

Jan-Christopher Horak

Neue Filmliteratur

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/20825>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Horak, Jan-Christopher: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 18, Jg. 7 (2002), Nr. 18, S. 88–90. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/20825>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Neue Filmliteratur

vorgestellt von... Jan-Christopher Horak

■ Günter Agde: **Kämpfer**. Biographie eines Films und seiner Macher. Berlin: Das Neue Berlin 2001, 207 Seiten, Ill.
ISBN 3-360-00942-8, EURO 19,90

Von den vielen großen und kleinen Tragödien des deutschen (Film-)Exils scheint im Nachhinein kein Fall trister als der der deutschen Exilanten im Moskau der dreißiger Jahre. Während die deutschsprachigen Filmemacher in Hollywood sich bewusst in die Höhle des Löwen begaben (ob MGM oder Warners) und dort die unterschiedlichsten, aber nicht unerwarteten Erfahrungen machten, flohen deutsche Linke, ob KPD-Mitglieder oder -Sympathisanten, gen Osten in die Sowjetunion, im festen Glauben, das Paradies des internationalen Proletariats erreicht zu haben. Im Vergleich zu ihrem Leben in Berlin vor dem Exil mussten sie zwar Abstriche in ihrem Lebensstil machen, aber dies nahmen sie in Kauf, weil sie sich am „sozialistischen Aufbau“ beteiligten. Doch die Sowjetunion war ein Staat im Wandel, ein Staat, in dem Genosse Stalin seine Macht zu konsolidieren trachtete, ein Staat, in dem die Idee einer kommunistischen Internationale zugunsten eines „Sozialismus in einem Staate“ an Macht gewann, ein Staat schließlich, der die Räte gegen Diktatur tauschte. Stalin hatte einen zentralistisch organisierten Nationalismus im Sinn, in dem er die Alleinmacht haben sollte. In einem solchen Staat wurden Ausländer zunächst mit Misstrauen betrachtet, später mit Repressionen belegt, die denen des deutschen Unrechtsstaats der Nationalsozialisten in keiner Weise nachstanden, wenn man von der Shoah absieht.

Wie hoch aber die Verluste des Exils in der UdSSR tatsächlich waren, lässt sich an Hand des Films *Kämpfer* (1936) ermessen, wie Günter Agde in seiner Dokumentation schlagend darstellt – nicht weniger als zehn Mitarbeiter des Films wurden Opfer der NKWD, während weitere fünf Beteiligte Verhaftung oder jahrelange Gulagstrafen dulden mussten: „über 2/3 aller Mitwirkende wurden repressiert.“ (S. 195) Nicht einmal die am Film beteiligte Partei-Prominenz blieb unberührt vom stalinistischen Terror, denn sie erfuhr zeitweiliges Berufsverbot und „Evakuierung“.

Gustav von Wangenheim gehörte zur Prominenz. Das seit 1922 eingeschriebene KPD-Mitglied von Wangenheim hatte nicht nur der Partei in Weimar, im Exil (und in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik) treu gedient – das hatten auch viele derjenigen, die verschwanden. Von Wangenheim jedoch konnte als Propagandawaffe eingesetzt werden, denn sein Adelstitel wies ihn unmissverständlich als Mitglied der herrschenden Klasse aus, das übergelaufen war.

Wie sich Gustav von Wangenheim in den vorgelegten Dokumenten windet und dreht, erinnert an seine Rolle als Hutter in *Nosferatu*. Er lässt sich mit dem Teufel ein, merkt dies auch allmählich, kann aber scheinbar nicht mehr entkommen. In seinen Memoiren aus den fünfziger Jahren, aber auch später in den siebziger Jahren verteidigte von Wangenheim jeden Schritt der Partei, schwieg sich aber über die Verluste aus. Wie Agde resümierend feststellt: „Diese Art Verschweigung und Verdrängung gehörte sowohl zu damaligen Verhaltensmustern der aus der Sowjetunion in die DDR zurückgekehrten Emigranten, zu selbstaufgelegten und vor allem strikt befolgten Tabus wie auch zu ih-

rem Verständnis von Parteidisziplin und vom Verhältnis gegenüber der Sowjetunion und bildeten nicht zuletzt wohl auch eine Art Selbstschutz.“ (S. 32)

Agdes Chronik ist aus vielen Dokumenten zu den am Film beteiligten Personen zusammengesetzt und chronologisch geordnet. Zwischen die Dokumente schiebt Agde redaktionelle Kommentare und ergänzende Informationen, die das Bild vervollständigen, aber auch manchmal nicht deutlich genug von den zeitgenössischen Aussagen getrennt werden. So liest sich der Band wie ein Roman über den großen Terror, dabei gibt es im Gegensatz zur DDR-Forschung der achtziger Jahre keine Helden oder Bösewichter, sondern anscheinend nur Opfer.

