

EXILE VOR DER KAMERA UND HINTER DEN KULISSEN

Bericht zum Workshop Exil und Film am 1. Februar 2013 im Carl von Ossietzky-Lesesaal

Im Kontext einer Filmreihe, veranstaltet von der Walter A. Berendsohn Forschungsstelle zusammen mit dem Research Center for Media and Communication der Universität Hamburg und der Kinemathek Hamburg im Metropolis-Kino, fand am 1.2.2012 ein Workshop zum Thema „Exilfilm“ statt. Die Vorträge und Diskussionen verhandelten Fragen, die der Exilfilm an die Exilforschung stellt. Film wurde dabei nicht einfach nur als Kunstform des Exils in den Blick genommen, sondern auch als ein Zeugnis, das Zugänge zum Verständnis der verschiedenen sozialen, historischen und künstlerischen Dimensionen des Exils eröffnet.

In ihrer Einführung in den Workshop wies CLAUDIA RÖSER auf die Aktualität solcher Fragestellungen hin: Mit Margarethe von Trottas Film *Hannah Arendt* aus diesem Jahr, werde das Exil in spezifischer Weise, nämlich vor allem unter der Perspektive von Sprachwechsel, Mehrsprachigkeit und Sprachverlust und die durch letzteren entstehende Unheimlichkeit in Szene gesetzt. Handelt es sich mit *Hannah Arendt* auch nicht um einen Exilfilm in dem Sinne, dass er selbst eine im Exil entstandene Produktion wäre, so widmet er sich doch der Wirklichkeit einer biographischen Exilsituation. Schon dies zeigt an, dass die Frage, was als dem Genre „Exilfilm“ zugehörend gelten und dann von der Exilforschung diskutiert werden kann, sich ähnlich komplex stellt, wie dies für Exilliteratur der Fall ist. Dieser Komplexität versuchte der Workshop mit drei weiteren Vorträgen gerecht zu werden.

Der Vortrag von ALEXANDER ZONS „Connecting People. Paul Kohner als Agent der Exilanten“ widmete sich noch der Vorstufe des konkreten filmischen Produktionsprozesses, also einer sozialen Realität nicht nur hinter den Kulissen, sondern auch zeitlich vor jedem Drehbeginn. Der aus Österreich stammende und bereits in den 1920er Jahren in die USA emigrierte Paul Kohner machte sich zur Aufgabe, Agent der in Hollywood gelandeten europäischen Exilanten zu werden, die versuchten, unter den Bedingungen Hollywoods eine in Europa begonnene Laufbahn in der Filmbranche fortzusetzen. Der Beruf des Agenten ist nicht zuletzt durch seine Vermittlerposition, durch Aufgaben eines Übersetzers zwischen den verschiedenen Interessen, gekennzeichnet. So stand auch Kohner vor der schwierigen Aufgabe, sich zunächst selbst mit einer eigenen Agentur in den USA zu etablieren und dann der spezifischen Situation seiner Klienten gerecht zu werden. Zons machte in seinem Vortrag deutlich, dass auch diese im konkreten Film ‚unsichtbar‘ gewordene Realität eine Komponente des Exilfilms ist, deren Rekonstruktion das Exil als soziale Realität erschließbar werden lässt.

Auch der Vortrag von ANDREAS STUHLMANN „Exil Film. Emigranten in Hollywood – Filme über Faschismus und Exil“ ging zunächst von dem Exil als einer sozialen Realität des Produktionsprozesses aus. Dabei wies Stuhlmann darauf hin, dass die Situation der Exilanten, die in der Filmbranche tätig werden wollten, eine grundlegend andere als die der exilierten

Schriftsteller war. Während der Schriftsteller im Medium seiner Kunst nicht unbedingt einen Sprachwechsel vollziehen musste und auch für die unmittelbare Produktion seines Werkes nicht auf ein künstlerisches Netzwerk angewiesen war, standen die in Hollywood gelandeten Exilanten vor dem Problem, sich in bereits bestehende Strukturen des Filmbetriebs integrieren zu müssen und sich so auch als konkurrenzfähig auf einem Markt zu behaupten, um überhaupt künstlerisch weiterhin tätig zu sein. Die prekäre Situation der Exilanten hinter den Kulissen stellt die Produktion von Exilfilmen vor besondere Schwierigkeiten. Deswegen, so Stuhlmann, ist es kaum erstaunlich, dass unter diesen Bedingungen nur wenige Filme von internationaler Bedeutung entstanden seien. Als ein Beispiel für einen aber doch bekannter gewordenen Film nannte er *Hitler's Madman* von 1943, der unter der Regie des in den 1930er Jahren aus Deutschland in die USA geflohenen Exilanten Douglas Sirk entstand. Das Exil bestimmt nicht nur den Produktionsprozess des Films, sondern kommt auch auf der ästhetischen Ebene zum Ausdruck: Die Bedingungen seiner Entstehung prägen auf diese Weise den Film, der ein Bild der Geschichte des 1942 in Prag ermordeten SS-Mannes Reinhard Heydrich entwerfe und sich daher als ein historisches Zeugnis ebenso wie als ästhetische Übersetzung von Geschichte lesen lasse.

