

exilograph

Walter A. Berendsohn Forschungsstelle
für deutsche Exilliteratur

Newsletter Nr. 20, Sommer 2013

Exilfilm – Filmexil

Historische, mediale und ästhetische Übersetzungen

Als Exilfilme im engeren Sinne werden Filme bezeichnet, die in den Jahren 1933 bis 1945 überwiegend von exilierten deutschen Filmschaffenden im jeweiligen Fluchtland produziert wurden, wobei nur in wenigen dieser Exilfilme das Exil selbst zum Gegenstand wird.¹ Anlässlich einer Filmreihe, die die Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur zusammen mit dem Research Center for Media and Communication (Universität Hamburg) und der Hamburger Kinemathek e.V. veranstaltete, wurde im Januar 2013 eine kleine Auswahl von Exilfilmen (aus Hollywood) im Metropolis Kino gezeigt.

Dass die Erfahrung des Exils nicht nur als historische Retrospektive, sondern auch als aktuelles Thema das Kino beschäftigt, zeigte nahezu zeitgleich Margarethe von Trottas Film über die Philosophin und politische Theoretikerin Hannah Arendt (*Hannah Arendt*, Deutschland, Frankreich, Luxemburg, Israel 2012). Auch wenn *Hannah Arendt* selbst kein Exilfilm ist, so berichtet er doch vom Leben und Denken einer Exilantin, der nach einer Odyssee durch Europa 1941 die Flucht in die USA gelang. Der Film spielt in der Zeit von Arendts Nachexil in New York, einer Zeit, in der sie für den *New Yorker* als Beobachterin zum Prozess gegen Adolf Eichmann 1961 nach Jerusalem reiste. In erster Linie verhandelt der Film die Entstehung und Rezeption von Arendts bekannter und umstrittener These von der „Banalität des Bösen“²,

bringt jedoch zugleich verschiedene Aspekte des Exils zur Anschauung. Der mehrsprachige Film führt Hannah Arendts Ringen mit der fremden Sprache vor, zeichnet Gespräche zwischen New Yorker Exilanten nach, die versuchen, sich in mühevoll angeeignetem Englisch auszudrücken und – wenn die Sprache das Problem einfach nicht

1 Vgl. Jan-Christopher Horak: „Exilfilm 1933-1945“, in: *Geschichte des deutschen Films*, hg. von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler, 2., aktualis. und erw. Aufl., Stuttgart 2004, 99-116.



Filmstill aus der Anfangssequenz von *So Ends Our Night*, USA 1941 nach Erich Maria Remarques Roman *Liebe Deinen Nächsten*

Inhaltsverzeichnis

Desiderate der Exilfilmforschung.	
Das Beispiel <i>Hitler's Madman</i> von Douglas Sirk.....	4
<i>Professor Mamlock</i> und das deutschsprachige Filmexil in der Sowjetunion.....	6
Paul Kohner – Agent der Exilanten.....	7
„This is a story of the people without passports“.	
Die Amerikanische Remarque-Verfilmung <i>So Ends Our Night</i> ...	9

„And the others wait in Casablanca ... and wait ... and wait“.	
<i>Casablanca</i> als Exilfilm.....	10
„Böhmische Haine und Seen“. Hanuš Burgers Exilfilm <i>Crisis</i>	11
Veranstaltungen der Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur	
<i>Wintersemester 2012/13</i>	11
<i>Sommersemester 2013</i>	12
Impressum.....	16

2 Hannah Arendt: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, mit einem einleitenden Essay und einem Nachwort zur aktuellen Ausgabe von Hans Mommsen, München, Zürich 2011. Ihre Staatenlosigkeit hatte Arendt schon 1943 in dem Aufsatz „Wir Flüchtlinge“ zum Ausgangspunkt gemacht, den Flüchtling zu theoretisieren und im Kontext der Massene migration im 20. Jahrhundert die nach seinen Menschenrechten zu fragen. Vgl. Hannah Arendt: „Wir Flüchtlinge“ („We Refugees“, 1943), in: H. A.: *Zur Zeit. Politische Essays*, hg. von Marie Luise Knott. Aus dem Amerikanischen von Eike Geisel, Berlin 1986, 7-21.

3 Zu beiden Orten des Exils vgl. die Literaturangaben zum Weiterlesen.

4 Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht u. a., Bd. 27: *Journal 2*, Berlin, Weimar, Frankfurt a. M. 1995, 27 und 123-124.

fassen möchte – ins Deutsche wechseln und damit ihre amerikanischen Freunde ausschließen. Die Sprache entzieht sich Arendt manchmal auf komische Weise, manchmal scheint der Kontrollverlust Unbewusstes preiszugeben, manchmal bleibt ihre Kontrolle über die Sprache unheimlich. Viele Aspekte des Exils, wie sie im Film über Hannah Arendt erscheinen, lassen sich als Übersetzungen perspektivieren: Übersetzung philosophischer Positionen einer zunächst deutsch denkenden und schreibenden Philosophin nicht nur ins Amerikanische, sondern im Film auch Übersetzung in einen biographischen Kontext und nicht zuletzt in das Medium des Films, der die mehrsprachige Arbeit am Filmtext selbst thematisiert.

An die Beobachtung dieser vielfältigen Übersetzungsprozesse lassen sich Fragestellungen und Perspektiven für die Exil(film)forschung anknüpfen, erweisen sich solche Übersetzungsleistungen doch als Voraussetzung und Ergebnis von Exilfilmen aus Hollywood ebenso wie aus Moskau (vgl. zum Filmexil an beiden Orten die Beiträge von Christoph Hesse und Andreas Stuhlmann in diesem Heft).³

Das betrifft zunächst Aspekte der Produktion, die in der Forschung bisher die Definitionskriterien von Exilfilmen bestimmt haben: Exilfilm ist immer an Produktionsmöglichkeiten und -bedingungen im Exilland gebunden, so dass sich auf der einen Seite die Frage nach seiner Unterscheidung vom nationalen Film stellt, auf der anderen Seite die Frage nach Kulturtransfer und einer im Film entstehenden transnationalen Ästhetik und Kultur. Diese Frage zielt dann weit über Aspekte der Produktion hinaus. Die Beteiligung von exilierten Schauspielern und Schauspielerinnen, Regisseuren, Drehbuchautorinnen und -autoren, Kameraleuten, Technikern und Technikerinnen macht zunächst die Prozesse ihrer Einbindung in bestehende Strukturen künstlerischer, technischer und ökonomischer Produktionsverfahren zum zentralen Untersuchungsgegenstand der Exilfilmforschung. Wie etwa sind Produktionsfirmen und Künstler mit sprachlichen und kulturellen oder gar politischen Differenzen umgegangen? Zu Schwierigkeiten bei der Aufnahme exilierter Filmkünstler in Hollywood beispielsweise führten die ästhetische Filmsprache der Regisseure oder die deutschen Akzente und abweichenden Spielgewohnheiten der Schauspielerinnen und Schauspieler.

In mehrfacher Hinsicht mit einem Übersetzungsproblem konfrontiert sahen sich Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die ihre literarische Arbeit etwa an die Erfordernisse von Drehbüchern, an amerikanische Filmgenres und die anderen Arbeitsweisen der Hollywoodfilmproduktionen anpassten oder mit herrschenden Ideologien auf Linie brachten.

2.12.41

„Arbeite mit dem deutschen Schauspieler und Conferencier Robert Thören an einem Filmlustspielstoff. Ein tolles Milieu, tolle Methoden! Er ist writer in den Studios von Metro-Goldwyn-Mayer, der größten Filmfirma der Welt. Er [...] schwadroniert ohne Unterbrechung, ohne Plan, mit sorgfältigster Vermeidung alles Nachdenkens drauflos [...]. Es existieren keinerlei Gesetze der Psychologie, des gesunden Menschenverstandes, der Ökonomie, der Moral, der Wahrscheinlichkeit. Als richtig gilt, was schon einmal fotografiert wurde und „durchging“, als gut, was ein Honorar erhöhte.“

3.9.42

„Mitunter sehe ich jetzt wieder Filme, in der office, wenn Schauspieler zu beurteilen sind. Ich denke oft über die Handikaps unserer Kortner und Homolka nach. Es ist keine bloße Frage von „overacting“. Die Amerikaner überspielen vielfach und sind fast alle recht theatralisch. Nur ist die Art ihrer Theatralik eine andere, so fällt die unsre hier als theatralisch auf, während die hiesige natürlich erscheint. Schließlich theatralisieren die amerikanischen Schauspieler einen andern Grundgestus, eben den der Amerikaner. Unsere Schauspieler fallen schon als „hamy“ auf, weil der Muskel immerfort spielt, der die Augenbrauen hochzieht. Er ist bei den Amerikanern stillgelegt. Die Bewegungen sind bei den Deutschen meistens zu abrupt für die Leinwand, zu „zackig“. Die Amerikaner haben etwas Fließendes, Plastisches, was sich besser fotografiert. Geste und Mimik müssen im Maßstab 1 zu 10 verkleinert werden, da die Hauptsache das Brustbild ist – in den Riesenkinos sehen die Zuschauer Totalaufnahmen zwerghaft klein.“

Bertolt Brecht in einem seiner Arbeitsjournale, die er während seines Exils in den USA führt⁴

Basieren Exilfilme nun auf literarischen Vorlagen exilierter Schriftsteller und Schriftstellerinnen, stellen sie auch mediale Übersetzungsleistungen dar. An literarischen Vorlagen, Drehbüchern und Filmen lassen sich dann die Faktoren jener Transformation literarischer Texte in Film, die sprachlichen Übersetzungen und die Umstellung der schriftstellerischen Produktion auf filmisch verwertbare Stoffe beobachten. Erfolgreich war in den USA etwa *Me and the Colonel*, der 1958 nach

dem im Exil entstandenen Bühnenstück *Jacobowsky und der Oberst* von Franz Werfel produziert wurde. Weil sie von Kritik und Publikum als zu ‚europäisch‘ empfunden wurden, fielen andere Exilfilme jedoch durch (etwa die Remarque-Verfilmung *So Ends Our Night*; vgl. dazu den Artikel von Sebastian Schirrmeyer in diesem Heft). Exilfilme und ihre Rezeption verhandeln demnach den literarischen und filmischen Kulturkontakt und setzen damit zuweilen – so eine Forschungshypothese – Transkulturalität in Szene.

