

## Exilfilm, 1933–1945

Jan-Christopher Horak: Exilfilm, 1933 – 1945. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): Geschichte des deutschen Films. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2004, S. 99-116

### In der Fremde

In *CARREFOUR* (1938) leidet ein erfolgreicher Fabrikant an Amnesie; doch seine verdrängte Vergangenheit als Verbrecher holt ihn plötzlich ein: Sein zweites, verbrecherisches Ich bricht sich Bahn, zerrissen lebt er zwischen Bürgerlichkeit und Kriminalität. In einem Prozeß wird er freigesprochen; so kann er zwar seine Familie schützen, doch die Wahrheit bleibt auf der Strecke. Das Doppelgängermotiv, die gespaltene Psyche des Helden, erinnert an den deutschen expressionistischen Film der zwanziger Jahre wie auch an den amerikanischen *film noir* der vierziger Jahre, den *CARREFOUR* vorwegzunehmen scheint. Dennoch ist dieser melancholische Film ein französisches Melodram – und doch auch wieder nicht. Produziert wurde *CARREFOUR* von Eugène Tuscherer, der bis zu seiner Emigration 1933 in Deutschland als Produktionsleiter tätig gewesen war. Sein Schwager, Kurt Bernhardt, führte Regie. Bis zur Machtergreifung der Nationalsozialisten hatte Bernhardt erfolgreich in Deutschland als Regisseur gearbeitet und einige Filme zusammen mit Tuscherer gedreht. Für das Drehbuch von *CARREFOUR* zeichnete der Journalist Hans Kafka verantwortlich und als ungenannter Co-Autor Robert Liebmann, ein versierter Drehbuchschreiber. Ein weiterer Berliner, Adolf Lantz, besorgte den Schnitt. Alle drei hatten bis 1933 in der deutschen Filmindustrie gearbeitet und waren dann emigriert. Fast alle Hauptbeteiligten des Films gehören also zum deutschen Exil.

Damit ist die erste Schwierigkeit einer Geschichte des Exilfilms an gesprochen, denn ein Exilfilm ist a priori auch immer das Werk einer nationalen Produktion. *CARREFOUR* gilt als "französischer Film", doch die Geschichte eines aus dem bürgerlichen Leben geworfenen Mannes und seiner Suche nach Identität gehört zur Thematik des deutschen Exils, ebenso wie die im Film spürbare Atmosphäre des Zweifels, des Identitätsverlusts und der unklaren moralischen Werte.

Der Exilfilm entstand in den Jahren nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten, weil es etwa zweitausend deutschen Regisseuren, Produzenten, Drehbuchautoren, Kameraleuten, Ausstatern, Kostümbildnern, Schauspielern und Technikern nicht mehr erlaubt war, weiter Filme in Deutschland zu drehen. Da sie fast ausschließlich Bürger jüdischen Glaubens oder jüdischer Abstammung waren, hatte ihnen der deutsche Propagandaminister Joseph Goebbels die fachliche und moralische Kompetenz abgesprochen. Es war der erste Schritt einer Politik der Ausgrenzung, der Verfolgung und des Massenmordes, der Beginn des Holocaust, der zum Tod von sechs Millionen Menschen führte.

Ebenso wie es vertriebenen deutschen Literaten und Publizisten gelang, eine "Exil"-Literatur und eine "Exil"-Publizistik zu schaffen, konnten in begrenztem Maße Emigranten in Filmproduktionen Fuß fassen. Natürlich mußten sich die Exilfilm-Produzenten den jeweiligen Strukturen und Methoden der Filmindustrien der Gastländer anpassen, denn

die Finanzierung war in der Regel von einheimischen Geldgebern abhängig. Exilfilme richteten sich, im Gegensatz zur Exilliteratur und Exilpublizistik, nicht speziell an das deutschsprachige Publikum im Ausland, sondern an die Zuschauer im Exiland und sie wurden in der Sprache des Landes gedreht. Exilfilme sind auch meist mit einheimischen Schauspielern besetzt, ein Zugeständnis an das nationale Publikum.

Wie also unterscheidet man einen Exilfilm von der nationalen Produktion eines Landes? Welche Qualitäten heben den Exilfilm von der sonstigen Produktion ab? Ist es überhaupt möglich, den Exilfilm in eine deutsche Filmgeschichte zu integrieren? Bisher haben sich Historiker kaum mit diesem Problem befaßt. Zwar gibt es eine wachsende Literatur zum Filmexil, doch haben nur wenige Autoren den Versuch unternommen, den Exilfilm zu definieren. Oft wird das Problem überhaupt nicht erkannt. In der französischen Filmgeschichtsschreibung etwa spricht Edgardo Cozarinsky vielen deutschen Emigranten ein eigenes Exil ab: "Von den vielen deutschen Regisseuren, die in den dreißiger Jahren in Frankreich arbeiteten, waren nur wenige wirklich Exilierte." (Foreign Filmmakers in France. In: Mary Lea Bandy [Hrsg.]: Rediscovering French Film. New York 1983). Auch amerikanische Filmhistoriker neigen zu einer nivellierenden Ansicht; sie machen keinen Unterschied zwischen ausländischen Filmleuten überhaupt und berücksichtigen die Charakteristika des deutschen Filmexils nach 1933 nicht. (Ein Beispiel hierfür ist: John Russell Taylor: Strangers in Paradise. London 1983; deutsch: Berlin 1984). Nur der polnische Filmhistoriker Jerzy Toeplitz differenziert und unterscheidet den Anteil der Filmemigranten von der nationalen Produktion Frankreichs, Österreichs und Ungarns. (Geschichte des Films 1934–1939. Berlin/ DDR 1979). Eine weitere Ausnahme ist Kathinka Dittrichs kenntnisreiche Untersuchung über das Filmexil in den Niederlanden; allerdings sieht sie vielleicht den Exilfilm zu eingeschränkt, wenn sie glaubt, ihn im Sinne der Emigrantenliteratur, das heißt das Thema Exil aufgreifend, definieren zu müssen. (Der niederländische Spielfilm der dreißiger Jahre und die deutsche Filmemigration. Amsterdam 1987).

Als Exilfilme werden hier solche im Ausland gedrehten Werke bezeichnet, die von einem aus Deutschland nach 1933 emigrierten Produzenten, Regisseur und Drehbuchautor gestaltet wurden. Im Exil konnten Emigranten nicht selten alle drei Positionen besetzen. In vielen Fällen können auch solche Werke als Exilfilme bezeichnet werden, bei denen Regisseur und Drehbuchautor oder Produzent und Regisseur oder Produzent und Drehbuchautor beteiligt waren. Oft wirkten weitere Emigranten im technischen Stab mit, vor allem Kameramänner und Ausstatter. Viele arbeiteten ohne offizielle behördliche Erlaubnis und wurden im Vorspann nicht genannt, weil die örtlichen Arbeitsgesetze eine legale Tätigkeit nicht zuließen. Ein Beispiel dafür ist der tschechische Film KÜSSE IM SCHNEE (1935), bei dem Produzent, Regisseur und Drehbuchautoren Emigranten waren, doch nur die Autoren im Vorspann genannt sind.

