Filmexil in der Sowjetunion.

Hinweise auf weitere Filme, gemachte oder geplante, finden sich vorerst nur in der Memoirenliteratur, etwa bei Gustav Regler, Julius Hay, Bernhard Reich oder Hans Rodenberg.⁹⁴ Ob man solchen persönlichen Zeugnissen trauen mag oder nicht, mangels anderer Dokumente bleiben sie oftmals die einzigen Quellen, denen Auskünfte über die Arbeit und das tägliche Leben im sowjetischen Exil zu entnehmen sind. Retouchierte Erinnerungen werden freilich im Osten wie im Westen zum besten gegeben. Dort preist man pflichtschuldig die Errungenschaften des Sozialismus und die freundliche Aufnahme der Emigranten in der Sowjetunion, während man über Stalins Terror nichts verlauten lassen darf, was über eine förmliche Rüge des sogenannten Personenkults und dadurch bewirkter Entstellungen der sozialistischen Demokratie hinausgeht. Dem korrespondiert eine bisweilen auch das eigene schlechte Gewissen übertäubende Leutseligkeit hier im Westen, wo die einst in die Sowjetunion Emigrierten, die zu ihr auch politisch längst Abstand halten, darauf erpicht sind, die Rolle, die sie selbst zu jener Zeit gespielt haben, möglichst kleinzureden. Manche hingegen, wie Piscator, kommen nie wieder darauf zu sprechen.

Die in den 1970er Jahren hüben wie drüben betriebenen Forschungen konzentrieren sich vornehmlich auf Literatur, politische Publizistik und Theater. Indes spielt der Film dabei von Beginn an eine zumindest beachtete Nebenrolle.⁹⁵ Die bis dahin (und damals noch auf unabsehbare Zeit) ergiebigste Studie legt zu Beginn der 1980er Jahre, nach außergewöhnlich intensiven Recherchen in Moskauer Archiven, der amerikanische Literaturwissenschaftler David Pike vor.⁹⁶ Darin wiederum taucht der Film nur ganz am Rande auf. Unterdessen

94 Siehe Gustav Regler: *Das Ohr des Malchus. Eine Lebensgeschichte* (BRD 1958); Julius Hay: *Geboren 1900. Aufzeichnungen eines Revolutionärs* (BRD 1970); Bernhard Reich: *Im Wettlauf mit der Zeit. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten deutscher Theatergeschichte* (DDR 1970); Hans Rodenberg: *Protokoll eines Lebens. Erinnerung und Bekenntnis* (DDR 1980).

95 Siehe Hermann Haarmann, Lothar Schirmer, Dagmar Walach: *Das »Engels«-Projekt. Ein antifaschistisches Theater deutscher Emigranten in der UdSSR 1936–1941* (BRD 1975); Peter Diezel: *Exiltheater in der Sowjetunion 1932–1937* (DDR 1978); Klaus Jarmatz, Simone Barck, Peter Diezel (Hg.): *Exil in der UdSSR. Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933–1945* (DDR 1979), darin insbesondere Renate Waack: *Bedeutende antifaschistische Filme und die Mitwirkung deutscher Schauspieler im sowjetischen Film*.

96 Siehe David Pike: *German Writers in Soviet Exile, 1933–1945* (USA 1982); *Deutsche Schriftsteller im sowjetischen Exil 1933–1945* (BRD 1983). – Nach der Publikation werden in Moskau viele Archivbestände gesperrt.

kommen andernorts auch bereits zwei verschollene Filme des sowjetischen Exils einmal zur Sprache.⁹⁷

Den Recherchen über das Filmexil in der Sowjetunion kommt deren Auflösung in den Jahren 1989 bis 1991 unverhofft entgegen. Nun werden nicht nur die Bodenschätze und Fabriken rasch in Privateigentum überführt, das die neuen Rackets aus einstigen Parteioberen im Verein mit organisierten Kriminellen und Konzernen aus dem Ausland brüderlich raufend unter sich aufteilen; auch die Archive, für die sich kein sogenannter Geschäftsmann interessiert, stehen plötzlich weit offen. Die Geschichte des Exils in der Sowjetunion kann auf der Grundlage vordem unbekannter Dokumente neu geschrieben werden.⁹⁸ Auch von Filmen deutscher Emigranten ist nun im weiteren Zusammenhang deutsch-sowjetischer Beziehungen die Rede,⁹⁹ und schon bald erscheinen Studien zu einzelnen Werken.¹⁰⁰ Einen kursorischen Ausblick über die schon bekannten Filme hinaus gewährt das bereits erwähnte Heft der Zeitschrift *Filmexil*, ebenso die von Hermann Haarmann edierte Reihe *Akte Exil*.¹⁰¹ Die vielen nie zu Ende gebrachten Werke des sowjetischen Exils kommen jedoch nur selten einmal zur Sprache.¹⁰²

Eine ums Ganze immerhin bemühte Darstellung ist nur möglich, weil andere den Grund dazu längst gelegt haben, namentlich Günter Agde, Oksana Bulgakowa, Peter Diezel, Hermann Haarmann, Reinhard Müller, Carola Tischler (und noch manche andere mehr). Deren Arbeiten verdankt nicht nur die vorliegende ihre Entstehung, sondern das Filmexil in der Sowjetunion sein Fortleben in der Erinnerung. Ein Werk müsse »ganz für sich allein«, sagt Proust, »sich

97 Siehe Joseph Zsuffa: Béla Balázs. *The Man and the Artist* (1987); Ralph Schock: *Gustav Regler – Literatur und Politik* (1984). – Von den beiden Filmen ist hier in Kapitel VII die Rede.

