

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 eigenartige 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, Kameraleute, 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.147f.).

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 Erfolglösen 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 verzo-genen 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 Nazi-deutschland 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 her-gestellten ›Verbindungen‹ reichen bis zur ›Ärzteverschwörung‹, in der es eben-falls um Juden geht, die man bezichtigt, Führer der Partei vergiften zu wollen. Die Kampagne endet mit Stalins Tod. Ihre Ideologie aber bleibt der Sowjetuni-on, und nicht nur ihr, fortan erhalten. Der rebellisch so genannte Antizionis-mus, 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 Herkunft 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 erlauben, 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.).