Bei jeder Zählung von Exilfilmen gibt es daher eine "Dunkelziffer"; doch trotz aller Schwierigkeiten im Exil drehten deutschsprachige Filmschaffende mehr als 220 Filme in Österreich, Ungarn, Frankreich, England, Holland, Italien, in der Schweiz und in den Vereinigten Staaten. Auch wenn diese Zahl im Vergleich zu einer Jahresproduktion im "Dritten Reich" von über 100 Filmen äußerst klein erscheint, dokumentiert sie eine beachtliche Leistung. Exilfilme umfassen fast alle gängigen Genres, Musicals, Komödien, Melodramen, Kostümfilm, Kriminalfilme und auch ein neues Genre: den Anti-Nazifilm. Im besten Fall entstanden Werke, die an die herausragenden Filme der Weimarer

Republik erinnerten. Meist aber waren die Produktionsumstände weniger günstig, so daß es sich lediglich um kommerzielle Trivialfilme handelte.

Die Geschichte des Exilfilms darf nicht als Randerscheinung der nationalen Filmproduktion einzelner Exilländer betrachtet werden, sondern muß als ein parallel zum Film des "Dritten Reichs" verlaufendes Kapitel der deutschen Filmgeschichte gelesen werden, als ein Stück Filmkultur des nicht-faschistischen, des "anderen Deutschlands", um den vom deutschen Exil geprägten Begriff anzuwenden. Für seine Macher bedeutete der Exilfilm, ebenso wie die Exilliteratur und die Exilpublizistik, eine Fortführung der demokratischen Traditionen des deutschen Kulturlebens, wie sie sich im Vor-Hitler-Deutschland entwickelt hatten. Dies bleibt wahr, auch wenn die emigrierten Regisseure, Produzenten und Drehbuchautoren nicht vordergründig politisch dachten oder handelten, sondern eher an einer Fortsetzung ihrer Karrieren im Ausland interessiert waren. Auch für viele junge deutsche Filmemacher der sechziger Jahre führte die wahre Filmgeschichte Deutschlands von Weimar zum Neuen deutschen Kino nicht über die im "Dritten Reich" kompromittierten Väter, sondern über die im Exil Lebenden wie Fritz Lang und Lotte Eisner.

Der Begriff "Exilfilm" ist nicht mit dem Filmexil gleichzusetzen, denn der Exilfilm ist nur so lange als Teil der deutschen Filmgeschichte zu betrachten, wie es kein freies deutsches Kino gibt oder es den Emigranten nicht möglich ist, in die deutsche Heimat zurückzukehren, das heißt in der Zeit des "Dritten Reichs" und unmittelbar danach. Das Filmexil dagegen war für die meisten eine permanente Emigration, die viel länger dauerte als die Jahre des Nationalsozialismus, für die meisten ein Leben lang. Die Untersuchung der Lebenswege einzelner emigrierter Regisseure, Drehbuchautoren, Produzenten oder Techniker gehört deshalb zur Geschichte des Filmexils und streift nur bedingt eine Exilfilm-Geschichte.

Am 28. März 1933 – nach der Machtübernahme durch Adolf Hitler – hielt der Propagandaminister Joseph Goebbels im Berliner Kaiserhof eine Rede vor der Dachorganisation der deutschen Filmschaffenden ("Dacho"). Trotz deutlicher propagandistischer Äußerungen waren die weitgehenden strukturellen und persönlichen Änderungen, die kommen sollten, noch nicht in ihrem ganzen Ausmaß abzusehen. Die Fachpresse meldete verharmlosend, Goebbels habe scharf mit den "Konjunkturjägern" in der Filmwirtschaft abgerechnet; doch diese Sprachregelung war zugleich antisemitisch: Den Begriff des "Konjunkturjägers" besetzte die NS-Propaganda mit dem Adjektiv "jüdisch".

Zur Neuordnung der Filmindustrie richtete das Propagandaministerium am 14. Juli 1933 die vorläufige Filmkammer und am 1. November 1933 die Reichskulturkammer ein. Zwar wurde zur Aufnahme in die Kammer grundsätzlich der Ariernachweis gefordert, doch gab es zunächst Ausnahmen. Die neuen Machthaber hatten erkannt, daß es fatale Konsequenzen für die deutsche Filmwirtschaft haben würde, wenn sie das Kapital jüdischer Bürger dem Markt entzögen.

De facto aber führte die Filmindustrie nach dem 1. April 1933 (dem ersten Tag des jüdischen Boykotts) inoffiziell ein Berufsverbot für jüdische Filmschaffende ein. An den im Sommer 1933 neugestarteten Filmproduktionen waren schon keine jüdischen Mitarbeiter mehr beteiligt, wenn man von einigen vom Ausland finanzierten Filmen absieht. Bereits Mitte Mai schrieb eine französische Filmfachzeitschrift: "Die Reinigung hat nirgends

Widerstand gefunden, und nicht wenige unserer Kollegen vom Film sind auf der Strecke geblieben." (zitiert nach: Der Kinematograph, 18. 5. 1933). Nirgends, auch nicht in der Filmbranche, gab es Widerstand oder Protest, es gab nur die individuellen Entscheidungen zur Emigration oder zur Kollaboration. Lediglich fünf Prozent der nicht gefährdeten "Arier" wählten das Exil.

Vor allem wegen der Sprache schien es naheliegend, daß Filmschaffende zunächst eine Arbeitsmöglichkeit im österreichischen Film suchten, doch weil er wirtschaftlich fast völlig von der deutschen Filmindustrie abhängig war, konnten emigrierte Produzenten nur in den ersten Jahren Geldgeber finden. Faktisch gab es schon 1934 einen jüdischen Boykott in Österreich. (Walter Fritz: Kino in Österreich 1929–1945. Wien 1991). Bald beschäftigten nur noch emigrierte Produzenten wie Erich Morawsky, Samuel Spiegel oder Jakob Fleck die aus Deutschland Vertriebenen.

Der vorher in Berlin für die Deutsche Universal arbeitende Produzent Joseph Pasternak pendelte zwischen Wien und Budapest und finanzierte mit amerikanischem Geld ungarisch-österreichische Co-Produktionen, an denen viele Emigranten mitwirkten. Unter den aktiven Regisseuren und Drehbuchautoren befanden sich Hermann Kosterlitz, Max Neufeld, Richard Oswald, Walter Reisch, Carl Lamac, Felix Joachimson, Ernst Neubach, Karl Nóti und Franz Schulz. Diese Filmschaffenden trugen Mitte der dreißiger Jahre maßgeblich zur Prägung des sogenannten "Wienerfilms" bei, melancholisch-heiteren Komödien und Operetten.

Aus wirtschaftlichen und politischen Gründen unterschrieben österreichische Filmproduzenten am 20. April 1936 eine Filmkonvention mit dem "Dritten Reich", die das Arbeitsverbot für jüdische Bürger enthielt. Die Exilfilm-Jahresproduktion für Österreich fiel danach radikal ab: Von zehn Filmen im Jahr 1935 auf vier Filme 1936; 1937 konnte nur noch ein Exilfilm realisiert werden. Dennoch wurden insgesamt 32 Exilfilme (das sind 15% des Gesamtvolumens) in diesen Jahren hergestellt, unter anderem ABENTEUER AM LIDO (1933), FRÜCHTCHEN (1934), WENN DU JUNG BIST, GEHÖRT DIR DIE WELT (1934), KLEINE MUTTI (1935), EPISODE (1935) und FRÄULEIN LILLI (1936).