Waren die Vorträge von Zons und Stuhlmann den Besonderheiten des Hollywood-Exils gewidmet, widmete sich der dritte und letzte Beitrag dem sowjetischen Exil: CHRISTOPH HESSE stellte in seinem Vortrag „Professor Mamlock und das deutsche Filmexil in der Sowjetunion“ zunächst heraus, dass die Entscheidung, Moskau als Ort des Exils zu wählen, nicht selten seitens der Exilanten mit der Hoffnung verbunden war, hier die ideologisch bessere, kommunistische Wirklichkeit vorzufinden – die stalinistische Realität zerstörte jedoch schnell solche Utopien. Der 1938 in Moskau entstandene Film *Professor Mamlock* ist, so führte Hesse aus, zunächst eine Übersetzung zwischen den Kunstformen. Bereits 1933 verfasst Friedrich Wolf im Exil in Frankreich das gleichnamige Schauspiel, das in den folgenden Jahren bereits an verschiedenen Orten inszeniert wurde, bevor 1938 in Moskau eine erste Verfilmung des Stoffes entstand. Der zu diesem Zeitpunkt selbst in der Sowjetunion lebende Wolf arbeitete an dem Drehbuch für diesen Film mit, bei dem Herbert Rappaport und Adolf Minkin Regie führten. *Professor Mamlock* wirft damit auch die Frage auf, inwiefern sich ein Stoff nicht nur durch die Verschiedenheit der Inszenierung (Theater/Film), sondern auch durch den Wechsel des Exilortes und seine spezifischen Bedingungen verändert. Bei *Professor Mamlock*, so zeigte Hesse, sind diese Veränderungen gravierend: Im Gegensatz zum Schauspiel thematisiert der Film kaum den Antisemitismus, dem der jüdische Arzt Mamlock ausgesetzt ist, sondern nimmt dessen Geschichte in den Dienst kommunistischer Ideologie. Mamlock scheitert in diesem Film in erster Linie deswegen, weil ihm das Bewusstsein für die „revolutionäre Aktion“ noch fehlt, die dann allerdings sein Sohn, der sich dem Widerstandkampf im kommunistischen Untergrund anschließt, als Notwendigkeit des Kampfes erkennt. Mehr als die Wirklichkeit des antisemitisch-nationalsozialistischen Terrors zu kritisieren verfolgt der Film also die Intention, das sowjetische Geschichtsbild in Szene zu setzen.

Der Workshop bot vielfältige Möglichkeiten, einen Blick auf den Exilfilm und seine Wirklichkeit hinter den Kulissen zu werfen. Dabei wurde deutlich, dass das Exil sich in mehrfacher Hinsicht in das Medium des Films übersetzt, das deswegen eine Erkenntnis über seine vielfältigen Aspekte ermöglichen kann: in der inhaltlichen Darstellung eines Exilantenschicksals (vgl. Trotts *Hannah Arendt*), durch die soziale Besonderheit der Produktionsbedingungen (vgl. die Biographie und Arbeit Kohners), im speziellen Blick eines Films auf ein historisches Ereignis und seine filmische Inszenierung (vgl. Sircks *Hitler's Madman*) und schließlich auch der deutlich ideologischen Neu-Übersetzung eines bereits literarisch bearbeiteten Stoffes, um ein bestimmtes Geschichtsbild filmisch zu transportieren (vgl. Rappaports/Minkins *Professor Mamlock*).

Nicht zuletzt wurde deutlich: Was Exilfilme hinsichtlich der Frage nach dem Exil erkennen lassen, ist immer auch einer Praxis des Sehens geschuldet. Insofern tritt neben die Frage nach einer Ästhetik des Exilfilms auch die Frage nach seiner Rezeption. Gerade die Frage nach den Bedeutungen, die die Rezeption den im Film wirksam werdenden Exilen zuschreibt, wäre eine Aufgabe für die zukünftige Exilforschung.

Miriam N. Reinhard



**Walter A. Berendsohn Forschungsstelle
für deutsche Exilliteratur**