98 Hierzu vor allem Reinhard Müller (Hg.): *Die Säuberung*. Moskau 1936: Stenogramm einer geschlossenen Parteiversammlung (1991); *Menschenfalle Moskau. Exil und stalinistische Verfolgung* (2001).

99 Siehe Oksana Bulgakowa (Hg.): *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki* (1995); Günter Agde, Alexander Schwarz (Hg.): *Die rote Traumfabrik. Meshrabpom-Film und Prometheus 1921–1936* (2012).

100 Siehe Günter Agde: *Kämpfer. Biographie eines Films und seiner Macher* (2001); Hermann Haarmann (Hg.): *Erwin Piscator am Schwarzen Meer. Briefe, Erinnerungen, Photos* (2002). Dazu auch Reinhard May, Hendrik Jackson (Hg.): *Filme für die Volksfront. Erwin Piscator, Gustav von Wangenheim, Friedrich Wolf – antifaschistische Filmemacher im sowjetischen Exil* (2001), ein aus einem Seminar an der Berliner Humboldt-Universität hervorgegangener Band mit Beiträgen auch von Studenten, sowie Jasmin Arnold: *Die Revolution frisst ihre Kinder. Deutsches Filmexil in der UdSSR* (2003), eine Magisterarbeit, die sich mit denselben Filmen und Filmemachern befasst.

101 Siehe z. B. Hans Hauska: *Von Stalin zu Hitler. Ein Schicksal aus den Zeiten des Terrors* (2003).

102 Siehe Günter Agde: *Sonderfall reziproker Bilder. Das Projekt eines wolgadeutschen Spielfilms 1935/36 und seine historischen, politischen und kulturellen Verflechtungen* (2006); *Filmutopien vor der Katastrophe. Friedrich Wolfs Filmprojekte für Meshrabpom-Film Moskau 1931–1933* (2010); Christoph Hesse: *Friedrich Wolfs Filmpläne im sowjetischen Exil* (2014).

I. Vorläufige Instruktionen

selbst seine Nachwelt bereiten.«¹⁰³ Das hätte, im Gegensatz zu seinem grandiosen Roman, wohl keines der im sowjetischen Exil entstandenen je vermocht. Die Nachwelt, die diesen ohnehin schwerlich gelungenen Werken bald ebenso fremd, wenn nicht feindlich entgegensteht wie die Welt, der sie einst entsprungen sind, müssen andere erst darauf vorbereiten, sie als Hinterlassenschaft einer verlorenen Zeit wahrzunehmen.

103 Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, S. 700.

II. Urkatastrophen

August 1914

*Peitscht sie, daß die Lappen fliegen,
dürfen uns nicht unterkriegen!
Zarendreck, Barbarendreck,
Peitscht sie weg! Peitscht sie weg!*
Alfred Kerr: Ostpreußen

1929, kaum ein Jahr vor seiner Einladung in die Sowjetunion, wo er Theodor Plieviers Kriegsroman *Des Kaisers Kulis* verfilmen soll, gibt Erwin Piscator Rechenschaft über seine politische Biographie:

Meine Zeitrechnung beginnt am 4. August 1914.
Von da ab stieg das Barometer:
13 Millionen Tote
11 Millionen Krüppel
50 Millionen Soldaten, die marschierten
6 Milliarden Geschosse
50 Milliarden Kubikmeter Gas
Was ist da »persönliche Entwicklung«? Niemand entwickelt sich da »persönlich«.
Da entwickelt etwas anderes ihn. Vor dem Zwanzigjährigen erhob sich der Krieg.
Es machte jeden anderen Lehrmeister überflüssig.¹

Im August 1914 arbeitet der Student Piscator als Volontär am Hoftheater in München. Bald darauf wird er als Soldat einberufen. Von seinen Eltern verabschiedet er sich als »Euer Landsturmmann«.² Dass er fünfzehn Jahre später, inzwischen ein berühmter Regisseur in Berlin, gleich zu Beginn seiner programmatischen Überlegungen zum Theater darauf zu sprechen kommt, sei keiner biographischen Zufälligkeit geschuldet, wie er betont.

Der Krieg hat seine Generation, wenn nicht vernichtet oder verkrüppelt, politisch geformt: einen kommunistischen Künstler wie ihn selbst ebenso wie andererseits die faschistische Avantgarde der vornehm so betitelten Konservativen Revolution. Von einer Erfahrung wagt man dabei kaum zu sprechen, so-

1 Erwin Piscator: Schriften 1. Das Politische Theater, S. 9. – Ihre politischen Biographien müssen später alle in die Sowjetunion Emigrierten zu den Akten geben, jedoch nicht in so expressionistischer Manier wie Piscator, sondern in einem von der Partei vorgeschriebenen Kanzleistil.
2 Brief an Antonie und Carl Piscator vom 3. Februar 1915, in Erwin Piscator: Briefe 1, S. 44.