In Ungarn war es etwas länger möglich, Exilfilme zu drehen. Die ungarischen Kinobesitzer hatten 1933 sogar einen Boykott gegen den reichsdeutschen Film beschlossen. So entstanden eine Reihe von Filmen, die in ungarischer und deutscher Sprache gedreht wurden, unter anderem PETER (1934), DIE VIEREINHALB MUSKETIERE (1935) und BALL IM SAVOY (1936). Weitere Exilfilme wurden von heimkehrenden ungarischen Remigranten gedreht, die vor 1933 noch in Deutschland gearbeitet hatten, zum Beispiel István Székely (Steve Sekely), Karl Nóti, André Marton und Jenő (Eugen) Szatmári. (István Nemeskürty: Wort und Bild. Die Geschichte des ungarischen Films. Frankfurt am Main 1980). 1936 führte dann die faschistische Regierung Horthys eine antisemitische Filmgesetzgebung ein, nachdem schon ein Jahr zuvor der Boykott deutscher Filme zwangsweise beendet wurde.

Viele deutsch-jüdische Filmkünstler haben sich im Laufe des Jahres 1933 nach Frankreich abgesetzt. Da die französische Filmindustrie gewillt war, geeignete und erfolgreiche deutsche Fachkräfte einzustellen, war die Arbeitssituation mindestens bis zum Ausbruch des Krieges relativ günstig, auch wenn ausgebürgerte Deutsche nur mit größten Schwierigkeiten eine Arbeitserlaubnis bekamen. Das "Pariser Tageblatt" schrieb: "Das Schwergewicht der künstlerisch ernsthaften deutschen Filmproduktion ist

unzweifelhaft nach Paris verlagert worden. Alles, was im deutschen Filmschaffen der letzten Jahre Rang und Namen hatte, produziert jetzt dank Dr. Goebbels in Paris, so daß man wohl ohne Übertreibung behaupten kann: Der wahrhaft repräsentative deutsche Film wird von nun an in Frankreich hergestellt." (Film-Berlin an der Seine, 15.12.1933).

Sechs in der Weimarer Republik bekannte Filmproduzenten schafften es, in Paris eigene Filmgesellschaften zu gründen und eine kontinuierliche Produktion einzurichten: Max Glaß, Hermann Millakowsky, Seymour Nebenzahl, Arnold Pressburger, Gregor Rabinowitsch und Eugène Tuscherer. Sie und weitere emigrierte Produzenten drehten in den Jahren 1933 bis 1940 mindestens 46 Exilfilme (das sind 21% aller Exilfilme), in denen nicht nur Exil-Regisseure und -Drehbuchautoren, sondern auch zahlreiche emigrierte Techniker beschäftigt wurden.

Zu den wichtigsten emigrierten Regisseuren und Drehbuchautoren in Frankreich zählten Robert Siodmak, G.W. Pabst, Max Ophüls, Kurt Bernhardt, Hans Wilhelm, Max Kolpe, Arnold Lippschitz und Irmgard von Cube. Einige der Exilfilme gehören zu den populärsten des französischen Kinos der Vorkriegsjahre: LE ROI DE CHAMPS-ELYSEES (1934), MADEMOISELLE DOCTEUR (1936), YOSHIWARA (1936), PRISON SANS BARREAUX (1937), CARREFOUR (1938), DE MAYERLING À SARAJEVO (1940).

In England waren es vor allem zwei emigrierte Filmproduzenten, die den größten Einfluß auf die Arbeitssituation in der deutschen Filmkolonie Londons hatten: Alexander Korda und Max Schach. Der lange in Wien, Berlin und Hollywood beschäftigte Korda, ebenso wie der ehemalige Leiter der Münchener Emelka, Schach, spezialisierten sich auf extravagante historische Kostümfilm, die für den internationalen Markt bestimmt waren. Andere in England beschäftigte emigrierte Produzenten waren Hermann Fellner, Isidore Goldschmidt, Joseph Than, Joseph Somlo und Marcel Helmann. Zu den in England arbeitenden Regisseuren und Drehbuchautoren gehörten Paul Czinner, Alfred Zeisler, Karl Grune, Berthold Viertel, Friedrich Zelnik, Ludwig Biro, Leo Lania, Carl Mayer und Wolfgang Wilhelm. Zusammen drehten sie 38 Exilfilme (das sind 18%), unter anderem MOSCOW NIGHTS (1935), STORM IN A TEACUP (1936), LILAC DOMINO (1937), PRISON WITHOUT BARS (1938) und GIVE ME THE STARS (1945).

In Holland kam es dank des Einflusses deutscher Emigranten und aus Deutschland remigrierter Holländer zu einer erstaunlichen Blüte der einheimischen Filmindustrie. Die Produzenten Gabriel Levy, Josef Jacobi, Leo Meyer und Rudolf Meyer, die Regisseure Jaap Speyer, Ludwig Berger, Max Nosseck, Friedrich Zelnik und Kurt Gerron, sowie die Drehbuchautoren Walter Schlee und Alexander Alexander trugen maßgeblich zu dieser Entwicklung bei. Wegen der Begrenztheit des Binnenmarktes und fehlender Exportmöglichkeiten blieb die Filmproduktion aber insgesamt relativ unbekannt. Es ist jedoch erstaunlich, daß von den 31 in den Niederlanden gedrehten Filmen 23 als Exilfilme bezeichnet werden können, unter anderem BLEEKE BET (1934), DE KRIBBEJTER (1935), PYGMALION (1937), VADERTJE LANGBEEN (1938) und BOEFJE (1939).

Tatsächlich mußten die meisten Emigranten von Land zu Land wandern, um in den verschiedenen europäischen Filmindustrien Arbeitsmöglichkeiten zu suchen. Andere Exilländer – Italien, die Schweiz, Spanien, Portugal, Ägypten und die Tschechoslowakei – konnten nur einzelnen Emigranten zeitweilig Arbeit bieten. Dabei waren die Filmschaffenden ständig in Gefahr, von den einheimischen, oft feindlich gestimmten Behörden wegen Vergehens gegen die Paß-, Arbeits- und

Aufenthaltserlaubnisbestimmungen nach Deutschland abgeschoben zu werden. Außerdem entstanden den Emigranten durch die Flucht, ob legal oder illegal, hohe Kosten, denn die Nazis beschlagnahmten fast das gesamte Eigentum und verlangten eine sogenannte "Reichsfluchtsteuer", so daß die meisten Flüchtlinge nahezu mittellos im Ausland ankamen und einen ständigen Kampf um die nackte Existenz führen mußten. Heimatlos, oft ohne Paß, ohne Aufenthaltspapiere, ohne Aussicht auf eine geregelte Arbeit, war es kein leichtes Leben für die einen gehobenen Lebensstandard gewohnten Filmleute aus Berlin, München und Wien. Wegen dieser Gefahren und der Nähe zum Nazi-Deutschland blieben die meisten emigrierten Filmkünstler lediglich Durchreisende in Europa und machten sich früher oder später auf den Weg nach Hollywood, wenn sie einen Vertrag oder das begehrte "Affidavit", das Einreisevisum, erhielten. Manche warteten nach Kriegsbeginn in den Ausreisehäfen Europas und Nordafrikas oder kamen in französische Internierungslager. Viele konnten erst im letzten Moment mit "emergency visas" von Exilorganisationen in Amerika gerettet werden. Andere, wie Rudolf Bamberger, Hans Behrendt, Max Ehrlich, Kurt Gerron, Fritz Grünbaum, Paul Morgan, Willy Rosen und Otto Wallburg, wurden von den Nationalsozialisten in die Konzentrationslager verschleppt und dort ermordet.