Nicht zuletzt treffen also mit den exilierten Schriftstellern und Schriftstellerinnen bzw. Filmschaffenden und den amerikanischen Produktionsfirmen verschiedene Kulturen und ihre literarischen wie filmischen Traditionen aufeinander. Beide hatten sich bis dahin natürlich nicht ohne Bezug aufeinander entwickelt; das historische Filmexil in Hollywood und anderswo erzeugt nun aber ganz neue Dimensionen von Kulturtransfer und Transkulturalität, von denen einige hier angedeutet wurden. Am filmischen Material lassen sich Fragen nach der Übersetzung ‚europäischer Stoffe‘ in den amerikanischen und sowjetischen Film formulieren, aber auch die Frage nach einer Thematisierung europäischer Politik, des National-

sozialismus und seiner Herrschaft im Film. Die aktuelle Ausgabe des *exilograph* geht in einer Reihe von Analysen diesen verschiedenen Übersetzungen in Exilfilmen nach.

Zum Heft

Das Heft versammelt mit den Artikeln von Matthias Koch zu *Casablanca* und Sebastian Schirrmeyer zu *So Ends Our Night* einige der kontextualisierenden Einführungen, die anlässlich der Filmreihe im Metropolis Kino vor der Vorführung des jeweiligen Films gegeben wurden. Die Beiträge von Andreas Stuhlmann zu *Hitler's Madman*, von Christoph Hesse zu *Professor Mamlock* und von Alexander Zons über den Hollywood-Agenten Paul Kohner sind Ergebnisse eines sich an die Filmreihe anschließenden Workshops. Ziel der Veranstaltung war es, gemeinsam mit den teilnehmenden Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, mit Mitgliedern der Kinemathek, Studierenden und Filminteressierten Exilfilm und Filmexil⁵ als Forschungsfelder zu sondieren, um dann an Filmbeispielen verschiedene Zugänge zum Exilfilm bzw. unterschiedliche Analyseebenen zu erproben.

Claudia Röser

5 Als Forschungsfeld meint ‚Exilfilm‘ die filmischen Produktionen von Exilanten selbst, ‚Filmexil‘ dagegen die historischen Umstände der Produktion.

Zur Autorin:
Claudia Röser ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Hamburg und an der Berendsohn Forschungsstelle und arbeitet zur Zeit an einer Dissertation zur Raumbeschichte Europas.

„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? [...] 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. [...] 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.“⁷

Zum Weiterlesen:

- Filmmuseum Berlin, Deutsche Kinemathek (Hg.): *Filmexil* (Zeitschrift), München 1992-2005.
Exilforschung – ein internationales Jahrbuch 21: *Film und Fotografie*, hg. von Claus-Dieter Krohn u. a., München 2003.
 Hilchenbach, Maria: *Kino im Exil. Die Emigration deutscher Filmkünstler 1933-1945*, München, New York, London, Paris 1982.
 Horak, Jan-Christopher: „Exilfilm 1933-1945“, in: *Geschichte des deutschen Films*, hg. von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2004, 99-116.
 Meurer, Ulrich und Maria Oikonomou (Hgg.): *FremdBilder. Auswanderung und Exil im internationalen Kino*, Bielefeld 2009.
 Weniger, Kay: „Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...“ *Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht*, Hamburg 2011.
 Berghaus, Günter: *Theatre and Film in Exile: German Artists in Britain 1933-1945*, Oxford 1989.

7 Jan-Christopher Horak: „Exilfilm 1933-1945. In der Fremde“, in: *Geschichte des deutschen Films*, hg. von Jacobsen, Kaes und Prinzler, 99-116, 100.

Loacker, Armin und Martin Prucha (Hg.): *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934-1937*, Wien 2000.

Phillips, Alastair: „*City of darkness, city of light*“. *Émigré filmmakers in Paris 1929-1939*, Amsterdam 2004.

Asper, Helmut G.: „*Etwas Besseres als den Tod...*“ *Filmexil in Hollywood*, Marburg 2002.

Asper, Helmut G.: *Filmexilanten im Universal-Studio 1933-1960*, Berlin 2005.

Horak, Jan-Christopher: *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933*, Münster 1984.

Jacobsen, Wolfgang und Heike Klapdor (Hgg.): *In der Ferne das Glück. Geschichten für Hollywood*, Berlin 2013.

Taylor, John Russell: *Fremde im Paradies. Emigranten in Hollywood 1933-1950*, Frankfurt a. M. 1987.

Agde, Günter: *Filmexil Moskau*, München 2004.

May, Rainhard: *Filme für die Volksfront. Erwin Piscator, Gustav von Wangenheim, Friedrich Wolf. Antifaschistische Filmemacher im sowjetischen Exil*, Berlin 2001.

Eine Liste mit Exilfilmen ist auf der Internetseite der Berendsohn Forschungsstelle abrufbar.

Desiderate der Exilfilmforschung

Das Beispiel Hitler's Madman von Douglas Sirk

Der in Hamburg-Eimsbüttel geborene Regisseur Detlef Sierck gehört zu den mutigen Theatermachern der Weimarer Republik, bevor er 1934 zur Ufa kommt. Während es im Theater kaum mehr Nischen und Rückzugsräume gibt, scheint der Filmbetrieb solche noch zu bieten. Seine Filme sind fast von Beginn an handwerklich raffiniert und zugleich beim Publikum erfolgreich. Doch als die NS-Verfolgung der Juden verschärft wird, ist ihm bewusst, dass sein Renommee seine jüdische Ehefrau Hilde Jary und ihn selbst eventuell nicht wird schützen können. Von langer Hand bereitet er die Flucht vor, die ebenso abenteuerlich verläuft wie in einem Exilroman oder -film.¹ Zunächst ist es eine Passgeschichte: Jary besitzt bereits einen Reisepass und Valuta, Sierck zunächst nicht, doch dann bringt ihn der Dreh der Außenaufnahmen zu *La Habanera* mit Zarah Leander und Ferdinand Marian auf dem befreundeten faschistischen Teneriffa 1937 in den Besitz eines Reisedokuments und die Erkundung neuer Locations für die nächsten Filmprojekte liefert den Vorwand. Jary gelingt es, ohne Verdacht zu erregen, nach Rom zu reisen, Sierck stößt zu ihr, ein Versteckspiel mit der Ufa und den deutschen Behörden beginnt. Von Rom aus setzen sich beide ab, verbringen ein Jahr zunächst in der Schweiz, dann in Paris und in Rotterdam, wo Sierck je einen Film dreht.² Unmittelbar nach den Dreharbeiten dort bringt sie ein Schiff im August 1939 in die USA, mit einem Telegramm aus Hollywood in der Tasche, in dem die Warner Bros. Sierck eine Regiearbeit anbieten. Mit der Emigration in die USA wird aus Detlef Sierck Douglas Sirk. Es ist ein Bruch mit Deutsch-

land, doch nicht mit dem Kino. In Hollywood ist von Regie jedoch zunächst keine Rede mehr, Sirk verdingt sich als Drehbuchautor, mit einem jener extra für die Exilanten aus Europa geschaffenen Verträge als „100-Dollar-Sträfling“, jedoch ohne seine übliche Fortüne.³ Das Ehepaar pflegt wenig Umgang mit den Kreisen der Exilanten, einzig mit den Brüderpaaren Robert und Curt Siodmak und Rudolph und Albrecht Joseph, mit Hanns und Lou Eisler, Ernst Deutsch, Leopold Jeßner oder Fritz Kortner. Anders als die exilierten Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die in Los Angeles eine mehr oder weniger stabile deutsche Kolonie bilden, orientieren sich die Filmexilanten eher auf die Filmindustrie, die seit je her Arbeitsmigranten angezogen und angeworben hat. Um so wichtiger ist es für eine zukünftige Exilforschung, mit aktuellem theoretischen Rüstzeug wie der ANT (Akteur-Netzwerk-Theorie) noch stärker die Netzwerke der Film-Exilanten, ihre Interaktion mit den Studios, mit anderen Migranten dort, mit den anderen Exilanten zu erforschen. Hierbei kommt eine Schlüsselrolle den Agenten wie Paul Kohner und den freien Produzenten zu, die Filmprojekte akquirieren, initiieren, Crews zusammenstellen, Verträge aushandeln, wichtiger noch: die zahlreichen teils geschriebenen wie ungeschriebenen Gesetze der Branche kennen. Die Agenten etwa kennen und verhandeln den Marktwert der Stars und hochqualifizierten Spezialisten, die Produzenten wachen beispielsweise über die Einhaltung des Hays-Codes, der seit 1930 die Darstellung von Gewalt und Sexualität reglementiert sowie die Achtung moralischer, d. h. religiöser und nationaler

1 Hans-Michael Bock und Michael Töteberg (Hgg.): *Douglas Sirk – Imitation of Life. Ein Gespräch mit Jon Halliday*, Frankfurt a. M. 1997, 77-84.

2 Helmut G. Asper: „Ungeliebte Gäste. Filmemigranten in Paris 1933-1940. Mit einer Filmographie von Jan-Christopher Horak: Exilfilme in Frankreich 1933-1950“, in: *Exilforschung – ein internationales Jahrbuch 21: Film und Fotografie* (2003), 40-61.

3 Elisabeth Läufer: *Skeptiker des Lichts. Douglas Sirk und seine Filme*, Frankfurt a. M. 1987, 73.

Werte einfordert. Durch sie, stärker als durch abhängig arbeitende Regisseure, Technikerinnen und Techniker oder Schauspielerinnen und Schauspieler, entsteht mit dem Exilfilm ein transnationales Kino, durch die Synthese von formalen, generischen Elementen und stilistischen und narrativen Traditionen verschiedener ‚national cinemas‘⁴ als ‚cinema of migration‘ oder ‚diasporic cinema‘, zu dem noch wichtige vergleichende Studien ausstehen.