Wie nur in wenigen Fällen der Filmgeschichte vermischen sich bei der Produktionsgeschichte von *Kämpfer* Politik und Zeitgeschichte, persönliche Schicksale und Staatsergebnisse. Dabei bleiben die Erfolgreichen, wie Alfred Kurella, eher Schatten auf der Leinwand, ihre Figuren durch ihre Parteitreu eher eindimensional charakterisiert. Gerade im Falle Kurellas wäre es interessant gewesen zu erfahren, ob die Beschuldigungen, die einige Exilforscher wegen seiner Rolle als Spitzel der NKWD gegen ihn erhoben haben, wahr sind. Da er Agde zufolge bereits 1934 eine schwere Rüge von der Partei erhielt, ist es schon verwunderlich, dass er nicht ins Kreuzfeuer des Terrors geriet. Auch die Opfer, wie Bruno Schmidtsdorf (der Arbeiter Fritz Lemke in *Kämpfer*), der nach Folterung schuldlos seine Schuld als „Mitglied der Hitler-Jugend“ gegenüber dem NKWD bekennt und damit sein eigenes Todesurteil unterschreibt, bleiben eher Chiffren, nicht nur weil die Dokumentationslage zu den Verschwundenen dünn ist, sondern weil sie nur durch ihr Opfertum definiert sind.

Kompliziert dagegen der Lebenslauf des Komponisten Hans Hauska, der nach seiner Verhaftung im Jahre 1937 von der Sowjetunion 1939 an die Nazis abgeschoben, nach 18 Monaten Haft in Moabit entlassen wird, den Krieg in Berlin überlebt und dennoch jahrelang seine Rehabilitierung betreibt und im Jahre 1956 in die DDR übersiedelt. In einem Brief (1952) an Theodore Plivier schreibt er ganz im Sinne solcher Star-Anti(ex)kommunisten, wie Susanne Leonhard (auch Mitglied der *Kämpfer*-Equipe), Ruth Fischer und Arthur Koestler: „Man legt seine Ansichten als reifer und erwachsener Mensch nicht wie ein schmutziges Hemd ab. Aber heute weiß ich, dass dieser Standpunkt falsch ist. Die UdSSR war nie das, als was wir deutsche Kommunisten sie gesehen haben, oder, besser gesagt, vielleicht war sie einmal das, aber noch lange, bevor wir sie gesehen haben.“ (S. 48) Trotz dieser Erkenntnis geht Hauska in die DDR, wird schließlich 1958 rehabilitiert und kommt doch noch zu Amt und Würden.

Dieses Buch war natürlich nur möglich dank der Öffnung der russischen Archive. So kann Agde auch zum ersten Mal das traurige Schicksal der Meshrabpom-Film darstellen. Diese aus der Internationalen Arbeiter-Hilfe hervorgegangene Filmproduktionsgesellschaft war die erfolgreichste Filmfirma der Sowjetunion und hatte zumindest das Potenzial, eine effektive Propagandawaffe vor allem im Westen zu werden. Viele bekannte Filme waren dort entstanden, u.a. *Die Mutter* (1926), *Das Ende von St. Petersburg* (1927) und weitere Filme von Pudowkin, *Aelita* (1924), *Der Weg ins Leben* (1931) und *Drei Lieder über Lenin* (1934).

Doch die Selbständigkeit der IAH und der Meshrabpom war ein Dorn im Auge des Genossen Stalin – sie wurden, wie auch die Komintern und einige ihrer Führer (Willi Münzenberg als wohl bekanntestes Opfer) liquidiert. Hätte Münzenberg den Krieg überlebt, wäre er sicherlich wie andere Westemigranten der KPD (u.a. ZK-Mitglied Paul Merker) in den Sog der ersten Säuberungen der SED nach dem Krieg geraten.