Der Grund für den Exodus von Berlin gerade nach Hollywood ist naheliegend: Hollywood besaß als Kern der zentralistisch organisierten amerikanischen Filmwirtschaft die größte funktionierende Filmindustrie der Welt. In Amerika fanden die Filmemigranten eine Situation vor, in der sie zwar die privaten Sympathien der amerikanischen Filmangestellten genossen, aber einen schweren Konkurrenzkampf auf dem Arbeitsmarkt zu führen hatten. Dabei fielen auf seiten der Emigranten zwei Faktoren positiv ins Gewicht. Erstens produzierte Hollywood Waren für einen Weltmarkt, so daß sie Fähigkeiten anbieten konnten, die in bestimmten Grenzen zur Befriedigung des Marktes gebraucht wurden. Zweitens waren die wirtschaftlichen Verflechtungen zwischen Berlin und Hollywood vor 1933 sehr stark, so daß einerseits amerikanische Arbeitsmethoden nicht unbekannt waren, andererseits schon in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren viele deutsche Filmschaffende nach Hollywood verpflichtet worden waren. Bis etwa 1939 konnten die Emigranten noch relativ leicht in verschiedenen Bereichen unterkommen. Die Massenemigration nach Hollywood im Zuge des Krieges brachte dann eine verschärfte Konkurrenzsituation unter den Emigranten, doch fast gleichzeitig expandierte der Arbeitsmarkt für deutsche Filmkünstler durch die kriegsbedingte Produktion von Anti-Nazifilmen. Aber nicht alle Emigranten fanden den Anschluß, auch wenn sie den Weg nach Amerika schafften. Viele mußten den Beruf wechseln oder blieben arbeitslos, wie etwa Richard Eichberg, Henrik Galeen, Robert Liebmann, Max Reichmann, Hans Janowitz, Carl Junghans und Max Hansen.

In Hollywood lebten über 500 deutschsprachige Filmemigranten, die zeitweilig oder langfristig Arbeitsmöglichkeiten in der amerikanischen Film- und Fernsehindustrie fanden. Allerdings, im Gegensatz zu Europa, wo die Emigranten nicht selten Filme selbständig herstellen konnten, war die amerikanische Filmindustrie, mit ihren sieben in einem Monopol zusammengefaßten Gesellschaften und einigen kleineren Studios, relativ gut gegen selbständige Produktionen abgeschottet. Dieser Umstand führte dazu, daß einerseits die 60 Exilfilme nur einen Bruchteil der gesamten US-Produktion dieser Jahre darstellen, andererseits die emigrierten Produzenten, Regisseure und Drehbuchautoren verhältnismäßig schnell in die Filmwirtschaft eingegliedert werden konnten.

Von den nach Amerika emigrierten Filmproduzenten, konnten Joseph Pasternak, Seymour Nebenzahl, Arnold Pressburger, Hermann Millakowsky und Samuel Spiegel ihre Karrieren am erfolgreichsten weiterführen. Die Zahl der Regisseure und Drehbuchautoren, die in Hollywood Arbeit fanden, ist fast schon unüberschaubar; zu den erfolgreichsten Filmleuten gehörten Fritz Lang, Robert Siodmak, Otto Preminger, Billy Wilder, Walter Reisch, Georg Froeschel, Felix Jackson (Joachimson) und Curt Siodmak. Eine kleine Auswahl von Exilfilmen, die in den USA entstanden: MUSIC IN THE AIR (1934), THE LIFE OF EMILE ZOLA (1937), THREE SMART GIRLS (1937), MY LOVE CAME BACK (1940), ENEMY OF WOMEN (1944), SUMMER STORM (1944), DEVIL BAT'S DAUGHTER (1946) und THE VICIOUS CIRCLE (1947).

Bertolt Brecht schrieb in den "Flüchtlingsgesprächen", die Exilanten seien die besten Dialektiker, weil ihr Zustand der Heimatlosigkeit ständig Veränderungen mit sich bringe. Lange lebten einige von ihnen in der Annahme, sie würden eventuell wieder nach Deutschland zurückkehren, doch als sich nach dem Krieg die Möglichkeit dazu bot, nutzten sie nur wenige. Der Holocaust mit seinen sechs Millionen Toten versperrte den Weg und beendete für immer die deutsch-jüdische Symbiose. Die wenigen, die nach Deutschland zurückkamen, merkten bald, daß die Filmproduktion der Bundesrepublik von den in Nazi-Deutschland etablierten Filmschaffenden dominiert war, die sich jetzt selbst mitleidig als Opfer und die heimkehrenden Emigranten als "Vaterlandsverräter" ansahen, die angeblich während des Krieges ein gutes Leben im Ausland genossen hatten.

### **Genre des Exilfilms**

Obwohl der Exilfilm nicht als Filmgenre zu verstehen ist, weil ihm keine inhaltlichen oder stilistischen Merkmale eigen sind, sondern er durch seine politischen und wirtschaftlichen Produktionsbedingungen bestimmt ist, konstituiert er ein Kino der Genres. Exilfilme wurden hauptsächlich als kommerzielle Produkte für Filmmärkte realisiert, die Genrefilme bevorzugten: Frankreich, England und die Vereinigten Staaten. Auch die deutsche Filmwirtschaft und das deutsche Publikum hatten unterschiedliche Genres bevorzugt, vor allem Komödien, Abenteuer-, Detektiv-, Berg- und Kostümfilme. Die emigrierten Filmschaffenden waren deshalb geübt in der Produktion von Genrekino, auch wenn die deutsche und europäische Filmwirtschaft nicht der rigorosen Standardisierung der US-Filmindustrie unterworfen war. Vor allem wählten die Emigranten Filmgenres, die auf dem Filmmarkt des jeweiligen Gastlandes unterrepräsentiert waren, und bei denen sie – im Vergleich zu den einheimischen Filmschaffenden – eine besondere Kompetenz vorweisen konnten. Wenn man unabhängig vom Ursprungsland die Exilfilmproduktion nach Genres auflistet, kommt man auf folgende Prozentsätze: Komödien (23%), Musicals/Operetten (20%), Melodramen (16%), Kostümfilme (14%), Literaturverfilmungen (6%), Kriminalfilme (8%), phantastische Filme (5%). Der Anti-Nazifilm (8%) macht nur einen geringen Teil des Exilfilms aus.