Die Sirks steigen zunächst aus, züchten erfolglos Hühner, er schreibt ebenso erfolglos Treatments. Schließlich dreht Sirk einen Film, einen Werbefilm für ein kalifornisches Weingut. Dann kommt ihm die große Weltpolitik zur Hilfe. Am 27. Mai 1942 unternehmen tschechische Widerstandskämpfer in Prag ein Attentat auf Reinhard Heydrich, das dieser nicht überlebt. Zur Vergeltung werden die böhmischen Orte Lidice und Ležáky regelrecht ausgeradiert, die Bevölkerung bestialisch ermordet. Das Massaker erregt weltweites Aufsehen, die moralische Empörung wird in den USA massiv dazu eingesetzt, das Engagement in dem unpopulären Krieg zu legitimieren. Das Thema erreicht auch Hollywood und der ehemalige Ufa-Produzent Arnold Pressburger bringt für den Film *Hangmen Also Die* eine Gruppe von Exilanten zusammen, die mittlerweile alle in Hollywood arbeiten: Fritz Lang führt Regie, Brecht schreibt ein Drehbuch, Schauspielstars wie Alexander Granach oder Reinhold Schünzel kommen hinzu und noch eine Reihe von Darstellern und Mitarbeitern aus der Technik.⁵

Aber noch ein zweiter Deutscher greift den Stoff auf: Der ebenfalls aus Berlin nach Hollywood emigrierte Produzent Seymour Nebenzal entschließt sich angesichts der prominenten Konkurrenz zu einem propagandistischen B-Picture mit teils reißerischen Effekten. Für *Hitler's Madman* versammelt Nebenzal ebenfalls eine illustre Crew von Emigranten und betraut Sirk mit der Regie. Der Kameramann Eugen Schüfftan hatte Nebenzals *Menschen am Sonntag* in ein magisches Licht getaucht, die Maschinenwelt von Langs *Metropolis* zum Leben erweckt. Emil Ludwig, einer der großen Erzähler der Weimarer Republik, der in Deutschland vor allem mit feinfühligem Biographien Erfolg gehabt hatte, liefert weniger eine Rekonstruktion des Geschehens, als eine stark fikionalisierte Version. Der russisch-polnische Dramatiker Peretz Hirschbein, der „jiddische Maeterlinck“, der eigene Stücke für das jiddische Kino in den USA adaptiert hatte, und Sirks Freund Albrecht Joseph, arbeiten als Spezialisten für Dialog- und Szenenführung das Buch für den Dreh um. Ludwig hatte zuletzt 1936 über das Attentat auf Wilhelm Gustloff in Davos durch den Emigranten David Frankfurter geschrieben, und Frankfurter als einen neuen David gefeiert, der gleichsam einen Goliath erschlagen

habe. Im selben Sinne interpretiert das Team um Sirk nun das Attentat auf Heydrich. Sirk kleidet dabei das Politische in eine melodramatische Liebesgeschichte mit tragischem Ausgang. Er formt die Gefühle der Zuschauer durch den gekonnten Einsatz der Bilder und der Musik, weniger auf der Ebene der Handlungen. Immer wieder sind seine Protagonisten hinter Fenstergittern oder in Türrahmen zu sehen, immer festgehalten, doppelt gerahmt. Mit dieser raffinierten Bildkomposition und dem poetischen Realismus von Schüfftans Kameraarbeit, mit ihren filigranen Schattenwürfen kompensiert der Film die propagandistischen Unbeholfenheit der Narration.



Schattenwurf, Filmstill aus *Hitler's Madman*

Der Film bedeutet für Sirk den Durchbruch, zugleich die Emanzipation vom Selbsthilfe-Netzwerk der Emigranten. In den kommenden sechs Jahren, bis 1950, wird Sirk sich in die erste Liga der Regisseure von Hollywood vorarbeiten, seine cineastische Handschrift erneuern, verfeinern. Er tut dies mit acht weiteren Filmen für verschiedene Produzenten und Studios, die meisten kleine Genrefilme, in denen er immer wieder mit Emigranten wie Nebenzal, Pressburger, Schüfftan oder Hanns Eisler, aber auch durchaus namhaften Schauspielern wie Linda Darnell, George Sanders oder Boris Karloff arbeitet.

Vier Jahre nach Kriegsende beschließt Sirk 1949, als sich die Kolonien der Emigranten zu leeren beginnen, nach Deutschland zurückzufahren. Beinahe zeitgleich zum berühmt gewordenen Besuch Hannah Arendts, besucht er Berlin und auch Hamburg, um nach Spuren seines Sohns Klaus und seiner ersten Frau Lydia Brincken zu suchen und Arbeitsmöglichkeiten für eine Rückkehr auszuloten. Auch das Thema der (gescheiterten) Remigration der Film-Exilanten ist in der Exilfilmforschung noch lange nicht aufgearbeitet.⁶ Sein

4 Andrew Higson: „The Concept of National Cinema“, in: *Screen* 30/4 (1989), 36-46.

5 Jan Christopher Horak: „Wunderliche Schicksalsfügung: Emigranten in Hollywoods Anti-Nazi-Film“, in: *Exilforschung – Ein internationales Jahrbuch 2: Erinnerungen ans Exil – kritische Lektüre der Autobiographien nach 1933 und andere Themen* (1984), 257-270.

6 Wichtige Hinweise gibt: Helmut G. Asper: „Remigration und Remigranten im deutschen Film nach 1945“, in: *Zwischen den Stühlen? Remigranten und Remigration in der deutschen Medienöffentlichkeit der Nachkriegszeit*, hg. von Claus-Dieter Krohn und Axel Schildt, Hamburg 2002, 161-179.

7 Vgl. Bock und Töteberg (Hgg.): *Douglas Sirk*, 116-118.

Zum Autor:
Andreas Stuhlmann ist Privatdozent für Neuere Deutsche Literatur und Medienwissenschaft an der Universität Hamburg und lehrt Literaturwissenschaft an der Leuphana Universität Lüneburg. Er ist seit 2009 Mitglied im Direktorium des Research Center for Media and Communication und verfasste seine Habilitation zur Rolle des Politischen in Literatur und Medien.

Fazit fällt ähnlich ernüchtert bis vernichtend aus wie das der Philosophin Arendt und Sirk reist bestürzt in die USA zurück.⁷ Dort wird die zweite Entscheidung für Amerika mit einem hochdotierten Langzeitvertrag mit der Universal belohnt. Das Studio bindet damit einen wegen seiner handwerklichen Perfektion wie wegen seiner präzise kalkulierten Bildsprache geschätzten Techniker an sich, der einen intellektuellen Zugang zu den Arse-

nalen der europäischen Kultur hat, aber intuitiv das amerikanische Leben versteht. Bei der Universal hat Sirk nun hervorragende technische Möglichkeiten, die auch die der Ufa übersteigen und findet zu seinem unverwechselbaren Personalstil, der Elemente des europäischen Films und des Hollywood-Kinos vereint.

Andreas Stuhlmann

Professor Mamlock und das deutschsprachige Filmexil in der Sowjetunion

1 *Professor Mamlock*, UdSSR 1938, Regie: Herbert Rappaport, Adolf Minkin, Drehbuch: Herbert Rappaport, Adolf Minkin, Friedrich Wolf (nach dessen gleichnamigem Stück). Erstaufführung: 5.9.1938 in Moskau.

Friedrich Wolf (1888-1953) stammt aus einer jüdischen Familie und ist von Beruf Arzt, avanciert in den 1920er Jahren zu einem der bekanntesten kommunistischen Schriftsteller in Deutschland. Im Frühjahr 1933 kehrt er aus einem Urlaub in der Schweiz nicht mehr zurück, geht nach Frankreich und ein Jahr später in die UdSSR. Ab 1938 ist er vorübergehend wieder in Frankreich – und damit in sicherer Distanz zu den gerade stattfindenden „Säuberungen“ in Moskau. In Frankreich wird er nach Kriegsbeginn im Lager Le Vernet interniert und geht dann erneut in die UdSSR. 1945 kehrte er zurück nach Deutschland (Ost).

Gefragt nach dem bedeutendsten Film, den deutschsprachige Emigranten in den auf 1933 folgenden Jahren in Hollywood gemacht haben, bliebe man auf Anhieb wohl die Antwort schuldig. Aus den vielen Filmen, an denen sie dort mitgearbeitet haben, müsste man zumindest eine Handvoll auswählen. Bezogen auf das Exil in der Sowjetunion, wo Emigranten zur selben Zeit nur wenige und auch weitaus weniger berühmte Filme realisieren konnten, wäre die Frage schnell zu beantworten. *Professor Mamlock*¹, zum ersten Mal im September 1938 in Moskau vorgeführt, wäre als bedeutendster Film des sowjetischen Exils vor allem deshalb zu nennen, weil er die Nazis und

ihren Antisemitismus direkt angreift, wofür er damals weit über die Grenzen der Sowjetunion hinaus große Beachtung fand. Weder in Europa noch in Amerika war vordem ein ähnlicher Film gemacht worden. Wenn nicht die Deutschen selbst, so fürchtete man immerhin den Verlust einträglicher Handelsbeziehungen. Im traditionell liberalen Großbritannien wurde sogar die Vorführung des *Professor Mamlock* aus diplomatischen Rücksichten zunächst untersagt. Erst mit Beginn des Krieges etablierte sich der Anti-Nazi-Film als neues Genre auch im Westen.

Filme über die Lage in Deutschland wurden in der Sowjetunion bereits seit den frühen dreißiger Jahren produziert, anfangs in der Hoffnung auf eine proletarische Revolution, schließlich im Bemühen darum, eine möglichst breite „Volksfront“ gegen den Faschismus zu mobilisieren. Die im Moskauer Studio Meshrabpom-Film eingerichtete „Filmfabrik Rot Front“ sollte insbesondere Emigranten die Möglichkeit bieten, ihre ehrgeizigen Pläne zu verwirklichen, die sie in sonst keinem Land der Welt hätten verwirklichen können. Doch auch der Filmarbeit dort waren enge Grenzen gesetzt; zusätzlich zu den notorischen materiellen und organisatorischen Schwierigkeiten sah man sich bald immer heftigeren politischen Angriffen ausgesetzt. Die Resultate blieben weit hinter den großen Erwartungen der Emigranten aus Deutschland zurück. Fertigstellen konnten sie lediglich zwei Filme: *Der Aufstand der Fischer*² von Erwin Piscator und *Kämpfer*³ von Wangenheim. Etliche Filmvorhaben, über die nur schriftliche Dokumente noch Aufschluss geben, gelangten über Drehbuchentwürfe nie hinaus. Im Juni 1936 wurde *Meshrabpom*-Film per Dekret aufgelöst. Im selben Jahr begann der sogenannte Große Terror, der neben der politischen Elite bald die gesamte sowjetische Gesellschaft erfasste, nicht zuletzt die Emigranten, die pauschal der feindlichen Spionage verdächtigt wurden.