Günter Agde liefert also einen sehr wichtigen Beitrag zu unserem Verständnis des deutschen Exils in der Sowjetunion und zum Exilfilm generell. In seinem Nachwort geht er auf die Gründe für das furchtbare Schicksal des Films ein und charakterisiert ihn treffend als „Gruppenbild der Unpersonen“. Vor allem die Verherrlichung der Person Dimitroffs zu einem Zeitpunkt, als Stalin noch nicht Hauptdarsteller des sowjetischen Kinos geworden war, scheint dem Film zum Verhängnis geworden zu sein. Agde analysiert zudem die Spiegelkonstruktion der Handlung, die eine doppelte Sicht auf die Ereignisse in Leipzig und den Mikrokosmos einer ungenannten deutschen Kleinstadt wirft. Dabei unterschätzt er aber möglicherweise das subversive Potenzial des kollektiven Helden in der Parallelhandlung, ein Kollektivheld, der zwar von Eisenstein und anderen in den zwanziger Jahre auf das Schild gehoben, im Jahre 1935 unter dem Banner des sozialistischen Realismus aber längst verpönt war.

Auf ein paar Schönheitsfehler möchte ich doch hinweisen. Wenn Agde in seinem Nachwort den Stellenwert des Films als „der einzige Spielfilm ausschließlich mit exilierten deutschen Künstlern“ (S. 187) hervorhebt, dann ist diese Aussage erstens faktisch falsch, denn eine ganze Reihe russische Filmarbeiter waren am Projekt beteiligt (u.a. werden Kameraleute, Tontechniker und Schauspieler genannt), zweitens reproduziert er damit die DDR-Linie der siebziger und achtziger Jahre, die jede Möglichkeit des künstlerischen Schaffens der Exilanten in Europa und Hollywood abstreitet. Wie aber nicht nur meine eigene Forschung gezeigt hat, gab es durchaus Exilproduktionen in Hollywood, die in der Mehrheit von Deutschen besetzt wurden, seien es die bekannten Anti-Nazifilme oder Kleinproduktionen wie Oswalds *The Captain of Koepenick* (1941).

Wenn Agde im Nachwort (S. 188) Ernst Lubitsch als Regisseur nennt, der im Moskau der dreißiger Jahre arbeiten wollte, dann reproduziert er ein Märchen, das er zuvor selbst schlagend widerlegt hat, als er Inge von Wangenheims Erinnerung an eine Begegnung in Moskau mit Lubitsch nachdruckt (S. 80f). Dort heißt es, Lubitsch sei, wie sich herausstellte, lediglich auf Erkundungsreise gewesen, um seinen Film *Ninotchka* (1939) vorzubereiten.

Von diesen kleinen Einwänden abgesehen, hat Günter Agde einen großen Schritt vorwärts in der Erforschung des deutschen Exils getan. Als er den gebräuchlichen Sprachduktus der DDR-Deutschen angesichts der Verschwundenen erwähnt, musste ich an die bundesdeutsche Sprachregelung gegenüber den überlebenden deutschen Juden denken. Wie oft hieß es lapidar, „zwischen 1933 und dem Ende des Krieges suchte er Arbeit im Ausland.“ Nicht nur im Osten wurde die deutsche Geschichte umgeschrieben.

vorgestellt von... Rainer Rother

■ Kerstin D. Stutterheim: **Okkulte Weltvorstellungen im Hintergrund dokumentarischer Filme des „Dritten Reiches“**. Berlin: Weißensee Verlag 2000, 254 Seiten, Ill.
ISBN 3-934479-28-6, EURO 23,52

Das Kino unter dem Nationalsozialismus scheint eine Phase der Neubewertung zu erleben. Jedenfalls sind Modernisierungsthesen, die sich auf das nationalsozialistische Herrschaftssystem beziehen, seit einigen Jahren auch in der Filmgeschichte aufgegriffen worden. Das hat zu differenzierten Einsichten geführt und bedeutete eine tendenzielle Verabschiedung vom einfachen Gegensatz zwischen Propaganda und Unterhal-