Daraus folgt aber nicht generalisierend, daß die Filmemigranten nicht am politischen Kampf gegen das Nazi-Regime interessiert waren und die Möglichkeiten ihres Metiers erkannt hatten. In den dreißiger Jahren standen jedoch Frankreich, England und die anderen europäischen Länder unter dem Vorzeichen der Appeasementpolitik, so daß eindeutige politische Filme Schwierigkeiten bei der Zensur gehabt hätten. Die Situation in Holland kann als beispielhaft für die europäische Situation zwischen den Weltkriegen insgesamt gelten: "Die Emigration an sich als Thema für einen Film zu wählen, daran

konnte ein emigrierter Regisseur nicht denken, selbst wenn er es gewollt hätte. Er hing ja von den geschriebenen und ungeschriebenen Gesetzen der niederländischen Spielfilmproduktion ab." (Kathinka Dittrich).

So überrascht es nicht, daß der erste Anti-Nazifilm, *BORZY/KÄMPFER* (1935), in der Sowjetunion gedreht wurde. Er thematisiert den Kampf gegen den Hitlerfaschismus, vor allem den Widerstand der Kommunisten, den Reichstagsbrand und den darauf folgenden Schauprozeß der Nazis gegen Georgi Dimitroff, die Errichtung von Konzentrationslagern und die damit verbundenen Foltern und Morde. Ins sowjetische Exil gingen fast ausschließlich politische Flüchtlinge, die wegen ihrer Mitgliedschaft in der KPD im "Dritten Reich" gefährdet waren. In der Sowjetunion engagierten sie sich für Exil-Zeitungen, spielten Theater und machten Hörfunk in deutscher Sprache, ganz im Sinne der Politik der KPD im Exil, beziehungsweise der KPdSU. *BORZY/KÄMPFER* folgt der Parteidoktrin, doch seine Ästhetik des Sozialistischen Realismus ist gebrochen, weil der Held des Films – Dimitroff – nur selten im Bild auftritt und durch diese "Abwesenheit" einen Freiraum herstellt für den (eigentlich verpönten) kollektiven Helden: die Genossen im deutschen Widerstand.

Der Regisseur des Films war der Schauspieler und Dramatiker Gustav von Wangenheim; der ehemalige Filmkritiker der kommunistischen Zeitung "Rote Fahne", Alfred Kurella, arbeitete am Buch mit, der linksgerichtete Maler Heinrich Vogeler schuf die Bauten, Hanns Eislers Schüler Hans Hauska komponierte die Musik. Als Schauspieler wirkten fast ausschließlich Genossen mit, die in der Weimarer Republik bei "Truppe 1931" oder "Kolonne Links" Arbeitertheater gemacht hatten: Alexander Granach, Ernst Busch, Bruno Fritzdorf, Lotte Loebinger, Heinrich Greif, Robert Trösch, Helmut Damerius, Hans Klering, Curt Trepte, Fritz Voss und der noch sehr junge Konrad Wolf. Der Regisseur Max Ophüls schrieb eine äußerst lobende Kritik über *BORZY/KÄMPFER*, der Film wurde international gefeiert und in Deutschland verboten; dennoch blieb er der letzte in der Sowjetunion von deutschen Exilanten gedrehte Film. Nach der Auflösung der Kommunistischen Internationale 1935 gab es weder Platz für Exilfilme noch für deutsche Exilanten, die nicht linientreue Kommunisten waren.

Im Gegensatz zu den politischen Emigranten, die in die UdSSR geflüchtet waren, ging es der jüdischen Filmemigration von Hollywood nicht unbedingt darum, antifaschistische Filme zu drehen. Es ist viel eher auf die wirtschaftlichen Verhältnisse Hollywoods zurückzuführen, daß Emigranten in Anti-Nazifilmen regelmäßig beschäftigt wurden – nicht nur im Zweiten Weltkrieg, sondern auch in der Zeit danach.

*HANGMEN ALSO DIE* (1943) von Fritz Lang thematisiert den antinazistischen Widerstand im besetzten Europa. Der Film handelt vom Attentat auf den Reichsprotector Reinhard Heydrich im Mai 1942, vom Kampf des tschechischen Volkes gegen die deutsche Besatzungsmacht, von der Versuchung der Kollaboration, den Schwächen des einzelnen und von einem Helden, der zum Symbol der Freiheit wird. In den in Amerika herausgegebenen Exilzeitungen, ebenso wie in der amerikanischen Presse, wurde über das Attentat und die mörderische Vergeltung der Nazis, die Zerstörung der Stadt Lidice und die Ermordung aller Einwohner, ausführlich berichtet. Douglas Sirk verfilmte 1942 die Geschehnisse in Lidice in *HITLER'S MADMAN* (1943). Für *HANGMEN ALSO DIE* schrieb Bertolt Brecht das Drehbuch. Bei diesem Film gewannen Lang und Brecht die Mitarbeit des aus Österreich stammenden Produzenten Arnold Pressburger, der den Film für die United Artists finanzierte. Pressburger brachte seinen Sohn Fred als Regieassistenten mit;

Hanns Eisler schrieb die Musik, und Artur Guttman dirigierte. Unter den Darstellern befanden sich Alexander Granach, Reinhold Schünzel, Felix Basch und Liesl Handl, jüdische Emigranten, die alle Nazis spielen mußten, weil Lang darauf bestand, die tschechischen Rollen mit amerikanischen Schauspielern zu besetzen, um die Sympathien der Zuschauer besser steuern zu können.

War Exil ein politisch-literarisches Thema für die emigrierten Schriftsteller, so wird es von den Filmexilanten kaum als "Motiv" genutzt. Als Ausnahme gilt *A VOICE IN THE WIND* (Regie: Arthur Ripley, 1944), der Heimatlosigkeit verbildlicht; erzählt wird von einem Pianisten, der seine Heimat Prag und seine große Liebe wegen der Verfolgung der Nazis verliert und deswegen ins Exil und schließlich in eine Wahnwelt flieht, ohne je zu erfahren, daß seine Verlobte aus Heimweh und Kummer am gleichen Ort im Exil stirbt. Das schattige, nächtliche Dunkel der Szenerie schafft eine melancholische Atmosphäre und die Musik Smetanas eine nostalgisch sehnsüchtige Stimmung nach der verlorenen Heimat. Finanziert wurde *A VOICE IN THE WIND* von dem Prager Rechtsanwalt und Filmproduzenten Rudolf Monter, das Drehbuch schrieb Friedrich Torberg, die an expressionistische Filme erinnernden Bauten entwarf der frühere Ufa-Architekt Rudi Feld. Die Hauptrolle spielte Franz Lederer. Alexander Granach, Olga Fabian, Hans Schumm, Rudolf Myzet, Fred Nurnberger-Gelingh, Otto Reichow und Martin Berliner traten in Nebenrollen auf. Und wie viele andere Exilfilme wurde auch *A VOICE IN THE WIND* mit wenig Geld gedreht. Er soll – nach Friedrich Torbergs Bericht – nur 100.000 \$ gekostet haben und in elf Tagen in einem gemieteten Atelier gedreht worden sein. (Der Aufbau, 24. 3. 1944).