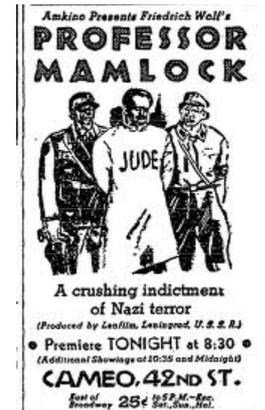
2 *Der Aufstand der Fischer* (*Wosstanije rybakow*), UdSSR 1934, Regie: Erwin Piscator. Drehbuch: Georgi Grebner, Willi Döll (nach der Erzählung *Der Aufstand der Fischer von St. Barbara* von Anna Seghers). Erstaufführung: 5.10.1934 in Moskau.

3 *Kämpfer* (*Borzy*), UdSSR 1936, Regie und Drehbuch: Gustav von Wangenheim (nach einer Idee von Alfred Kurella und Joris Ivens). Erstaufführung: 10.9.1936 in New York.

Filmpläne hatte auch der nach dem Reichstagsbrand zunächst über die Schweiz nach Frankreich geflüchtete Friedrich Wolf. Mit den Drehbuchentwürfen und Filmskizzen, die er bereits in den frühen zwanziger Jahren anfertigte, hatte er, anders als mit seinen Dramen und seiner politischen Publizistik, bisher jedoch nur wenig Erfolg gehabt. Dies sollte sich auch in der Sowjetunion, in die er 1934 übersiedelte, zunächst nicht ändern. Bis 1937 wurde nicht ein einziges seiner Drehbücher berücksichtigt. Die Entscheidung des Studios *Lenfilm*, *Professor Mamlock* nach einem Szenarium von Wolf zu verfilmen, verdankte sich dann auch in erster Linie der Popularität des Bühnenstücks, nicht den schon erwiesenen Qualitäten Wolfs als Filmautor. Mit dem schon im Frühjahr 1933 abgeschlossenen *Professor Mamlock* war ihm eines der bedeutendsten und erfolgreichsten Stücke der Exilliteratur gelungen. In der Sowjetunion wurde damals kein deutschsprachiges Zeitstück häufiger gespielt. Wie viel Einfluss Wolf auf die letztgültige Gestaltung des russischen Regieszenariums tatsächlich nehmen konnte, lässt sich nur vermuten; schon am Stück selbst hatte er unterdessen mehrere Umarbeitungen vorgenommen.⁴ Am Drehbuch beteiligt waren außerdem der eben aus Hollywood eingetroffene Österreicher Herbert Rappaport und der Russe Adolf Minkin, die beide auch Regie führten. Offensichtlich setzt der Film ganz andere politische

Akzente als das Stück, wohingegen zentrale Aspekte des Dramas ausgelassen werden. Das Schicksal eines jüdischen Arztes in Deutschland zur Zeit der Machtübernahme der Nazis wird nur mehr zum Anlass genommen, für eine „Volksfront“ gegen den Faschismus zu werben, gemäß den inzwischen geltenden Richtlinien der Komintern. Der Protagonist Mamlock, der sich im Stück am Ende das Leben nimmt, kehrt im Film nach einem Suizidversuch noch einmal zurück, um eine bewegende Ansprache an das Volk zu richten, bevor ihn die Nazis erschießen. Den Kampf, zu dem er aufruft, wird sein kommunistisch umtriebiger Sohn fortführen. Obgleich ein entscheidendes Motiv der Handlung, erfährt man über den Antisemitismus selbst nur wenig, weder über die Motivation der Täter noch über Mamlocks jüdische Identität. An der Gegenwart im Jahr 1938 geht die melodramatische Darstellung eines antifaschistischen Widerstands achtlos vorbei. Und dennoch, trotz dieser eklatanten Mängel ragt der Film aus seiner Zeit hoch hinaus: als ein gegen vielerlei widrige Umstände unternommener Versuch immerhin, den Antisemitismus in Nazideutschland in Form eines populären Spielfilms darzustellen. In der Sowjetunion blieb es übrigens nicht der einzige Versuch: Nach einem Roman von Lion Feuchtwanger entstand dort im folgenden Jahr der Film *Familie Oppenheim* unter der Regie von Grigori Roschal.⁵

Christoph Hesse



4 Vgl. Sebastian Schirrmeister: „Der erste Mamlock. Eine Spurensuche am Rande Europas“, in: *Einspruch. Schriftenreihe der Friedrich-Wolf-Gesellschaft* 3, hg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse (erscheint Ende 2013).

5 *Familie Oppenheim* (*Semja Oppengejm*), UdSSR 1939, Regie: Grigori Roschal. Drehbuch: Serafima Roschal, Lilo Dammert (nach dem Roman *Die Geschwister Oppenheim*, späterer Titel: *Die Geschwister Oppermann*, von Lion Feuchtwanger). Erstaufführung: 5.1.1939 in Moskau.

Zum Autor: Christoph Hesse ist Filmwissenschaftler. Er arbeitet am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der FU Berlin (Arbeitsstelle Kommunikationsgeschichte/Medienkulturen) an einem DFG-Projekt zur Filmarbeit deutschsprachiger Emigranten in der Sowjetunion der 1930er und 40er Jahre.

Paul Kohner (1902-1988) ist Sohn eines wohlhabenden jüdischen Fabrikanten aus Teplitz-Schönau, der auch ein Kino besitzt. Kohner macht zunächst in der internationalen Produktionsfirma Universal Karriere. 1932 heiratet er die mexikanische Schauspielerin Lupita Tovar. 1938 gründet Kohner eine eigene Künstleragentur in Hollywood.

1 Zitiert in Heike Klapdor (Hg.): „*Ich bin ein unheilbarer Europäer*“. *Briefe aus dem Exil*, kommentiert von Heike Klapdor, mit einem Vorwort von Guy Stern, Berlin 2007, 24f.

Zum Weiterlesen:

- Bulgakowa, Oksana: „Ein Wiener in Sowjetrußland: Herbert Rappaport“, in: *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*, hg. von ders., Berlin 1995, 219-228, überarbeitete Fassung in: *Einspruch. Schriftenreihe der Friedrich-Wolf-Gesellschaft* 2, 67-92.
- Hesse, Christoph: „Professor Mamlock und die ‚Judenfrage‘“, in: *Einspruch. Schriftenreihe der Friedrich-Wolf-Gesellschaft* 2, 93-120.

Paul Kohner - Agent der Exilanten

Paul Kohner scheint im Juni 1935 angekommen zu sein. In einem Brief an seinen Bruder Friedrich schreibt er: „Wir haben ein entzueckendes Haus in Toluca Lake genommen, [...] sieht wie Grunewald aus. [...] Natuerlich kommen die ganzen Europaeer zum Kaffeeklatsch. [...] wie du weisst, sitzen die meisten Europaeer hier herum und haben nichts zu tun. [...] Joe May sitzt herum und tut nichts. Wie lange er das aushalten kann, weiss ich nicht. Fritz Lang soll demnaechst einen Film bei Metro anfangen, aber auch noch nicht sicher [...] Franz Schulz arbeitet, Billi Wilder arbeitet nicht.“¹ Dieser Brief liest sich als bedrückender Bericht über die Situation von Filmschaffenden im Exil: Lauter

etablierte Künstler sitzen einfach nur herum. Vielleicht ist Kohner diese Szene besonders gegenwärtig, als er sich später entschließt, Agent zu werden.

Paul Kohner ist 18 Jahre alt, als er für die Filmzeitschrift seines Vaters Carl Laemmle, den mächtigen Boss von Universal, interviewt, der ihn prompt engagiert und mit in die USA nimmt. In New York fängt er als Botenjunge mit \$ 20 Wochengehalt an und teilt sich die Wohnung mit dem aus dem Elsass stammenden William Wyler, der später einer der wichtigsten Regisseure Hollywoods werden wird. Es ist der Beginn einer langen Freundschaft. Kohner arbeitet in unter-

Der European Film Fund (EFF) wird 1938 auf Initiative Paul Kohners gegründet, Ernst Lubitsch ist erster Präsident. Der Fund stellt den Versuch dar, die in die Emigration drängenden europäischen Künstler auf der Suche nach Affidavits und Arbeitsmöglichkeiten zu unterstützen. Das Aufbringen von Spenden und deren Verteilung gehört ebenfalls zur Aufgabe des Fonds. 1948 beendet der Fund seine Arbeit bzw. wird zum European Relief Fund. Vgl. dazu: Helmut G. Asper: „*Etwas Besseres als den Tod...*“ *Filmexil in Hollywood*, Marburg 2002, 236-249.

2 Frederick Kohner: *Der Zauberer vom Sunset Boulevard. Ein Leben zwischen Film und Wirklichkeit*, München u.a. 1974.

3 Kohner an George Marton, 1937, zitiert in: Tom Kemper: *Hidden Talent. The Emergence of Hollywood Agents*, Berkeley, Los Angeles, London 2010, 111f.

Zum Autor: Alexander Zons ist Medienwissenschaftler und Koordinator des Graduiertenkollegs „Das Reale in der Kultur der Moderne“ an der Universität Konstanz. Er arbeitet zur Zeit an einer Habilitation zur Figur des Agenten im Filmbetrieb.

schiedlichen Positionen für Universal, bis er 1928 zur Deutschen Universal in Berlin wechselt. Dort produziert er erfolgreich Filme – wie z.B. Luis Trenkers *Der Rebell* von 1932 – und lernt dabei auch Joe Pasternak kennen. Im April 1933 verlässt Kohner das faschistische Deutschland. Über Wien, Paris, Rom und London kehrt er 1935 in die USA zurück, wo er weiter für Universal arbeitet. Als Laemmle Universal 1936 verkauft, sinkt dort Kohners Stern. Er arbeitet noch fast zwei Jahre bei Columbia und MGM, bis er sich Anfang 1938 als Agent selbständig macht. Die Idee dazu stammt eigentlich von seinem eigenen Agenten Frank Orsatti, der ihm 1937 einen Job angeboten haben soll.