Der amerikanische Anti-Nazifilm vermittelte seine antifaschistische Botschaft, indem er Erzählmuster und Stereotypen den gängigen US-Genres anpaßte. Vor allem wurden Geschichten produziert, die keine politischen, sondern moralische Fragen an das Publikum richteten. Den Emigranten gelang es aber in Details und oft auch darüber hinaus, Informationen über den NS-Staat zu vermitteln, die den Filmen Wahrheit gaben. Wichtige Exilfilme im Anti-Nazi-Genre waren: *TO BE OR NOT TO BE* (1942), *CROSS OF LORRAINE* (1943), *SONG OF RUSSIA* (1943), *THREE RUSSIAN GIRLS* (1943), *WOMEN IN BONDAGE* (1943), *TAMPICA* (1944) und *NONE SHALL ESCAPE* (1944).

Kein Emigrant hatte es gewagt, im Europa der dreißiger Jahre einen eindeutigen Anti-Nazifilm zu realisieren, doch manchmal wurden politische Themen aufbereitet. Kostümfilm mit historischem Hintergrund als Folie für Gegenwartsbezüge, auch dies ist eine Erzählstrategie der Exil-Literatur.

*MAYERLING* (1936) erzählt eine tragische Liebesgeschichte, mit viel Romantik in einer nostalgischen *fin de siècle*-Atmosphäre. Der Thronfolger des Kaisers von Österreich und seine vom Hof nicht akzeptierte Geliebte begehen Doppelselbstmord im Jagdschloß Mayerling bei Wien, weil der Kaiser ihnen die Eheschließung untersagt. Die Geschichte hätte als politische Allegorie inszeniert werden können, doch der Film konzentriert sich auf die tragisch endende Liebe, die historische Wahrheit fungiert nur als Kulisse für ein Melodram. Das authentische Melodram des Herzogs Rudolf und der Baronessa Vetsera, die 1887 gemeinsam den Freitod wählten, war bereits häufiger verfilmt worden.

Finanziert wurde *MAYERLING* von den aus Deutschland emigrierten Filmproduzenten Seymour Nebenzahl und dem tschechischen Filmfinanzier Joseph Auerbach. Als Regisseur zeichnete der lange in Berlin tätige Exilrusse Anatole Litvak verantwortlich, am

Drehbuch war Irmgard von Cube als Co-Autorin beteiligt, die schon bei der Ufa vor 1933 Filme mit Litvak verfaßt hatte.

Als Subgenre des Kostümfilm gilt der biografische Film. Seltene Spiegelbilder prägten dieses Genre in Deutschland und im Exil. Im biografischen Film des Exils war ein demokratisches Verständnis vorausgesetzt, die Filmbiografie des "Dritten Reichs" fand dagegen ihre Form als Vermittler von Heldenlegenden, die den Führerkult propagandistisch untermauerten. THE STORY OF LOUIS PASTEUR (Regie: William Dieterle, 1935) wird ROBERT KOCH (Hans Steinhoff, 1939) entgegengestellt, THE STORY OF DR. EHRLICH'S MAGIC BULLET (William Dieterle, 1940) mit PARACELUS (G.W. Pabst, 1942) konterkariert. Bei den Amerikanern wird wissenschaftlich-rational argumentiert, der Held ist von menschlichen Schwächen geplagt, die im Reich gedrehten Filme plädieren für die Irrationalität, für das höchste Opfer, für die Unfehlbarkeit des Genies.

THE STORY OF DR. EHRLICH'S MAGIC BULLET (1940) stellt Dr. Paul Ehrlich, einen Assistenten Robert Kochs vor. Ehrlich entdeckte Medikamente gegen Diphtherie und Syphilis, unternahm weitere Forschungen auf dem Gebiet der Chemotherapie, wurde aber als deutscher Jude und Wissenschaftler verfemt und verfolgt. Der Vorlage anderer Filmbiografien folgend, erzählt auch dieser Film über Ehrlich vom harten Kampf für die Freiheit der Wissenschaft, ausdrücklich verbunden mit einer antiautoritären Haltung und einem Plädoyer für demokratische Freiheit. Obwohl die Frage des Antisemitismus im Film kaum betont ist, hat er doch einen antinazistischen Subtext, der von den Produzenten durchaus gewollt war. Als Produktionsleiter stand Wolfgang Reinhardt dem Filmteam zur Verfügung, der zuvor bei Dieterles JUAREZ als Autor mitgewirkt hatte. Regie führte William Dieterle, bei den Warner Brothers inzwischen zum Spezialisten für Filmbiografien avanciert. Drehbuchautor war Heinz Herald, ein ehemaliger Dramaturg Max Reinhardts und Mitverfasser von THE LIFE OF EMILE ZOLA (William Dieterle, 1937). Entgegen allen Erwartungen wurde DR. EHRLICH'S MAGIC BULLET zu einem der erfolgreichsten Filme des Jahres 1940.

Komödien wurden von den Filmexilanten am häufigsten produziert, vermutlich weil Geldgeber am ehesten gewillt waren, sie zu finanzieren. Selten ragten diese Komödien aus dem Maß der Konfektion heraus, in der Regel waren sie auch nicht für den Export gedacht. In einigen Exilländern, zum Beispiel in Holland und Ungarn, scheinen Emigranten fast nur Komödien gedreht zu haben.

Waren in den dreißiger Jahren fast 25% aller Exilfilme Komödien, entstanden nach 1939 nur wenige. Schuld daran waren nicht nur Krieg und Holocaust, sondern auch die veränderte Situation in Amerika. In den europäischen Exilländern waren Filmkomödien noch gefragt, aber in Hollywood vertrat man die Auffassung, nur Amerikaner könnten das amerikanische Publikum zum Lachen bringen. Zu den Komödien des Exilfilms gehören DU HAUT EN BAS (1933), PETER (1934), HÁROM ÉS FÉL MUSKÉTÁS/VIEREINHALB MUSKETIERE (1935), ORANJE HEIN (1936), THREE SMART GIRLS (1937), PLACE DE LA CONCORDE (1938) und A ROYAL SCANDAL (1945).

In KOMEDIE OM GELD (1936) wird mitten in der Weltwirtschaftskrise die obsessive Jagd nach Geld persifliert; ein Sprecher leitet die Spielhandlung ein und kommentiert sie, als ob das Leben wirklich ein Kabarett wäre: Ein kleiner Bankbote verliert eine große Summe Geldes, erhält, von einem Gericht freigesprochen, die Leitung eines internationalen Finanzinstituts, bei dem er durch gewagte Geldtransfers noch größere Summen verliert,

und spielt schließlich mit dem Gedanken an Selbstmord. Doch am Ende wird alles wieder in die richtige Bahn gelenkt, so daß die Tochter endlich ihren armen Freund heiraten kann. KOMEDIE OM GELD ist ein sogenannter Jordaan-Film, eine typische niederländische Komödie aus dem Arbeiterviertel Amsterdams, und doch haftet dem Film ein Hauch von Internationalität an – und sei es nur durch seine außerordentliche technische Qualität und die kubistische, an art deco-Formen angelehnte Ausstattung. Der niederländische Kinobesitzer Will Tuschinsky holte Max Ophüls und Eugen Schüfftan aus Paris für die Regie- und Kameraarbeit. Als Drehbuchautoren verpflichtete Tuschinsky neben Ophüls Walter Schlee, der in Berlin mit Walter Wassermann nicht weniger als 24 Tonfilmdrehbücher verfaßt hatte. Außerdem wirkten die Emigranten Heinz Fenchel (Architekt) und Heinz Lachmann (Komponist) mit. Obwohl der Film die teuerste holländische Produktion der dreißiger Jahre war, verlor Ophüls angeblich die Lust am Projekt, wobei die "rags to riches to rags story" dem Exilschicksal sehr nahe kam.