Kohner will seine guten Verbindungen verkaufen, die möglichen Klienten Türen in Hollywood öffnen sollen. Kohners Einfluss als Agent in Hollywood ist häufig überschätzt worden, was nicht zuletzt Ergebnis von Kohners geschickter Imagepflege ist. Sicherlich hat Kohners Biographie *Der Zauberer vom Sunset Boulevard*². *Ein Leben zwischen Film und Wirklichkeit*, die sein Bruder Frederick verfasst hat, dazu beigetragen. Diese reproduziert das Image Kohners, das er als Agent pflegen muss. Agenten sind Selbstdarsteller, das ist Teil ihres Jobs. Würden sie nicht mit ihren Verbindungen hausieren gehen, vertraute sich ihnen kaum ein Klient an. Kohners verlässlichste Verbindung ist Joe Pasternak, der inzwischen zu einem wichtigen Produzenten in Hollywood aufgestiegen ist. Tom Kemper hat nachgewiesen, dass Kohner – anders, als er in seinen Selbstdarstellungen behauptet – nur etwa \$ 30.000 Startkapital zur Verfügung hatte. Pasternak und William Wyler sind mit je \$ 10.000 zu je einem Drittel stille Teilhaber der Agentur. Mit diesem Startkapital sind kaum große Sprünge zu machen. Kohner fehlen die Mittel, um den etablier-

“Sometime after the beginning of the new year I shall open offices in Hollywood as PAUL KOHNER, INC. I am capitalized with \$100,000, and being the only European agent of importance in Hollywood I believe that within a very short time I shall be able to build up a phenomenal business.

I don't need to tell you that in the past eighteen years I have been an agent more or less, except that I never derived any financial benefit out of promoting and selling other people, stories, plays, etc. I don't have to tell you that I have the finest connections imaginable, that I know every studio head and big producer out here intimately, and that my European background, my knowledge of European affairs, European people and their mentality, ideally qualify me to make a success of this enterprise.”

Kohner in einem Memo an George Marton im Dezember 1937³

ten Agenturen den Rang abzulaufen – die Konkurrenz ist in Hollywood groß. Außerdem drängen William Morris und MCA auf den Filmmarkt. Diese Firmen haben die Möglichkeit, den Kontakt mit den Studios auf den unterschiedlichsten Ebenen aufrecht zu erhalten.

Kohner möchte aus dem Kontakt zu den europäischen Künstlern Kapital schlagen, die in den 1930er und 1940er Jahren nach Hollywood drängen. Tatsächlich sind diese aber zu dieser Zeit nicht seine Einnahmequelle: Auf Vermittlung Wylers wird John Huston im entscheidenden Moment seiner Karriere Kohners Klient und rettet damit die Agentur. Seine Bemühungen um die Exilanten verfolgt Kohner aber weiter. 1938 ist er maßgeblich an der Gründung des European Film Funds beteiligt, der sowohl finanzielle Hilfe für die Flucht, als auch Unterstützung bei der Einreise in die USA leistet: In Europa festsitzende Autoren erhalten Einjahresverträge mit einem Honorar von \$ 100 pro Woche. Kohner verdient dabei allerdings keine Kommission. Das Büro des EFF befindet sich in Kohners Agentur. Dass Kohner in dieser Sache als Bittsteller bei den Studiobossen auftritt, ist nicht unbedingt zu seinem Vorteil, wenn er mit diesen Verhandlungen führen muss. So war Kohner den Studiobossen eher als Bittsteller bekannt, was seiner Arbeit als Agent nicht gerade zuträglich war.



Paul Kohner an seinem Schreibtisch, © Deutsche Kinemathek (Sammlung Gero Gandert)

Alexander Zons

„This is a story of the people without passports“

Die amerikanische Remarque-Verfilmung *So Ends Our Night*

Legt man für ein Genre ‚Exilfilm‘ die Kriterien Produktionszeitpunkt, Biografie der Mitwirkenden und Thema zugrunde, so erfüllt John Cromwells Verfilmung von Erich Maria Remarques Roman *Liebe deinen Nächsten*¹ aus dem Jahr 1941 diese gerade zu idealtypisch. Die Leinwandadaption von Remarques erstem Exil-Roman unter dem Titel *So Ends Our Night* entstand noch vor dem Kriegseintritt der USA und fällt somit noch in jene Phase, in der die Filmbranche in Hollywood aus Angst vor Umsatzeinbußen auf dem deutschen Markt kritische Auseinandersetzungen mit der politischen Entwicklung in Deutschland eigentlich vermied. Der Roman über das Schicksal der aus Deutschland Ausgewiesenen und Geflüchteten, der Staaten- und Passlosen, die zunächst in den Nachbarländern Zuflucht gesucht hatten, war trotz deutlicher Reduzierung des Figurenensembles nur mit erheblichem Aufwand auf die Leinwand zu bringen. Dabei weist die lange Besetzungsliste von *So Ends Our Night* eine beträchtliche Zahl an ‚Hitlerflüchtlingen‘ aus, die in kleinen und kleinsten Nebenrollen eine Variation ihres eigenen Erlebens spielen durften. Ein ehemaliger Ufa-Produzent überwachte zudem als ‚production advisor‘ die historische Genauigkeit der Kulissen, Kostüme und Requisiten.² Gerade der Anspruch, durch nahezu dokumentarische Detailtreue die Glaubwürdigkeit des Films zu erhöhen, ist einer der auffallenden Unterschiede zum Roman, der bei aller Ausführlichkeit der Schilderung an vielen Stellen die historische Situation überschreitet, Exil und Heimatlosigkeit als *conditio humana* markiert und sich selbst sowie seine Figuren in eine literarische Tradition stellt. „Sie sind in der besten Gesellschaft“, heißt es, „Dante war ein Emigrant. Schiller mußte ausreißen. Heine, Victor Hugo. Das sind nur ein paar“ (88). Während die Verfilmung den Plot dramaturgisch auf die Liebesgeschichte der Hauptfiguren konzentriert, ist Remarques Text vielmehr eine komplexe Sammlung von Emigrantengeschichten, zusammengehalten durch zwei zentrale Motive: Pässe und Wiederholungen.

Wie in vielen anderen Exiltexten scheint der Wert des Passes über dem des dazugehörigen Menschen zu liegen. In sarkastischer Aneignung von Goebbels‘ Formulierung heißt es bei Remarque: „Ein Mensch ohne Pass ist eine Leiche auf Urlaub“ (17). Der Film greift das Motiv auf und reduziert die im Roman vorhandene Vielfalt möglicher Identitätsdokumente auf den emblematischen Pass. Er erzählt eine „story of the people without passports“ und unterstreicht die absurde Macht jenes Papiers gleich zu Beginn in einer Gefängniszene,

in der sich die staatenlosen Emigranten ehrfürchtig vor einem Mithäftling verbeugen, der – wie es im Roman heißt – „kein windiger Flüchtling ohne Papiere“ ist, sondern „ein anständiger Taschendieb und Falschspieler mit vollem Bürgerrecht“ (19). Entsprechend dieser Fokussierung eröffnet im Film (anders als im Roman) erst der wunderbare Erhalt eines Passes in allerletzter Minute die Möglichkeit für die im Titel bereits anklingende glückliche Wendung am ‚Ende der Nacht‘: die Ausreise des Liebespaares nach Amerika – und die Ankündigung der Heirat, die ohne Papiere nicht möglich gewesen wäre.



Flüchtlinge verbeugen sich vor dem „Taschendieb und Falschspieler mit vollem Bürgerrecht“

Neben dem Pass als Leitmotiv bestimmt die Wiederholung der immer gleichen Abfolge von Ankunft, Verhaftung und Flucht die Struktur des Romans. Die Verfilmung folgt dieser Vorgabe und beschreibt die Handlung im Vorspann programmatisch als „an endless march, interrupted only by arrest and imprisonment for illegal entry, then deportation into another country, where the same fate awaited them.“ In der Rezeption des Films wurde dann ausgerechnet diese unvermeidbare Redundanz kritisiert, die den Teufelskreis der Emigration sichtbar macht und sich damit eng an die Vorlage hält:³ Seitenlang beschreibt der Roman, wie die illegal eingereisten Emigranten in der Nacht von der einen Seite der Grenze auf die andere abgeschoben werden, in der nächsten Nacht wieder zurück und so weiter und so fort, bis man zu dem Schluss kommt: „Die Grenzen sind ja unsere Heimat“ (150). Dennoch nimmt der Text dieses scheinbar aussichtslose

1 Eine englische Übersetzung des Romans erschien bereits 1939 in Fortsetzungen unter dem Titel *Flotsam* (Treibgut), die deutsche Fassung erst 1941 bei Bermann-Fischer in Stockholm. In der BRD erschien 1953 die erste Nachkriegsausgabe. Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf die Ausgabe von Kiepenheuer & Witsch 2008.

2 Diese und weitere Informationen zur Produktion, sowie die Namen der beteiligten Emigranten finden sich bei Jan-Christopher Horak: „Ewig auf der Flucht. Die Romanverfilmung *So Ends Our Night*“, in: *Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung*, hg. von Thomas F. Schneider, Osnabrück 1998, 235-250, insbesondere 239-241.

3 Zu dieser und anderen Reaktionen der Kritik vgl. Horak: „Ewig auf der Flucht“, 241-243.

Schlussbild von *So Ends Our Night*

4 Hannah Arendt: „Wir Flüchtlinge“, in: *Zur Zeit. Politische Essays*, hg. von Marie Luise Knott, aus dem Amerikanischen von Eike Geisel, Berlin 1986, 7-21, 21.