Eine Komödie ganz anderer Art, mit Ironie und Pathos, auf der Grenzlinie zum Melodram war TALES OF MANHATTAN (1942). Erzählt wird die Geschichte eines angeblich verhexten Fracks, der seinen verschiedenen Besitzern Leid und Glück bringt. Am Anfang gehört er einem erfolgreichen Schauspieler, der vom Ehemann seiner Geliebten erschossen wird, am Ende hängt er über der Vogelscheuche eines schwarzen Farmers. Ein Lebensmoment des Exils spiegelt sich im Los eines sozialen Absteigers, einem ehemaligen Rechtsanwalt, der zum heimatlosen Penner wird. Eher europäisch, den gängigen Moralvorstellungen der Amerikaner zuwiderlaufend, war die im Film propagierte lockere Einstellung zur Ehe und die unpuritanische Haltung in Fragen von Schuld und Sühne. TALES OF MANHATTAN war der erste Exilfilm des früher in Berlin für die Deutsche Universal tätigen Produktionsleiters Samuel Spiegel. Als illegaler und mittelloser Emigrant 1939 in Los Angeles angekommen, hatten Walter Reisch und Billy Wilder dem Produzenten die Rechte an ihrer für die Ufa in Berlin verfaßten Filmkomödie "Der Frack" gegeben. Nicht weniger als sechs emigrierte Drehbuchautoren arbeiteten am Projekt mit: Ferenc Molnar, Laszlo Gorog, Ladislaus Fodor, Laszlo Vадnai sowie Robert Katscher und Walter Reisch, die ungenannt blieben; Wilder verbot den Produzenten, seinen Namen im Vorspann zu nennen. Regie führte der 1941 als Exil-Franzose geltende Julien Duvivier. Der Film erzielte einen mäßigen Erfolg; das amerikanische Publikum tat sich schwer, den Film im Genrebild einzuordnen.

Der Kriminalfilm, besonders in seiner amerikanischen Form des *film noir*, gewann seine Eigenständigkeit nicht zuletzt durch den Einfluß emigrierter Regisseure. Fritz Lang, Robert Siodmak, Otto Preminger etwa haben den *film noir* wesentlich geprägt. Sie gaben dem Kriminalfilm seine dunkle Seite, eine pessimistische Sicht auf die moderne Stadt, die dem Genre in seinem ursprünglichen Optimismus gefehlt hatte. Es war eine europäische, von Krieg und wirtschaftlichem Chaos geprägte Weltanschauung, die den Exilfilm prägte; hierfür stehen Filme wie MAUVAISE GRAINE (1933), UNSICHTBARE GEGNER (1934), HET MYSTERIE VAN DE MONDSCHENSONATE (1933), CRIME OVER LONDON (1936), PIEGES (1939), WHISPERING CITY (1947), PAROLE, INC. (1948).

JEALOUSY (1945), der Merkmale des Melodrams mit Elementen des *film noir* verbindet, erzählt die Geschichte eines an Selbstmordgedanken leidenden exilierten Schriftstellers. Die Erfolglosigkeit im Exil macht ihn zunehmend eifersüchtig und gewalttätig, doch zum Schluß wird er, nicht seine Frau, gegen die sich seine Gefühle zunehmend gerichtet hatten, Opfer eines Eifersuchtsmordes. Es geht um Exil und Verlust der Heimat, des Erfolgs, der Selbstachtung eines Geliebten, der Freiheit. Die Atmosphäre von

Schizophrenie wird durch eine starke diagonale Bildkomposition unterstrichen und durch die im *film noir* typische hell-dunkle Lichtgestaltung verstärkt; so erinnert der Film zugleich an den Expressionismus. Von dem Regisseur Gustav Macháty selbständig produziert, wurde der Film durch Republic Pictures vertrieben. Die Produktionsleitung lag bei Dr. Eduard Frischauer, einem emigrierten Rechtsanwalt, Ehemann von Gina Kaus; das Drehbuch stammte von Macháty und Arnold Phillips (Lippschitz). Die Musik schrieben die ebenfalls emigrierten Komponisten Alexander Laszlo und Hanns Eisler. Eine führende Nebenrolle spielte der Exiltscheche Hugo Haas, der einige Jahre später seine eigene Produktionsfirma in Hollywood gründete.

Schon in der Weimarer Republik sollten Literaturverfilmungen das gehobene Bildungsbürgertum in die Kinos locken, selten wurden sie aber zum großen Kassenschlager. Deswegen galten sie bei den Filmgesellschaften nur als Prestigeprojekt ohne Erwartung auf große Gewinne. Diese Überlegungen dürften auch im Exilfilm eine Rolle gespielt haben, so daß nur wenige Werke der Weltliteratur von Emigranten verfilmt wurden. Um des Prestiges willen erhielt Max Reinhardt zunächst "carte blanche" von Warner Brothers, A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM (1935) filmisch einzurichten, doch noch vor Drehbeginn stellte man ihm William Dieterle als Berater zur Seite. Andere Literaturverfilmungen des Exils waren AUFSTAND DER FISCHER VON ST. BARBARA (1934), AS YOU LIKE IT (1936), PYGMALION (1937), LE ROMAN DE WERTHER (1938), DIE MISSBRAUCHTEN LIEBESBRIEFE (1940), SUMMER STORM (1944).

Völlig vergessen ist die im Exil entstandene Verfilmung von Carl Zuckmayers "Der Hauptmann von Köpenick", PASSPORT TO HEAVEN (1941), ohne Verleiher, ohne Kinopremiere, ohne kritische Rezeption im Exiland und erst 1945 unter dem Titel I WAS A CRIMINAL in einem Schmalfilmverleih herausgekommen. Dabei ist der Film eine beachtliche Leistung der Regie. Die Architektur Berlins ist zusammengesetzt aus Dokumentarfilmaufnahmen und Atelierbauten, und die Kameraführung rückt durch Licht und Schatten die Symbole der Macht immer wieder ins Bild: In einer Einstellung wird das allgegenwärtige Bild des Kaisers durch Schatten zum Führerporträt umgestaltet. Doch die Geschichte vom einfachen Schuhmacher – hier bedeutungsträchtig Volck genannt –, die preußische Mentalität des autoritären Militarismus und bürokratischen Gehorsams, die Verzweiflung des Arbeits- und Paßlosen, der immer wieder abgewiesen wird, all dies war den Amerikanern völlig fremd im Vorkriegsjahr 1941. Die Produktionsleitung lag in den Händen von Paul Gordon, der Anfang der dreißiger Jahre zwei Filme in Berlin produziert hatte. Regie führte Richard Oswald, der mit dem Remake seines Filmes aus dem Jahre 1931 an seinen früheren Erfolg anknüpfen wollte. Das Drehbuch schrieben Albrecht Joseph, der schon mit Zuckmayer das Drehbuch zur ersten Verfilmung geschrieben hatte, und Ivan Goff. Weiter am Projekt beteiligt waren Oswalds Sohn Gerd (Regieassistent) und Rudi Feld als technischer Berater; Albert Bassermann spielte die Hauptrolle, Hermann Bing, Walter O. Stahl und Max Willenz waren in Nebenrollen zu sehen. Im Gegensatz zu Max Adalbert (1931) und Heinz Rühmann (1956), die den Schuster als "kleinen Mann" spielten, ist Bassermann trotz eines starken sprachlichen Akzents aufmüppig, trotzig und zornig, immer die Staatsmacht in Frage stellend, mit dem Bewußtsein eines von den Nazis Exilierten: eine hinreißende Darstellung, die den Film als den vielleicht deutschesten aller Exilfilme ausweist.