5 Ebd.

Zum Autor:
Sebastian Schirrmeister ist Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Universität Hamburg und der Berendsohn Forschungsstelle. Er arbeitet zur Zeit an einer Dissertation zur deutschsprachigen Literatur aus Palästina/Israel.

Hin und Her zum Anlass, das positiv konnotierte Bild eines neuen Menschen zu entwerfen, der nicht länger innerhalb von Grenzen leben muss, und bezeichnet den hin- und hergeschobenen Emigranten als „kleine[n] Kosmopolit[en]“, als „Pionier des Weltbürgertums“ und zuletzt als „eine[n] der ersten Europäer“ (156f.). Hier lassen sich unmittelbare Parallelen zu Hannah Arendts Überlegungen zur Figur des Flüchtlings erkennen: „Die von einem Land ins andere vertriebenen Flüchtlinge repräsentieren die Avantgarde ihrer Völker.“⁴ Auch Remarques Roman führt anhand seiner zahlreichen Figuren die jüdische Verfolgungserfahrung mit der Erfahrung von Flüchtlingen aus nahezu allen europäischen Völkern

zusammen und illustriert Arendts Befund, „dass es „[z]um ersten Mal [...] keine separate jüdische Geschichte mehr [gibt]; sie ist verknüpft mit der Geschichte aller anderen Nationen.“⁵ Der Film findet hierfür ein eigenes, zeitloses Bild, das die eigentliche Handlung nicht nur rahmt, sondern gelegentlich durchbricht: Unter bedrohlichen Wolken eilen ziellos und schemenhaft Menschen mit Koffern und Gepäck umher. Ein sprichwörtlicher ‚Boden unter den Füßen‘ ist nur zu erahnen, das Bild ist dominiert vom offenen Himmel, der ebenso auf Freiheit wie auf fehlenden Schutz verweist.

Die aufwändige Produktion, die Heterogenität der ästhetischen, einerseits dokumentarischen und andererseits expressionistischen Mittel und der als redundant empfundene und keinem Genre eindeutig zuzuordnende Plot führten dazu, dass der Film ein kommerzieller Misserfolg wurde. Insofern erwies sich die kulturelle und mediale Übersetzung des Romans in einen amerikanischen Film als problematisch. Zudem hatten die historischen Ereignisse in Europa die Handlung des Films bereits zum Produktionszeitpunkt ‚überholt‘. Nach dem Anschluss Österreichs, der Besetzung der Tschechoslowakei und Frankreichs waren diese Länder keine aktuellen Schauplätze der Emigration mehr. Die Flüchtlingsströme hatten sich bereits aus den europäischen Hauptstädten in jene Hafenstädte verlagert, die Remarque 20 Jahre später in seinem Roman *Die Nacht von Lissabon* beschreibt.

Sebastian Schirrmeister

„And the others wait in Casablanca ... and wait ... and wait“

Casablanca als Exilfilm

1 Jan Distelmeyer: „You must remember this? Bedeutungswechsel und Aneignungsprozesse beim Kriegs- und Kultfilm *Casablanca* (1942)“, in: *Mediale Mobilmachung II. Hollywood, Exil und Nachkrieg*, hg. von Harro Segeberg, München 2006, 132-165, 132.

2 Gerd Gemünden: „Die Masken des Bösen: Peter Lorre im Exil“, in: *Peter Lorre. Ein Fremder im Paradies*, hg. von Michael Omasata, Brigitte Mayr und Elisabeth Streit, Wien 2004, 110-123, 110.

3 Umberto Eco: „Casablanca oder die Wiedergeburt der Götter“, in: Ders.: *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*, München 1985, 208-213, 210.

Der Film *Casablanca* (USA 1942, Regie: Michael Curtiz) ist vieles: Melodram, Kriegsfilm, Romanze, Thriller, Star-Picture, Propagandafilm, Anti-Nazi-Genre-Film, Teil des „Common Sense westlicher Filmbildung“¹. Er ist jedoch vor allem ein Exil-Film, eine „Allegorie auf das Exilantendasein“²: ein Film also, für den sowohl auf der Ebene seiner Erzählung als auch jener seiner Entstehungszusammenhänge das Thema ‚Exil‘ von tragender Bedeutung ist.

Mit Blick auf die Handlung und deren Orte steht jedoch nicht das Exil selbst im Vordergrund, sondern vielmehr die Möglichkeit dazu und die Hoffnung darauf: So drehen sich sämtliche Handlungsstränge um den Verbleib und die Erlangung jener zwei Ausreisevisa, die über den zwielichtigen Ugarte (Peter Lorre) nach dessen Tod dem Bar-Besitzer Rick Blaine (Humphrey Bogart) zufallen und die eine sichere Passage nach Lissabon, dem

Ausreisehafen in die USA, versprechen. Sie sind Motoren der filmischen Handlung, ihnen jagen die Charaktere nach. Seinen zentralen Schauplatz findet dieses Ringen natürlich in der titelgebenden Stadt in Französisch-Marokko. Sie kann auch historisch als räumliches Exil-Symbol gelten, insofern das unter französischer Verwaltung stehende Casablanca im Jahr 1943 eine der letzten Anlaufstationen für Flüchtlinge war. Der überwiegende Teil der Handlung findet in Ricks Café Americain statt, einem exilgesellschaftlichen Mikrokosmos, in dem Menschen unterschiedlichster politischer Hintergründe, Nationalitäten, Milieus und Interessen buchstäblich um ihr (Flucht-)Glück spielen. Stadt und Café sind also „Transitstation[en] auf dem Weg ins Gelobte Land (oder, wenn man so will, nach Nordwesten).“³ Auch jenseits der filmischen Handlung stellt ‚Exil‘ den zentralen

historischen und thematischen Horizont des Films dar. In welchem Umfang etwa europäische Exilanten für Haupt- und zahlreiche Nebenrollen sowie als Komparsen engagiert wurden, zeigt sich darin, dass unter den in den Credits genannten Schauspielerinnen und Schauspielern nur drei gebürtige US-Amerikaner erscheinen. Ungewöhnlich ist dies nicht, fielen die hohen Zahlen von Exilanten seit Kriegsausbruch doch mit der Herausbildung des Hollywood-Genres der Anti-Nazi-Filme zusammen, das v. a. nach dem Kriegseintritt der USA eine Vielzahl von Produktionen mit (mehr oder weniger) propagandistischem Impetus hervorbrachte, für deren Rollen die Flüchtlinge prädestiniert zu sein schienen. Nicht selten fanden sie sich dabei in der Rolle derjenigen wieder, denen sie gerade erst entkommen waren. Dies entsprach einem strategischen Interesse der Filmproduzenten, aus deren Sicht die Exilanten „imstande [waren], eigene Erfahrungen [...] einzubringen, um damit ein ‚echtes‘ Ambiente zu erzeugen.“⁴ Die jeweiligen Akzente spielten für diesen Wirklichkeitseffekt, der somit auch das tatsächliche Exil der Schauspielerinnen und Schauspieler erkennbar werden ließ, eine entscheidende Rolle. Unter ihnen findet sich manche Theater- und Leinwandberühmtheit, etwa Conrad Veidt, Peter Lorre oder Curt Bois. Weniger bekannt ist die Geschichte der deutschen Jüdin Lotte Palfi, die in *Casablanca* die Nebenrolle der „Frau, die ihre Diamanten verkaufen muss“ spielt. Ihre erfolgreiche Theaterkarriere in Darmstadt endete 1934 jäh mit ihrer Flucht über Frankreich und Spanien in die USA, wo sie später ihr Film-Debüt in Anatole Litvaks *Confessions of a Nazi Spy* (1939) gab. *Casablancas* internationaler Kultfilm-Status ist verschiedentlich erklärt worden und nur zum Teil an die Exilthematik geknüpft: Für manchen liegen der ungebrochenen Popularität die dramaturgischen und figurenpsychologischen Brüche, Widersprüche und die daraus resultierenden Deutungsangebote zugrunde, die den Film selbst ausmachen: „Zwei Klischees sind lächerlich, hundert Klischees sind ergreifend.“⁵ Anderen, wie

Timothy Corrigan, sind dafür eher die durch die medientechnischen Entwicklungen (TV, VHS, DVD) im Nachhinein vervielfältigten rezeptiven Aneignungsprozesse verantwortlich.⁶ Ein Grund könnte jedoch auch in der historischen Situation liegen: Dass *Casablanca* unmittelbar ein solcher Publikumserfolg wurde, ist auch einem politisch gerahmten PR-Stunt der Warner Brüder geschuldet. So wurde die landesweite Premiere des Films – nach der positiv, aber nicht enthusiastisch aufgenommenen Uraufführung in New York im November 1942 – auf den 14.1.1943 gelegt. Es war der erste Tag der Casablanca-Konferenz zwischen Churchill und Roosevelt, auf der die bedingungslose Kapitulation der Achsenmächte zur Zielvorgabe des alliierten Kriegsengagements erklärt wurde. Vor allem die Figuren Victor Laszlo und Rick Blaine, deren Hingabe an die Résistance bzw. Bekehrung zum antifaschistischen Kampf am Ende des Films sie beide ins Exil führt, bekamen so, zuerst vorwiegend für das US-Publikum, mit einem Schlag ein ungleich stärkeres Identifikationspotential.

Matthias Koch

4 Jan-Christopher Horak: *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933*, 2. Aufl., Münster 1986, 27.

5 Eco: „Casablanca oder die Wiedergeburt der Götter“, 213.

6 Vgl. Timothy Corrigan: *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick 1991, 80f.

Zum Autor:
Matthias Koch ist Kollegiat am Graduiertenkolleg „Automatismen. Kulturtechniken der Reduzierung von Komplexität“ an der Universität Paderborn und schreibt eine Dissertation zur Theorie der Medienhistoriographie im Ausgang von Hans Blumenberg.



Der Weg der Flüchtlinge nach Casablanca, Filmstill aus *Casablanca*

„Böhmens Haine und Seen“

Hanuš Burgers Exilfilm Crisis

Möglichst unverfänglich und frei von jedweder politischer Konnotation betitelt, wurde 1938 ein Film aus der Tschechoslowakei geschmuggelt – *Crisis*. Er behandelt die Bedrohung der Tschechoslowakei durch den NS-Staat und begleitete die Eskalation bis hin zur sukzessiven Annexion, die mit dem Münchner Abkommen vom September 1938 besiegelt wurde. Mitunter die wahren Absichten bei

den Dreharbeiten camouflierend, gelang die Aufnahme einzigartiger Szenen des sudetendeutscheschlowakischen Konflikts, die in einer Collage mit anderen zeitgenössischen Dokumentarfilmsequenzen sowie einer fiktiven „Romeo-und-Julia-story“ (sämtliche Zitate aus dem P. Walter Jacob Archiv, PWJA/HB/1/22) zusammengeschnitten werden sollten. Zunächst unterband der

Hanuš Burger (1909-1990) wird in Prag geboren, inszeniert u. a. in Hamburg, Prag und Wien, dreht Dokumentar- und Spielfilme, verfasst Romane, Drehbücher und Theaterstücke. Aus seiner Heimatstadt Prag flieht der bekannte Linke jüdischer Herkunft insgesamt drei Mal,



CRISIS

...IN CENTRAL EUROPE

The FRONT PAGES PUBLISHED THE SYNOPSIS
MILLIONS *Read the News* MILLIONS *Want to see the Whole Story*

Einmarsch der deutschen Truppen jedoch die weiteren Dreharbeiten. Als böhmischer Naturfilm also außer Landes gebracht, wurde *Crisis* schließlich in Paris fertiggestellt und in New York am 13. März 1939 uraufgeführt – Tage, bevor deutsche Truppen auch Prag besetzten.

Crisis ist nicht nur ein Film über das Schicksal der Tschechoslowakei, das Versagen der Diplomatie und die – auch szenisch aufgegriffene – Emigration aus einem bedeutenden Asylland der Hitler-Flüchtlinge.¹ Es ist zugleich ein Film, der selbst gerettet werden musste und der zum Schutz der Schauspieler seiner Liebesgeschichte beraubt wurde – „obwohl sie sehr moving war“, wie Hanuš Burger, Ko-Regisseur, Ko-Autor und Ko-Produzent des Films, befand. Der amerikanische Journalist und Produzent Herbert Kline, der vornehmlich Geld und „ausgezeichnete Empfehlungen“ beizutragen wusste, hatte Burger für den Film gewonnen, der seinerseits Alexander Hackenschmied als Kameramann engagierte.

Burger beschreibt Entstehung, Inhalt und Rezeption des Films in verschiedenen Manuskripten, aus denen nebenstehend zitiert wird. Seine Ausführungen dokumentieren ebenso wie weitere Drehbuch-Typoskripte, Filmplakate und sonstige Materialien einen kleinen Ausschnitt aus dem Œuvre Burgers und bieten einen einzigartigen Einblick in das Schaffen des Filmemachers. Im letzten Jahr wurden diese Archivalien dem *P. Walter Jacob-Archiv* von dem Hamburger Cineasten, Kinobetreiber und Publizisten Heiner Ross überantwortet. Zudem hat Heiner Ross den Nach-



lass zuletzt nach der Niederschlagung des Prager Frühlings 1968. Mit den *Todesmühlen* schafft Burger im Auftrag der US-Armee 1945 eine der eindringlichsten Dokumentationen über den Holocaust. In seinen Memoiren *Der Frühling war es wert* (zuletzt Frankfurt a. M. u. a. 1981) blickt Burger auf sein Leben zurück. Vgl. auch Henrike Walter: „Hanus Burger. Leben ohne Furcht. Ein Drehbuch“, in: *Exil* 28/1 (2008), 28-46, 28-32.

1 Den (kultur-)politischen Hintergrund und die Entstehungsgeschichte von *Crisis* erläutert Pavel Zeman: „*Crisis*. Der Dokumentarfilm von den Ereignissen in der Tschechoslowakei 1938“, in: *Dreisesselberg. Studien zur mitteleuropäischen Kultur und Zeitgeschichte* 1 (2004), 127-136, <http://sga.euweb.cz/dreisesselberg-text.pdf>, 9.7.2013.

Zum Autor: Andreas Marquet ist Archivar an der Berendsohn Forschungsstelle und hat seine geschichtswissenschaftliche Dissertation über den SPD-Politiker, Exilanten und späteren Präsidenten des Bundesverfassungsgerichts Friedrich Wilhelm Wagner gerade abgeschlossen.

lass um eine eigene Sammlung ergänzt, die dessen langjährige Beschäftigung mit Burger widerspiegelt. Der angereicherte Nachlass wurde geordnet, verzeichnet und ist für alle Interessierte frei zugänglich.

Andreas Marquet

Veranstaltungen der Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur

Wintersemester 2012/13

Filmreihe und Workshop „Exil Film!“

Filmreihe, 10.1.-1.2.2013, Metropolis-Kino, Hamburg

Vom Erwerb einer Sammlung zum Filmemacher Hanuš Burger (1909-1990) für das P. Walter Jacob Archiv angeregt, machte die Forschungsstelle „Exilfilm“ zu einem der Jahresthemen. Zusammen mit dem Research Center for Media and Communication und der Hamburger Kinemathek e.V. gelang es dann, eine Filmreihe zu entwickeln, die mit Kopien aus dem Archiv der Kinemathek im Metropolis-Kino realisiert werden konnte. Gezeigt wurden mit *Me And The Colonel*, *So Ends our Night*, *Hitler's Madman* und *Casablanca* unbekannt und populäre Exilfilme aus Hollywood. Die Auswahl

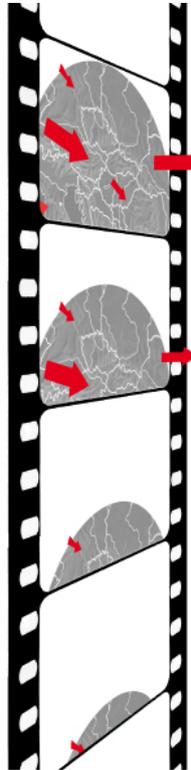
umfasste Filme, die von Faschismus und Exil handeln, und deshalb das Exil auf mehreren Ebenen thematisieren. Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der Universitäten Hamburg und Paderborn stellten die Filme dem Publikum vorgestellt. Kurzfassungen der Einführungen finden sich im vorliegenden Heft des *exilographen*.

Workshop, 1.2.2013, Exilbibliothek im Carl von Ossietzky Lesesaal der Staatsbibliothek Hamburg

An die Filmreihe anschließend veranstalteten Forschungsstelle und Research Center einen Workshop mit den Filmwissenschaftlern Andreas Stuhlmann (Universität Hamburg), Alexander Zons (Universität Konstanz) und Christoph Hesse (Freie Universität Berlin), die in ihren Vorträgen Überblicke über verschiedene Filmexile gaben und an einzelnen Filmbeispielen Forschungsaspekte der

Exilfilmforschung vorstellten. Ein ausführlicher Bericht über den Workshop von Miriam N. Reinhard findet sich auf der Internetseite der Forschungsstelle.

Claudia Röser



Exil Film!

Emigranten in Hollywood –
Filme über Faschismus und Exil

Filmreihe im Metropolis-Kino
(Kleine Theaterstraße 10, 20354 Hamburg)

Donnerstag, 10.11.13, 19.00 Uhr
Me and the Colonel
Verfilmung von Franz Werfels Drama *Jakobowsky und der Oberst*
Regie: Peter Glenville (USA 1958), OmlU
Einführung: Doerte Bischoff

Donnerstag, 17.11.13, 19.00 Uhr
Hitler's Madman
Regie: Douglas Sirk (USA 1942-1943), OmlU
Einführung: Andreas Stuhlmann

Dienstag, 22.1.2013, 19.00 Uhr
So Ends Our Night
Verfilmung von Erich Maria Remarques Roman *Immer die Dänen Nächster*
Regie: John Cromwell (USA 1941), OmlU
Einführung: Sebastian Schirrmeyer

Freitag 1.2.2013, 19.00 Uhr
Casablanca
Regie: Michael Curtiz (USA 1942), OmlU
Einführung: Matthias Koch

Workshop Exilfilm

Freitag, 1.2.2013, 14.00-16.30 Uhr
Carl von Ossietzky-Lesesaal (Exilbibliothek)
im Altbau der Staatsbibliothek
mit Christoph Hesse (FU Berlin)
Andreas Stuhlmann (Uni Hamburg)
und Alexander Zons (Uni Konstanz)

Moderation: Claudia Röser
Alle Interessierten sind herzlich willkommen, Anmeldung für den Workshop:
Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur,
buero.exil@uni-hamburg.de, 040 / 42838-2049

Veranstaltet vom Research Center Media and Communication und der Berendsohn-Forschungsstelle für die deutsche Exilliteratur der Universität Hamburg sowie der Altonaer Hofbibliothek in Hamburg



Promotionsprojekte, die den Heimatbegriff verschiedener Autoren (Susanne Martin, Julia Maria Mönig) bzw. deren Heimatkonstruktion (Jan Schröder) – auch über das Exil hinaus – untersuchten. Fragen nach ‚Exil‘ oder ‚Diaspora‘ als Selbstbeschreibung (Carl Melchers), ‚innerem Exil‘ in der Wiener Moderne (Christina Hoffmann) und nach Selbstentwürfen von Autoren als Exilant oder Emigrant (Arne Offermanns) standen im Fokus des Interesses. Die letzte Sektion widmete sich „Poetiken des Exils“. Ausgehend von der Problematik literaturgeschichtlicher Zuordnung (Sebastian Schirrmeyer), dem Stellenwert von Humor (Moritz Wagner), kreativer Textgestaltung (Xenia Wotschal) und plurilingualen Konstellationen (Elisabeth Güde) loteten die Beiträge das schöpferische Potential von Exil und Exilliteratur aus. Eine deutliche Erweiterung des Exilbegriffes über die Beschränkung auf das politische Exil 1933-45 hinaus wurde mit dem Aufzeigen von Exilerfahrungen in mittelalterlichen Textzeugnissen angeregt (Ricarda Wagner).

Unter Mitwirkung der ModeratorInnen Kristina Schulz, Andrea Hammel und Lutz Winckler ist es der Veranstaltung durch ihr offenes Konzept gelungen, die Beitragenden über gemeinsame Begriffe und Theoreme in einen engen und anregenden Austausch treten zu lassen. Abschließend sprach sich Ursula Langkau-Alex für die Fortsetzung des Dialogs und eine stärkere Vernetzung des Nachwuchses über die Gesellschaft für Exilforschung aus.

Ein ausführlicher Bericht zu dieser Veranstaltung ist über die Webseite der Forschungsstelle abrufbar.

Sarah Steidl

Exil und Exilforschung

Interdisziplinärer Doktoranden-Workshop

Am 21. und 22. März 2013 wurden im Vorfeld der Jahrestagung der Gesellschaft für Exilforschung in Hamburg erstmals Promotionsprojekte des an Exil und Exilforschung interessierten wissenschaftlichen Nachwuchses bei einem interdisziplinären Doktoranden-Workshop fächerübergreifend zur Diskussion gestellt. In drei Sektionen spiegelte die von Sebastian Schirrmeyer organisierte Veranstaltung das Interesse an dem Phänomen ‚Exil‘ in der aktuellen Forschung verschiedener kultur- und sozialwissenschaftlicher Fächer wider.

In der ersten Sektion wurden insbesondere mit Blick auf Südamerika Texte auf ihre Verhandlung und Konzeption von Räumen und Orten hin analysiert (Kora Busch, Anne Newball, Ivo Theele). Die weiteren Vorträge zeigten, wie ein und derselbe Ort in der literarischen Erfahrung des Exils von anderen Beschreibungen dieses Ortes abweicht (Alexandra Tyrolf) und dass selbst die Definition eines Heimatlandes als Ausgangspunkt des Exils einigen Autorinnen und Autoren nicht möglich war (Diana Hitzke). In der zweiten Sektion versammelten sich unter dem Titel „Heimat(los)“

Zur Autorin:
Sarah Steidl ist studentische Hilfskraft an der *Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur*.



Exil und Exilforschung
Interdisziplinärer Doktoranden-Workshop
21. und 22. März 2013 | Universität Hamburg
Veranstaltung im Bereich der Internationalen Germanistik der Universität Hamburg

Das Workshop-Programm umfasst drei Sektionen, die jeweils von einem internationalen Exilforscher moderiert werden. Die Sektionen sind:

- 1. Sektion: Exil und Exilforschung** (Moderation: Sebastian Schirrmeyer)
- 2. Sektion: Heimat(los)** (Moderation: Diana Hitzke)
- 3. Sektion: Exil und Exilforschung** (Moderation: Claudia Röser)

Alle Interessierten sind herzlich willkommen. Anmeldung für den Workshop:
Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur,
buero.exil@uni-hamburg.de, 040 / 42838-2049

Logos: Universität Hamburg, Carl von Ossietzky-Lesesaal, Berendsohn Research Center

Jahrestagung der Gesellschaft für Exilforschung e.V. zum Thema „Dinge des Exils“

Die Bedingungen und Bedingtheiten des Exils zu erforschen, erfordert es auch, den Funktionen und Bedeutungen der Dinge im Exil genauer nachzugehen. Diese Aufgabe hat sich in diesem Jahr die jährliche Konferenz der Gesellschaft für Exilforschung gestellt, die vom 22. bis 24. März im Warburg-Haus in Hamburg stattfand und von Doerte Bischoff, Leiterin der Berendsohn Forschungsstelle an der Universität Hamburg, in Zusammenarbeit mit Joachim Schlör (Empirische Kulturwissenschaft und Jüdische Studien, Universität Southampton) ausgerichtet wurde.

An ein kulturwissenschaftliches Interesse für materielle Kultur anknüpfend, gingen die Vorträge der Jahrestagung den Dingen des Exils in Praktiken des Alltags, in Literatur und Künsten, in Bibliotheken, Sammlungen und in alltagskünstlerischen

Erzeugnissen nach. Das Exil bringe eine besondere Dingwahrnehmung hervor, so die Organisatoren in ihrer programmatischen Einleitung, zerstört es doch jedes alltägliche Verhältnis zu Dingen. Wenn sie zurückgelassen werden müssen, wird ihr Fehlen oftmals schmerzhaft bewusst; werden Dinge unter Mühen und Gefahren ins Exil gerettet, werden sie zu Materialisierungen der Heimat und so von alltäglichen zu mit Bedeutung und Erinnerung aufgeladenen ‚Semiophoren‘ (Ding-Zeichen). Insofern sind Dinge im Exil häufig zugleich Inbegriff von Heimat und Erinnerung an deren Verlust. In fremder Umgebung können die eigenen Dinge jedoch auch fremd werden, ihre Bedeutung verlieren oder im alltäglichen Umgang eine widerständige Materialität entwickeln. Das Exil zwingt zugleich zur Begegnung mit fremden Dingen, deren Sinnhaftigkeit und Funktionen oft ebenfalls schwer zu erschließen sind und die nicht in gleicher Weise wie die eigenen taugen, Identität auszudrücken und zu stiften. Als Dinge ‚ohne festen Wohnsitz‘ erfahren sie wechselnde Bedeutungszuschreibungen oder – für das finanzielle Überleben im Exil nicht unwichtig – verschiedene Wertschätzungen. Diese Kontingenzen lassen nicht nur die Materialität der Dinge in Sinngebungs- und Symbolisierungsprozessen hervortreten, sondern auch das Funktionieren der Dinge als kulturell und abhängig vom Kontext je anders kodierte Zeichen. Nicht zuletzt geben auch Dinge, die als Repräsentationen der mit dem Exil verbundenen Praktiken und Prozesse zu verstehen sind (Koffer, Pässe), Aufschluss über die Bedingungen des Exils.

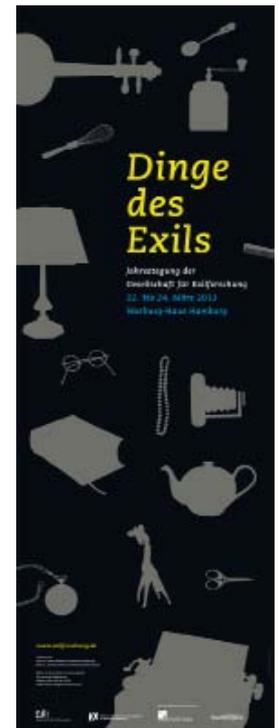
Die Vorträge analysierten die vielfältigen Verhältnisse von Dingen und Heimat, Dingen und fremder Umgebung und Dingen des Exillandes als unterschiedliche Phänomene der Entfernung und Entfremdung durch Dinge im Exil. Gleichmaßen wurden dabei eine Phänomenologie der Dinge versucht (Johannes Evelein), Materialität und Medialität thematisiert (Anna Langenbruch) und das symbolische Potential der Dinge in fiktionalen Texten untersucht (Robert Krause, Claudia Röser, Katarzyna Lukas, Linda Maeding, Barbara Thums, Katja Schubert). Dinge des Exils besiedeln und konstituieren dabei Erinnerungsorte (Andreas Stuhlmann und Anne-Rose Meyer). Diese Poetiken der Dinge im Exil erweisen sich in besonderer Weise symptomatisch für einen literarischen Umgang mit Dingen in der Moderne (Dorothee Kimmich). Dinge nehmen im Exil eine bedeutende Funktion für Konstruktionen von Identität ein, speichern sie doch Geschichte und Kultur einer Gemeinschaft und sind wichtiger Bezug in Identifikationsprozessen. Ganz konkret äußert sich das in der Frage nach einer Verteilung geraubter jüdischer Bücher nach dem II. Weltkrieg (Elisabeth

Gallas). Zugleich lässt sich die Herstellung von Identität auch in Tagebüchern (Mona Körte) und in Pässen und Ausweispapieren beobachten, die auch in literarischen Texten als prototypische „Dinge des Exils“ erscheinen (Charlton Payne). „Dinge des Exils“ spielen deshalb auch in Verhandlungen eines kulturellen Gedächtnisses (Katarzyna Sliwiska) eine Rolle. Album, Sammlung und Collage erweisen sich als zentrale Gattungen, die Dinge zu Medien der Erinnerung an das Exil machen. Sie zeichnen sich besonders durch Bruchstückhaftigkeit und Lückenhaftigkeit, Beweglichkeit und Beziehungsvielfalt der Arrangements aus (Burcu Dogramaci, Annegret Pelz, Sybille Schönborn, Nikola Herweg und Caroline Jessen), deren künstlerisches Moment und Charakter als Dokumente und Zeugenschaft für eine Geschichte des Exils ebenfalls diskutiert wurden (Anthony Grenville, Miriam N. Reinhard).

Die Vorträge der Tagung sowie ein weiterer Beitrag von Anat Feinberg werden im *Jahrbuch der Gesellschaft für Exilforschung* veröffentlicht:

Exilforschung 31 (2013): *Dinge des Exils*, hg. von Doerte Bischoff und Joachim Schlör.

Claudia Röser



Sommersemester 2013

„Schreiben im Exil“

Studententag für die gymnasiale Oberstufe

Mittwoch, 22. Mai 2013, 9.00 - 15.00 Uhr

Veranstalter: *Katholische Akademie Hamburg, Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur an der Universität Hamburg, Hamburger Stiftung für politisch Verfolgte, Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit*

Mit Blick auf das Abiturthema 2014 „Widerstand und Emigration – Stimmen aus dem Exil“, das vorsieht, Exiltexpte „unter Berücksichtigung ihrer Produktionsbedingungen“ zu lesen, konnte auf Initiative der Katholischen Akademie ein Studententag veranstaltet werden, der unter dem Titel „Schreiben im Exil“ mit rund 140 Schülerinnen und Schülern von der Sankt-Ansgar-Schule verschiedene Themen und Probleme der Exilliteratur erarbeitete. Die Berendsohn Forschungsstelle folgte mit der Umsetzung ihrer Aufgabe, auch außerhalb von akademischen Kontexten über Exilliteratur zu informieren. Das Programm bestand aus einem einführenden Vortrag der Leiterin der Forschungsstelle, Doerte Bischoff, im Hörsaal C des Philosophenturms, verschiedenen Workshops und Gesprächen mit einem Gegenwartsautor und einer