In welche Filmgeschichte gehört dieser Film, der in englischer Sprache gedreht, aber in seinem Wesen zutiefst der deutschen Kultur verpflichtet ist? In der nationalen Produktion bleiben solche Filme unsichtbar, als mindere Qualität vergessen. Viele der hier

genannten Filme sind solche unglücklichen Zwitter geworden, inszeniert und gespielt von Emigranten, die sich noch unsicher in der Fremde bewegten. Ist Exilfilm-Geschichte in eine deutsche Filmgeschichte zu integrieren? Nur zum Teil. Viele Exilfilme sind noch nie in Deutschland gezeigt worden, weder in den Kinos noch im Fernsehen; sie sind noch zu entdecken. Doch auch die Neuaufführung wird nur bedingt eine Wiedergutmachung ermöglichen. So wie der Holocaust einen nicht zu reparierenden Bruch in der deutsch-jüdischen Symbiose bedeutet, so bleiben die Exilfilme und die Filmemigranten am Rande der deutschen Entwicklung. Dies gilt – ironischerweise – um so mehr für das Werk aller derjenigen Filmkünstler, die sich erfolgreich im Ausland etablieren konnten; deren Werk zwar von den in Deutschland gemachten Erfahrungen geprägt ist, aber nur partiell zum Exilfilm gezählt werden kann und eigentlich zu einer anderen nationalen Filmgeschichte gehört: ob Filme von Ernst Lubitsch oder Billy Wilder, Fritz Lang oder Otto Preminger, E.A. Dupont oder Edgar G. Ulmer, Robert Siodmak oder Max Ophüls. Dieser schmerzliche Verlust der größten deutschen Regisseure und Techniker der ersten fünfzig Jahre des Kinos bleibt eine Katastrophe für die Filmkultur Deutschlands.

## Marginalien

### Seite 1

Nach den Zählungen von Günter Peter Straschek mußten circa 2000 Filmschaffende fliehen. Mehr als 500 kamen nach Hollywood. Vergleiche auch: Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933. Münster 1986 (2. erweiterte Auflage).

### Seite 2

Nach Hans Feld war ein Mann namens Alexander Jelsky der Produzent von POLIBEK VE SNEHU (1935), Robert Katscher der Regisseur und Feld und Fritz-Max Cahen die Autoren, doch Vaclav Binovec wird im Vorspann als Regisseur genannt.  
(Hans Feld: Exil in Prag 1933–1935. In: SDK-Newsletter, Berlin, Nr. 2, Januar 1992).

### Seite 7

Eine aufschlußreiche Studie hierzu bietet: Hans-Peter Kochenrath: Kontinuität im deutschen Film (1966). In: Wilfried von Bredow, Rolf Zurek (Hrsg.): Film und Gesellschaft in Deutschland. Hamburg 1975.

### Seite 8

WOSSTANIJE RYBAKOW/AUFSTAND DER FISCHER (1934) war der zweite sowjetische Exilfilm, gedreht von Erwin Piscator nach der Erzählung von Anna Seghers.

Heinrich Mann schrieb einen Roman mit dem Titel "Lidice"; andere emigrierte Schriftsteller schrieben die Romane "You Can't Do That to Svoboda" (Hans Szekeley), "This was Lidice" (Gustav Holm) und das Drama "Lidice" (Adolf Hoffmeister).

### Seite 9

Bei der Produktion waren folgende Emigranten beteiligt: Seymour Nebenzahl, Rudi Joseph, Douglas Sirk, Albrecht Joseph, Emil Ludwig, Herbert G. Luft, Eugen Schüfftan, Karl Hajos, Paul Elbogen und Felix Bernstein, sowie die Schauspieler Hugo Haas, Lori Lahner und Fred Nurney.

Während man auf Lion Feuchtwangers "Exil" (1940), Bruno Franks "Der Reisepaß" (1937), Anna Seghers' "Transit" (1944), Klaus Manns "Der Vulkan" (1939) und Erich Maria Remarques Flüchtlingszyklus "Liebe Deinen Nächsten" (1940), "Arc de Triomphe" (1945) und "Eine Nacht in Lissabon" (1963) verweisen kann, befaßten sich nur wenige Filme mit dem Exil, obwohl Projekte

angekündigt wurden: unter anderem "Port of Hope" (1939, Gina Kaus und Ladislaus Fodor), "Refugees" (ohne Datum, Paul Frank, Felix Basch).

Lion Feuchtwanger schrieb "Der falsche Nero" (1935), Bruno Frank "Cervantes" (1934), Heinrich Mann "Die Jugend des Königs Henri Quatre" (1935), Alfred Neumann "Der Neue Caesar" (1934), doch eigentlich ging es immer um die verlorene Heimat, um den Zustand des Exils und die Autokratie des Staates. Vergleiche: Hans Dahlke: Geschichtsroman und Literaturkritik im Exil. Berlin/DDR 1976.

MAYERLING wurde 1937 vom US-Fachblatt "Variety" zum besten französischen Film aller Zeiten gewählt. (Variety, 25. 9. 1937). Anatole Litvak und die Schauspieler Charles Boyer und Danielle Darrieux erhielten Hollywoodverträge.

#### Seite 11

Der Film kostete 135000 Guilder und stürzte die Produktionsfirma Tuschinskys in den Bankrott. Vergleiche Michel Hommel: Border Crossings. In: Netherlandscapes. New York 1989.

Es entbrannte auch eine Kontroverse um die Darstellung der Schwarzen in der letzten Episode des Films. Der Hauptdarsteller Paul Robeson kritisierte den Film als rassistisch. Vergleiche Martin Duberman: Paul Robeson. New York 1988.

#### Seite 12

Frischauer hatte mit seinem Bruder, dem Journalisten Willy Frischauer, die Geschichte von Hitlers unehelicher Herkunft in der Schickelgruberfamilie veröffentlicht. Als erfolgloser Exilant in Los Angeles hatte seine Biografie Ähnlichkeit mit dem Schicksal des Ermordeten im Film.

© 2004 J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart.