

# 13. internationales forum des jungen films

# berlin 19. 2. – 1. 3. 1983

# 1

## BORZY KÄMPFER

Land	UdSSR 1936
Produktion	Rot-Front, Moskau
Regie, Buch	Gustav von Wangenheim
Idee	Alfred Kurella
Kamera	Boris Monastyrski
Musik	Hans Hauska
Bauten	Teo Otto, Heinrich Vogeler
Ton	Kirill Nikitin, Henri Aisner
Regieassistentz	N. Werchowski, L. Woitowitsch
Schnitt	Gustav von Wangenheim
Darsteller	
Georgi Dimitroff	Alexander Granach
Fritz Lemke	Bruno Schmidtsdorf (Fritzdorf)
Mutter Lemke	Lotte Loebinger
Peters	Gregor Gog
Anna	Ingeborg Franke (Inge von Wangenheim)
Eickhoff,	
Strumbannführer	Heinrich Greif
Otto-Otto	Robert Trösch
Dr. Hillstedt	Dr. Lothar Wolf
Rabekampf	Alexander Timontajew
von Heyse	Nikolaj Akimow
Gauleiter	Pawel Paschkow
Amtsrichter Siewert	Ernst Busch
Dirigent Klebersbusch	Alexander Heiroth
seine Frau	Eugenie Mesenzowa
ihre Tochter	Ludmilla Glasowa
Journalist Rovelli	Alexander Granach
Generaldirektor	
Steinschneider	Curt Trepte
KZ-Häftling	Ernst Mansfeld
Kalfaktor	Helmut Damerius
Gefängnisaufseher	Fritz Erpenbeck
gefolterter Häftling	Erich Mateblowski
Nachbarin	Else Wolf
Heinz	Konrad Wolf
KZ-Barackenältester	Hermann Dreith
SS-Mann	Fritz Voss
Türsteher im Reichsgericht	Hans Klering
ferner:	
Anna Nehls, Trude Steier, Rudolf Margies, Kurt Arendt, Walter Rauschenbach, Rudolf Nehls, Hedda Zinner	
Synchronsprecher	Erwin Geschonneck, Hedda Zinner, Hanni Rodenberg u.a.

Uraufführung 1. 12. 1936, Moskau  
Deutsche  
Erstaufführung 27. 2. 1963, Deutscher Fernsehfunk (DDR)

Format 35 mm, schwarz-weiß, Ton  
Länge 2550 m 93 Min.

### Inhalt

Deutschland im Jahre 1933. Der Faschismus strebt zur Macht. Eines der Opfer der Nazis ist der deutsche Arbeiter Hans Lemke, der von Schlägertrupps im Folterkeller zu Tode gequält wird. Zorn flammt in den Herzen der Arbeiter, den Genossen von Hans, auf. Mutter Lemke führt der Tod des Sohnes auf den Weg des revolutionären Kampfes der deutschen Frauen. Nur der Bruder des Verstorbenen, Fritz, hält sich nach wie vor abseits von der Politik. Er ist Torwart der Fußballmannschaft des Werkes, und seine Interessen sind allein darauf gerichtet. Die politische Blindheit von Fritz führt dazu, daß die Faschisten versuchen, ihn für ihre Ziele auszunutzen. Auf den Rat eines Provokateurs hin bereitet Fritz im Werk eine Brandstiftung vor. Die Wachsamkeit der kommunistischen Arbeiter vereitelt jedoch die Pläne der Hitlerleute. Die provokatorische Brandstiftung der Faschisten wird jedoch auf Regierungsebene verwirklicht – in Berlin zündet man den Reichstag an. Die ganze Welt verfolgt erregt den Fortgang des Leipziger Prozesses, in dem Georgi Dimitroff vor das faschistische Gericht tritt. Mächtige Protestdemonstrationen gegen die faschistische Provokation werden auf den Straßen der Hauptstädte zahlreicher Länder unter der Losung 'Freiheit für Dimitroff' veranstaltet. Einen aktiven Kampf zur Entlarvung der provokatorischen Pläne der faschistischen Clique leisten auch die deutschen Kommunisten. Unter ihnen sehen wir Mutter Lemke, den Leiter der Kommunisten in der Fabrik, Peters, das tapfere Mädchen Anna und endlich auch Fritz Lemke, der mit Hilfe der Genossen das wahre Gesicht der faschistischen Mörder erkannt hat. Peters' Gruppe verteilt Flugblätter, Plakate und Zeitungen mit den Reden Dimitroffs. Peters, Anna und Fritz kommen ins Konzentrationslager. Jedoch keine Folter und keine Verhöhnung vermögen den Mut der deutschen Kommunisten zu brechen. Zu ihnen gelangt die Nachricht über den Sieg: Dimitroff wird befreit und befindet sich auf dem Weg in die Sowjetunion. Die Faschisten toben. Durch Deutschland rollt eine neue Welle von Verhaftungen und Mordanschlägen. Auch Mutter Lemke ist im Gefängnis. Aber ihr Sohn Fritz und seine Braut, die Kommunistin Anna sind in Freiheit. Im Konzentrationslager organisiert Peters eine Widerstandsguppe.

Sowjetskije chudoshestwennye filmy. Annotirowannyj katalog. Tom 2. Moskwa 1961, S. 85

### Ein wiederentdecktes Werk

Der Film KÄMPFER wurde 1962 von Mitarbeitern des Staatlichen Filmarchivs der DDR in Moskau wiederaufgefunden. Sowohl die Geschichte der Rettung des Films als auch die der Entschlüsselung von KÄMPFER sind lebendige Beispiele echter deutsch-sowjetischer Freundschaft. Sowjetische Genossen ermöglichten

deutschen Emigranten, den Film zu drehen; sowjetische Menschen erhielten und restaurierten dieses Werk.

Das Auftreten Dimitroffs im Reichstagsbrandprozeß in Leipzig gab den deutschen Antifaschisten ein heroisches, begeisterndes Beispiel des erfolgreichen Kampfes gegen den Faschismus. Nachdem Dimitroff in die Sowjetunion gekommen war und er seine persönlichen Erlebnisse von Deutschland schilderte, entstand der Plan, darüber einen Film herzustellen. Alfred Kurella war der Initiator dieses Vorhabens. Der Mangel an authentischem dokumentarischen Material führte zur Verarbeitung des Stoffes in einer Spielfilmhandlung, die von Gustav von Wangenheim entwickelt wurde. Joris Ivens schied aus dem Filmvorhaben aus, als zu übersehen war, daß kein Dokumentarfilm zustandekommen würde. Die Regie wurde Gustav von Wangenheim anvertraut, der auch das Drehbuch schrieb: die Geschichte vom jungen Arbeitslosen Fritz Lemke, der sich unter dem Einfluß des Dimitroff-Prozesses vom Abseitsstehenden zum bewußten Kämpfer für die Sache des Proletariats wandelt.

KÄMPFER ist eine Kollektivarbeit deutscher, sowjetischer, französischer, englischer, bulgarischer Antifaschisten. Er ist auch die Kollektivarbeit der deutschen Emigranten in der Sowjetunion. Es ist ein Film, der mit einem anderen Maß als ein unter gewöhnlichen Bedingungen entstandener Spielfilm gemessen werden muß. Die meisten Mitwirkenden hatten noch nie vor einer Filmkamera gestanden. Nur wenige waren ausgebildete Schauspieler. Die meisten waren Mitglieder aus Agitpropgruppen, die in die Sowjetunion emigriert waren. Viele waren absolute Laien, die nie eine Beziehung zur schöpferischen Arbeit beim Film hatten. Als das Drehbuch fertig war, wandten sich die Schöpfer des Films auf Empfehlung Dimitroffs an Maxim Gorki. Es kam zu einer Unterredung bei Gorki mit Alfred Kurella und Gustav von Wangenheim. Und Gorki äußerte sich zu dem Filmvorhaben: „Das ist eine sehr starke, sehr aufregende Sache. Ich kann nur gratulieren! Das ist eine große Sache, die eine große Rolle spielen kann. Von allen Manuskripten, die ich gelesen habe, ich lese in letzter Zeit sehr viele, ist dies das erste, das mich wirklich gepackt hat. Das ist nicht wegen der geschichtlichen Fakten – die kenne ich, Dimitroff hat mir selbst einige Male erzählt –, sondern wegen seiner Gestalten, wegen seiner Künstlerschaft. Eine sehr große Sache. Sie ist ein Beispiel – ein Vorbild.“

27 Jahre nach seiner Entstehung, im Frühjahr 1963, erlebte KÄMPFER seine Premiere in unserer Republik. Man wußte von anderen Filmen, die deutsche Emigranten im Ausland über Deutschland gedreht hatten: *Das siebte Kreuz* nach Anna Seghers, *Professor Mamlock* nach Friedrich Wolf, *Hangmen Also Die* von Fritz Lang, *To Be or Not to Be* von Ernst Lubitsch. Alle diese Filme entstanden nach KÄMPFER. Keiner erreichte die ideelle Konsequenz bei der Gestaltung der Klassenkräfte und die Parteinahme für den antifaschistischen Widerstand unter der Führung der Arbeiterklasse wie KÄMPFER.

Der Film hat Szenen von großartiger künstlerischer Aussagekraft (KZ-Szenen; Stammtischrunde). Was heute seine Wirksamkeit im Unterschied zu einigen anderen der oben genannten Filme beeinträchtigt, sind historisch nicht verbürgte und damit ungläubhafte Episoden, wie die Demonstration vor dem Gerichtssaal, der überbetonte, manchmal abenteuerliche Optimismus, dem nicht der Ernst der Situation gegenübergestellt ist, und eine Überschätzung der Selbstzersetzung des faschistischen Apparats. In dem Bemühen, einen Querschnitt durch alle Bevölkerungsschichten und ihre Stellung zum Nazismus zu geben, geht die allseitige Charakterisierung und künstlerische Vertiefung von Gestalten verloren (Arzt, Richter, Bauern). Auch die Verwendung von Ausdrucksmitteln der Agitprop (leitsatzartige Dialoge, Typen anstelle von Charakteren, Verzicht auf psychischen Reichtum einiger Figuren – z.B. das Liebesverhältnis von Fritz und Anna) ergeben einen Stilbruch zu den ergreifend gestalteten Szenen (z.B. Haus-suchung bei Mutter Lemke). Diese Probleme sind historisch durchaus verständlich, beeinträchtigen aber die künstlerisch überzeugende Wirkung.

*Kuhle Wampe* war der konsequenteste antifaschistische Film vor 1933 in Deutschland. KÄMPFER führte die Entwicklung des sozialistischen Realismus weiter. Der Film nimmt einen Ehrenplatz

in unserer nationalen Filmgeschichte und der Entwicklung einer sozialistischen Nationalkultur ein.

Wolfgang Klaue, in: *Filmblätter des Staatlichen Filmarchivs der DDR*, Berlin 1964

### Zur Geschichte dieses Films

Von Gustav von Wangenheim

Die Idee, einen Film über das große geschichtliche Ereignis des Reichstagsbrandprozesses zu machen, ging von Alfred Kurella aus, der damals Sekretär Dimitroffs war und als erster die vorhandenen Dokumente geordnet und veröffentlicht hatte.<sup>1</sup> Die geschichtlichen Tatsachen waren uns schon damals, während und nach dem Prozeß, bekannt. Alles andere – insbesondere das Leben der deutschen Arbeiterjugend – kannten wir aus eigener Anschauung und Erfahrung. Kurellas Idee, einen Film herzustellen, zielte erst auf einen Dokumentarfilm. Der bekannte holländische Dokumentarfilmregisseur Joris Ivens befand sich damals in der Sowjetunion. Es gab auch noch einen besonderen Anlaß, erst einmal an einen Dokumentarfilm zu denken.

Genossen hatten illegal ein paar Meter Film-Dokument aus Deutschland herausgebracht; das wurde dann in der Sowjetunion Dimitroff übergeben. Da sieht man das Reichsgerichtsgebäude, den dicht gefüllten Verhandlungsraum mit dem Hin und Her der Juristen und Nichtjuristen, und schließlich ist das Hereinkommen der Angeklagten filmisch festgehalten worden: Zuerst, von Polizisten geführt, Marinus van der Lubbe, ein junger Bursche mit aufgedunsenem Gesicht in Gefangenenkleidung. Er scheint nicht ganz bei Besinnung zu sein. (Es wurde bald aufgedeckt, warum: Die Nazis hatten nämlich, um seiner ganz sicher zu sein, ihn mit dem Gift Scopolamin noch unzurechnungsfähiger gemacht, als er – während langer Arbeitslosigkeit ver-lumpt und durch seine anarchistischen und faschistischen Bekanntschaften korrumpiert und verwirrt – schon war.)

Dimitroff ist in diesem Dokumentarstreifen nur für den kurzen Augenblick sichtbar, wie er auf seinen Platz in der Anklagebank zugeht. Ein paar Meter nur, das ist alles. Darauf konnte man in Moskau keinen Dokumentarfilm aufbauen. Ja, vielleicht wäre es möglich gewesen, im Moskauer Filmgelände ein Modell des Reichsgerichts aufzubauen. Das war möglich, aber sehr schwierig, kostspielig und letzten Endes auch recht unergiebig. Das Resultat wäre ein Kurzfilm gewesen, der das eigentliche – das heroische Auftreten Dimitroffs auf dem Prozeß und Dimitroffs aufrüttelnde Wirkung in Deutschland und in der Welt – nicht gezeigt hätte. Völlig unmöglich aber schien es uns, den Prozeß selbst mit Schauspielern darzustellen.

In der Sowjetunion hatte man sich nach langen Vorarbeiten und Versuchen an die Darstellung historischer Persönlichkeiten der jüngsten Zeit gewagt. Die Schauspieler Schtrauch und Schtschukin waren berühmt in ihrer Verkörperung Lenins. Diese Experimente waren trotz der kritischen Bemerkungen von Lenins Frau Krupskaja und anderen geglückt. Die Filme, in denen Lenin von Schauspielern dargestellt wurde, haben diese Aufgabe mit großem Erfolg lösen können, weil sie aus der Fülle, aus dem Reichtum an künstlerischen Begabungen die für diesen Spezialzweck Geeigneten herausuchen konnten. Solche Voraussetzungen gab es nicht für einen deutschen Film. In Deutschland waren die Nazis. Weder in Österreich noch in der Schweiz noch in den USA, wo es deutsche Schauspieler gab, konnte ein so aktuell-politisches, kämpferisches Filmunternehmen realisiert werden.

Und in Moskau? Da gab es keine deutschen Schauspieler, keine deutsche Filmindustrie. Nur eine wichtige Voraussetzung war uns sicher: Durch die Gastfreundschaft der sowjetischen Filmschaffenden konnten wir ihre Ateliers benutzen und ihrer Hilfe in allen Fragen der Technik gewiß sein. Deutsche Schauspieler konnten sie uns aber nicht geben und wir sie nicht zaubern. Und dann ist es ein Unterschied, ob sich Künstler unter sowjetischen Voraussetzungen an die Darstellung Lenins wagten, als eine lange Zeit nach seinem Tode verstrichen war, oder ob wir – wenige Monate nach Dimitroffs historischem Auftreten –

Angesicht zu Angesicht mit dem großen Lebenden einen solchen Versuch machten, durchaus im Zweifel, einen deutschen Darsteller zu finden, der Dimitroffs Bedeutung und seiner Größe entsprach. Und völlig unmöglich war auch eine nicht satirische Darstellung etwa von Göring, Goebbels und Konsorten in ihrer schauerlichen Realität. Das widersprach in der damaligen Situation unserem politischen und künstlerischen Geschmack.

Was also tun? Kurellas Idee, mit dem Mittel des Films den Kampf Dimitroffs gegen die Nazis darstellend fortzusetzen, war richtig, brennend aktuell, notwendig. 'Kampf gegen Faschismus und Krieg' war die Parole, unter der die Kommunistischen Parteien aller Länder die Massen sammelten. In führender Position nahm an dieser Weltbewegung Henri Barbusse teil, der große französische Schriftsteller. Er hatte gerufen: „Dimitroffs Ketten sind eine Schmach für die Menschheit! Sie müssen fallen!“ Und sie fielen. Barbusse hatte Dimitroff freikämpfen helfen. Jetzt war Dimitroff freier Sowjetbürger, und als ein wahrhaftiger Held wurde er in der ganzen Welt geliebt. In diesen Tatsachen war die Idee des Films zu finden.

Ich schlug vor, einen Spielfilm zu machen, keinen Dokumentarfilm, und eine Fabel zu gestalten, die Dimitroffs Wirkung im Handeln eines Jugendlichen widerspiegelt. Mein Vorschlag wurde akzeptiert. Vor allem, weil ich als Praktiker seine Realisierbarkeit begründet hatte. Ich wußte erstens, daß wir für einen solchen Spielfilm Darsteller von deutschen Jungarbeitern und überhaupt von Menschen aus der deutschen Arbeiterklasse in Moskau finden würden. Zweitens: Aus meinen Erfahrungen als Autor, Schauspieler und Leiter des Theaters 'Truppe 1931' wußte ich, daß bestimmte Rollen geschrieben werden könnten, für die solche deutschen Schauspieler besonders geeignet wären, die dann auch bereit sein würden, für Filmaufnahmen in die Sowjetunion zu kommen. Drittens: Ich war nicht nur Schauspieler, Regisseur und Autor am Theater, ich hatte bei Murnau, Lubitsch, Fritz Lang u.a. Hauptrollen in Filmen gespielt, wie *Kohlhiesels Töchter* mit Jannings und Henny Porten, *Romeo und Juli im Schnee*, *Nosferatu*, und ich hatte mich immer für die Besonderheiten der Filmkunst interessiert. Begeistert hatte mich der Realismus eines Chaplin und die revolutionäre, bildhafte Romantik der Eisenstein, Pudowkin, Dowshenko und anderer sowjetischer Filmkünstler. Außerdem hatte ich an Filmmanuskripten mitgearbeitet und eigene verfaßt, deren Realisierung allerdings aus politischen Gründen in Deutschland nicht möglich gewesen war.

### Berufskünstler, Agitprop-Spieler, Laiendarsteller

Von der 'Truppe 1931' war nur unser Genosse Meyer-Hanno mit Frau und Kindern in Deutschland geblieben. Er begann eine Theatertätigkeit, die er dann mit einem heroischen illegalen Kampf verband, der ihn ins Zuchthaus brachte. Wir dürfen diesen immer heiteren, begabten Künstler nicht vergessen. Die Nazis haben ihn noch im Frühjahr 1945 zu Tode gehetzt. Mit diesen Worten habe ich vorgegriffen, um den Freund und Genossen Meyer-Hanno zu ehren. Er war der einzige unserer 'Truppe 1931', der im Kampf gegen die Nazis umgekommen ist. Manche, in Paris oder in Amerika, konnten wir nicht erreichen, aber einige haben am Film KÄMPFER mitgewirkt.

Heinrich Greif und Robert Trösch waren in der Schweiz schauspielerisch tätig, und sie kamen für den Film nach Moskau, wo Greif dann blieb und acht Jahre lang deutscher Hauptsprecher im Moskauer Radio war.<sup>2</sup> Mit ihnen kam der damalige Genosse Teo Otto, der bei der letzten Aufführung der 'Truppe 1931' in Berlin, bei meinem Stück 'Wer ist der Dümme?' das Bühnenbild gemacht hatte. Er hat nur anfangs den Film KÄMPFER betreut; er verließ uns vorzeitig. Der Maler Heinrich Vogeler, der immer Getreue, berühmt von Worpsswede her, wo er sein Haus zum Arbeiterkinderheim gemacht hatte, übernahm die Leitung der Dekorationsarbeiten. Die Requisiten, echt deutsche Requisiten, zu beschaffen, halfen ihm alle deutschen Genossen in Moskau.

Aus Polen konnte ich Alexander Granach holen. Führender Schauspieler des Berliner Staatstheaters, war er von den Nazis verjagt worden und spielte mit seinen jüdischen Landsleuten in

Lemberg, Tarnopol und anderen Städten jiddisches Theater. Granach war von Beruf Bäcker; er stammt aus der Gegend von Horodenka. Um Schauspieler werden zu können, hatte er sich seine krummen Beine brechen lassen, die krumm geworden waren, weil er seinen schweren Beruf schon in früher Kindheit hatte anfangen müssen. Als ich ihn am Deutschen Theater in Berlin kennenlernte, imponierte mir seine mutige Tat der Leidenschaft für unseren schönen Beruf. Wir wurden Freunde und hatten seit unserer Anfängerzeit vor dem Ersten Weltkrieg viel miteinander erlebt. Granach hat ein hinreißend schönes Buch von seiner Jugend geschrieben.<sup>3</sup> Es handelt von der Freundschaft der ukrainischen und jüdischen Proletarier in jenem Galizien der furchtbaren Unterdrückung und Pogrome. Granach war zuerst bei den Anarchisten gewesen, bevor er in Deutschland seine große Karriere machte. Ich war aber von seiner Liebe zur Sowjetunion, seiner Ergebenheit für die Revolution, seinem eingewurzelten Klassenbewußtsein überzeugt und lud ihn ein, in KÄMPFER mitzuspielen. Die Nazis hatten die größte Schauspieler-Emigration der deutschen Theatergeschichte verursacht. Die meisten dieser Künstler waren nach Amerika gegangen. Es war aber nicht möglich, von dort jemanden schnell herüberzuholen. Granach aber – der übrigens später ebenfalls nach den USA ging – nahm an KÄMPFER nicht zufällig teil; er wirkte an dem Film mit als Repräsentant all dieser um die deutsche Kunst so verdienten jüdischen Künstler. Er hatte dann noch in Moskau eine Hauptrolle in dem Film *Das letzte Zigeunerlager*.

Außer Berufsschauspielern und Arbeiterspielern konnte ich für kleinere Rollen mit einigen Genossinnen und Genossen rechnen, die mit Begeisterung bei einem kämpferischen Film mitmachen würden. Es bestand auch die Möglichkeit, Sowjetkünstler zu bitten, gewisse schwer zu besetzende Rollen zu übernehmen.

Für meine Fabelidee brauchte ich Dimitroffs Rede vor dem Reichsgericht. Er erklärte sich bereit, sie in Moskau noch einmal aufzunehmen. Er sah als Politiker die Möglichkeit, Wesentliches, was er in Leipzig gesagt hatte, zu wiederholen und durch die Mittel des Films direkt zu den Massen sprechen zu können. Kurella stellte reichhaltiges Material über den Prozeß, über Verlauf, Ursachen und Wirkung zur Verfügung.

Die Fabel zeigt einen arbeitslosen Jungarbeiter, Fritz Lemke, den die Nazis zum Anzünden einer Fabrik mißbrauchen wollen. Das ist dem ähnlich, wie sie van der Lubbe zum Täter machen wollten, während sie den Reichstag anzündeten. Bruno Schmidtsdorf von der 'Kolonie Links' schwebte mir von Anfang an bei diesem Fritz Lemke vor. Den strahlenden, kraftvollen Berliner Junggenossen sah ich in jeder Szene, während ich schrieb. Manche Einzelheit ist direkt von seiner Biographie angeregt, so zum Beispiel, wenn er – ein leidenschaftlicher Jazz-Schlagzeuger – im Film in der Sommerfest-Kapelle seine Trommel schlägt.

### Zwischen Mutter Lemke und Sturmführer Eickhoff

Die Figur seiner Mutter ist mir nicht durch Maxim Gorkis Meisterwerk eingefallen, wie ich das in einer Vorbesprechung gelesen habe. Ich würde auf solch eine Anregung immer stolz sein, aber es war durchaus anders, was niemand so wie Gorki selbst empfunden und ausgedrückt hat, als ich ihm später voller Scheu und voller Zweifel am Wert meiner eigenen Erfindung den Film vorlas. Die Mutter in KÄMPFER kommt direkt aus den deutschen Verhältnissen, wie wir sie alle erlebt haben. Da gab es unter den arbeitslosen Jugendlichen unendlich viele wie Fritz Lemke, die gefährdet waren, weil sie, ohne Vater aufgewachsen, sehr oft von der Mutter allein nicht zu bändigen waren. Viele Väter der Generation Fritz Lemkes waren im Krieg und Klassenkampf umgekommen.

Eine solche Mutter ist Mutter Lemke, und auch sie, aus dem Milieu klassenbewußter Arbeiter, konnte eben schwer verhindern, daß ein Provokateur den Schmerz des Sohnes wegen der Ermordung seines Bruders ausnutzte. Wie sie als Mutter um ihren Sohn ringt, das ist eine Widerspiegelung deutscher Ver-

hältnisse. In Lotte Loebinger stand in Moskau eine zu Bruno Schmidtsdorf hervorragend passende Darstellerin zur Verfügung, die ich aus dem revolutionären Kampf im Theaterleben der Weimarer Republik kannte.

Fritz Lemke wußte, daß sein Bruder Hans sich den Haß der Unternehmer zugezogen hatte. Es schien ihm glaubhaft, daß gedungene Elemente im Auftrag des Fabrikdirektors Spörke den Mord begangen hatten. Der Nazi Rabenkampf bläst ihm das ein; diesen primitiven Schläger spielt genau treffend der sowjetische Filmschauspieler Timontajew.

In der ersten Zeit gab es eine Masse sogenannter Edelnazis, die tatsächlich glaubten, daß Hitler ihnen ein neues Deutschland, national und sozialistisch, zustandebringen würde. So einer ist der Sturmführer Eickhoff. Ich habe diese schwierige Rolle für Heinrich Greif geschrieben, den guten Genossen und Kommunisten, der die Fähigkeit besaß, seine edle Gestalt zu einer Gestaltung zu benutzen, durch die er zeigte, wie wenig Edles an solch einem Nazi dran war. Der Eickhoff ist solch ein Volksgemeinschaftsschwätzer wie viele, die nach der Hitlerschen Machtergreifung zwar sehr genau merkten, daß gerade durch sie die Unternehmerherrschaft im Betrieb noch brutaler geworden war, die aber viel zu schwach und feige waren, dagegen anzukämpfen. Aus Schwäche wird so ein Eickhoff zum brutalen Lumpen, der mitleidlos eine Mutter seinen Schlägern ausliefert. Heinrich Greif übertreibt in dem Film KÄMPFER nichts, wenn er übertreibt.

Ein anderer Typ der damaligen Zeit ist der arbeitslose Bauingenieur, den Robert Trösch spielt. Das ist kein echter Proletarier. Und wenn er so ein bißchen den 'Hamburger Zimmermann' markiert, so fehlt ihm nicht nur der echte breite Hut und die echte breite Hose. Aus solchen Kerlen wie diesem Otto-Otto organisierte sich die Naziverbrecherpartei die Schläger ihrer SA und SS, ihre Spitzel und Spione. Otto-Otto könnte ebensogut Sturmführer sein wie Eickhoff – im Film ist er ein arbeitsloser Intelligenzler, der in der Not verkommen, zum käuflichen Subjekt herabgesunken ist. Wie kommt der auf den Leipziger Prozeß? Die Antwort gab Dimitroff, wenn er dem Reichsgericht nachwies, daß die Zeugen der Nazis aus allen Asylen und Kaschemmen, aus allen Schichten des Lumpenproletariats zusammengeholt worden waren.

Ich will hier, statt einer Inhaltsangabe, an den handelnden Figuren zeigen, wie dieser Film künstlerisch aufgebaut ist, wie sich bei ihm im kleinsten Vorgang immer wieder das große wirkliche Geschehen spiegelt und Dimitroff allen Kämpfern zeigt, mit welcher Methode man den Gegner entlarven muß.

Diese Dialektik zeigt sich aber ebenso bei den positiven Gestalten, bei denen wir nichts zu entlarven haben, die wir nur mit dem klaren optimistischen Blick Dimitroffs sehen müssen, wie sie wirklich sind, diese unbeugsamen, unentwegt gegen die Nazis kämpfenden Männer und Frauen aus der deutschen Arbeiterklasse. Es ist alles eins, sagt die Jungkommunistin Anna und erkennt ihren Freund Fritz, eins ist das große Geschehen und das kleine, die Freiheit Dimitroffs und ihre eigene. Und wenn die junge SchauspielerIn Ingeborg Franke als Anna das aussprach, so war das der Sinn und der Inhalt auch ihres eigenen Lebens; sie war selbst eine junge Kommunistin und als Mitglied der 'Truppe 1931' auf ihre künstlerische Arbeit auch beruflich vorbereitet.

Ganz anders verhält es sich mit der eindrucksvollen Gestalt des erfahrenen älteren Kommunisten Peters im Film und ihrer Verkörperung durch Gregor Gog. Er war weder Berufsschauspieler noch Arbeiterspieler. Aber er war der Mann eines besonderen Schicksals. In Deutschland hatte man ihn den 'König der Vagabunden' genannt. Er hatte sie, die Tappelbrüder, organisiert, die Kunden, um nur die gebräuchlichsten Namen für Landstreicher zu nennen. Das sind für uns heute – für die Jugend der DDR – historische Figuren. Doch in der Weimarer Republik waren sie eine furchtbare Realität. Aus allen Schichten der Bevölkerung kamen sie, verkrachte Existenzen, große und kleine Verbrecher, Menschen, die sich in keine Ordnung einfügen konnten oder wollten, anarchistische Lumpenproletarier und wandersüchtige Romantiker, Arbeitslose vor allem. Einig waren sie nur auf der Flucht vor Polizei und Gendarm. Die Partei der Arbeiterklasse

bemühte sich von Anfang an, die 'Wanderer ins Nichts' von ihrem gefährlichen Wege abzuhalten. Im Sinne dieser fortschrittlichen Arbeit, der Rettungsarbeit unter den Jugendlichen, war Gregor Gog tätig. Er wohnte oberhalb Stuttgarts, nicht weit von Friedrich Wolf. Dort fand ein großes deutsches 'Kundentreffen' statt, durch das uns Gregor, der es leitete, ein Begriff wurde. Als Politemigrant in Moskau trafen wir ihn wieder. Ein österreichischer Filmavantgardist Weiß hatte 1930 mit ihm einen Film über die deutsche Jugend auf der Landstraße gedreht.<sup>4</sup> Das war das einzige, was Gog bisher praktisch mit Film zu tun gehabt hatte.

Ein anderer mitwirkender Laie ist Erich Mateblowski. Er war ein aktives Mitglied des Roten Frontkämpferbundes und den Nazis entkommen. Im 'Klub der Deutschen Arbeiter' in Moskau hatte ich ihn kennengelernt. Am Film KÄMPFER mitzuwirken, war er mit Begeisterung bereit. Er spielt den zwischen den Stiefeln der Nazischläger am Boden liegenden Freiheitskämpfer: „Habt ihr Hunde den Aufstand vorbereitet?“ Sie wollen einen Zeugen gegen Dimitroff und die KPD durch Folterung präparieren, eine falsche Aussage erpressen. Mateblowski spielt überzeugend den gemarterten Menschen, der mit letzter Kraft 'nein' sagt. Er weiß, wie richtig das Nein ist. Er weiß, daß die Kommunistische Partei Deutschlands im Februar 1933 gegen einen Aufstand war, der nur den Nationalsozialisten als Vorwand zur Ausrottung aller fortschrittlichen Menschen in Deutschland gedient hätte. Das 'Nein' ist die Wahrheit.

Hier will ich vor allem eines beleuchten, eines der wichtigsten Probleme unserer darstellenden Künste überhaupt: Kein Zeitstück, kein Zeitfilm ohne bewußte Zeitdarsteller! Überall ist der Zusammenhang da zwischen dem kämpferischen Leben und seiner künstlerischen Darstellung. Laie war auch der lebenswürdige Mensch und gute Genosse Dr. Lothar Wolf. Selbst Arzt und Kenner seiner Berufskollegen, gibt er uns ein plastisches Bild von jenem anständigen, schwachen und doch wieder so hilfsbereiten Dr. Hillstedt.

Mit Else und Konrad Wolf war er nicht verwandt. Else ist die Frau, Konrad der Sohn unseres Freundes und Genossen, des Dramatikers Friedrich Wolf. Else gibt in einem kurzen Auftritt sachlich die Nachbarin der Lemkes, Konrad – der heutige Filmregisseur – damals zehn Jahre alt, spielt im Film ausgezeichnet das, was er damals auch im Leben war: das in einer Familie bewußter Kommunisten heranwachsende Kind. Und die Echtheit seines Ausdrucks erschüttert in jenem Augenblick des Aufeinanderprallens zweier Welten – der dunklen des Nazi-bruders von Lumpen, Sturmführers Eickhoff und der hellen Welt Mutter Lemkes, die dem schlechten Mördergesellen nicht gestattet, sie als Mutter Lemke anzureden. „Ich bin Ihre Mutter nicht!“ Sie ist die Mutter der guten Menschen und aller Kämpfer, zu deren Familie zu gehören, Sinn und Inhalt unseres Lebens ist. Das spürt der Junge der Nachbarin, das fing er kleine Konny Wolf an zu begreifen.

In den zwanziger Jahren gab es eine Kampagne zur Befreiung des sieben Jahre von der Klassenjustiz eingekerkerten Genossen Rudolf Margies. Er war jetzt in Moskau. Da er noch seinen Spitz- und Schnurrbart trug, wie es in manchen alten sozialdemokratischen Familien Tradition war, schien er zur (damals!) optisch schnell zu begreifenden Figur des sich mit den Kommunisten solidarisierenden Sozialdemokraten Wiesner gut geeignet. Als Kommunist hatte er die dringende Notwendigkeit der Einheitspartei des Proletariats begriffen und spielte bereitwillig den fortschrittlichen Sozialdemokraten.

Echtes Künstlertum und Spielfreude wie bei Bruno Schmidtsdorf fand ich auch bei allen übrigen Agitprop-Spielern. Da war vor allem der Jungarbeiter Helmut Damerius, der Gründer und frühere Leiter der 'Kolonne Links'.<sup>5</sup> Er studierte damals am Theaterwissenschaftlichen Institut in Moskau. Vorher in Berlin hatte er sich in den Zeiten der Krisen und der Arbeitslosigkeit pffiffig, wendig, helle und erfinderisch, wie er war (und ist!), in allen nur möglichen Berufen herumgetrieben. Als Blumenbinder hatte er angefangen; aber es paßte ihm nicht, bei den Festessen der reichen Leute die Blumenarrangements auf den Tisch zu machen. Dann war er Glaser, Dreher, Schlosser,

Monteur, schließlich Maler, das heißt Anstreicher. Vor allem war der Hochbegabte ein waschechter Berliner. Er spielte in KÄMPFER nur die kleine Rolle des Kalfaktors. Aber wie sitzt da jede Geste, jeder Gesichtsausdruck. In Damerius steckt ein großartiger Komiker. Heute ist er Leiter des Staatlichen Tanzensembles der DDR. Hervorragend hat er außerdem den SA-Schurken Rabenkampf, den Timontajew spielt, synchronisiert.

Unter den Synchronsprechern erkenne ich auch, nach vielen Jahren, Hans Klering. Er spricht den Justizbeamten, der Dimitroff auf der Treppe des Reichsgerichts kopiert. Klering stammt ebenfalls aus der 'Kolonie Links', war in Moskau als Grafiker tätig und im sowjetischen Film Darsteller und Bühnenbildner. Einer der Mitbegründer der DEFA, ist er heute als Filmdarsteller tätig. Er hatte in der Sowjetunion in dem Film *Okraina* einen großen Erfolg gehabt. In KÄMPFER spielte er, nur um dabei zu sein, die kleine Rolle des Türhüters im Reichsgericht.

Sehr beachtlich in einer kleineren Rolle ist Ernst Mansfeld, der Dicke mit dem schwarzen Lockenkopf, der in der Konzentrationslager-Szene bei der Vorlesung aus dem Prozeß den Göring markiert – ein gekonntes Kabinetstückchen. Mansfeld kam von der Agitprop-Gruppe 'Rote Raketen'. Er arbeitete in Berlin bei der sowjetischen Handelsvertretung, später in der Internationalen Arbeiterhilfe und war bei KÄMPFER zusammen mit dem Wolgadeutschen Rauschenbach als Assistent ein äußerst geschickter, unermüdlicher Helfer. Zu den Arbeiterspielern gehörten auch Trude Steier, Rudolf Nehls und Kurt Ahrendt. Etwas Besonderes ist der kurze Auftritt des Franzosen mit dem Braunbuch: „Das wird die Wahrheit in die Welt bringen!“ Ihn spielt Josephe, der langjährige französische Sprecher bei Radio Moskau.

Es sind noch einige deutsche Berufsschauspieler beteiligt. So Curt Trepte. Er war einst der Angestellte Fleißig in der 'Mausefalle'.<sup>6</sup> In KÄMPFER spielte er mit aller Eleganz, die uns Emigranten nur möglich war, den Generaldirektor. Trepte war damals bei Ilse Behrend-Groa mit Geschonneck und Hetterle am Deutschen Volkstheater in der Ukraine. Da er zufällig nach Moskau kam, nutzte ich seine Anwesenheit aus. Der lebenswürdige Kollege und Genosse Fritz Voss, Darsteller des wankelnden (sic!) SS-Manns, kam aus Leipzig. Hermann Dreith, der den Barackenältesten im KZ spielt, war Schauspieler in Düsseldorf. Fritz Erpenbeck, in der DDR hauptsächlich als Theaterkritiker und Chefredakteur von 'Theater der Zeit' bekannt, ist der Gefängnisaufseher, der Dimitroffs Fesseln schärfer anziehen muß und dem seine Frau die Zigarre aus dem Mund nimmt, damit er energisch wird, und Dimitroff, wenn auch anonym, eine Sympathieerklärung schickt. Der leidenschaftliche Schauspieler und gute Genosse spielte seine kleine Rolle sicher. Seine Frau spielt – ich glaube – Frau Bastineller aus der alten deutschen Theaterfamilie.

Und nun Ernst Busch. Wegen Plattenaufnahmen kam er nach Moskau, während wir schon mit der Dreharbeit begonnen hatten. Zu einem solchen Film gehörte er unbedingt. Ich war sehr froh, daß er bereit war, unter den gegebenen Umständen einen Gegner zu spielen, einen Gerichtsvorsitzenden, einen Bürger. Wie ausgezeichnet macht er das. Er kennt seine Bürger. Auch sonst hat er geholfen, wie er nur konnte. Einmal hört man ihn als Radiosprecher; dann singt er eindringlich mit im Chor der KZ-Häftlinge das 'Moorsoldatenlied'.

### Solidarische Zusammenarbeit

Außer Timontajew spielten noch einige sowjetische Schauspieler mit. Wir waren ihnen allen für ihre lebenswürdige Kollegialität, für ihr solidarisches Verhalten und ihre künstlerischen Leistungen dankbar. Der Film wurde in zwei Fassungen gleichzeitig gedreht. Alle deutschen Darsteller mußten ihren Text auch russisch, alle russischen Darsteller den ihren auch deutsch sprechen, damit nach Beendigung der Dreharbeiten bei der Synchronisation die Mundbewegungen besser paßten. Die Synchronsprecher sind jetzt nicht mehr alle festzustellen. Ich glaube, daß Geschonneck den Dirigenten Klebersbusch, Hedda Zinner dessen Frau und Hanni Rodenberg die Tochter sprechen.

Man darf nicht vergessen, daß die Schwierigkeiten – nicht nur

die äußeren – enorm waren. Schließlich waren um uns herum die Mitarbeiter von Meschrapomfilm in voller Tätigkeit. Das waren hervorragende sowjetische Filmfachleute, Drehbuchautoren, Regisseure, Kameraleute – unter ihnen der von mir hochgeschätzte Pudowkin. Wir aber waren doch alle miteinander im Film Neulinge, Außenseiter, die da wagten, das in künstlerische Form zu bringen, was noch zur selben Zeit gewaltig und kaum faßbar die Welt erfüllte – die sich beeilten, in einen Kampf einzugreifen, der noch gar nicht abgeschlossen war.

Noch etwas vom Ton: Der war in den Anfängen. Eine Mischtonotechnik wie heute gab es nicht. Daß es schließlich alles gegangen ist, ist den Tonschnittkünstlern unseres französischen Kameraden Henri Aisner zu verdanken, der damals in Moskau war. Aisner hat sich als Dokumentarregisseur in Paris mit *Das große Fest der Humanité*, einem Film über die internationale Gewerkschaftsbewegung und anderen einen Namen gemacht.

Wenn ich so die Zusammenarbeit von Freunden aus allen Nationen rühme, so muß ich vor allem von dem wichtigsten Mitarbeiter sprechen. Das war der sowjetische Kameramann Monastyrski. Seine Kunst beweist er in jeder Einstellung. Viele kennen seine Kameraführung im polnischen Auschwitz-Film *Die letzte Etappe*. Selbst einfallreich, war er immer bereit, die Einfälle des anderen zu durchdenken, sich allen Schwierigkeiten zum Trotz zu bemühen, sie zu realisieren, stets objektiv genug, Gutes dem Besseren zu opfern. Abgesehen von der künstlerischen Arbeit ist es auch dem in allen organisatorischen und politischen Fragen immer unermüdlichen, hilfsbereiten Freund nicht zuletzt zu danken, daß der Film zustande kam. Und dann natürlich vor allem einem Großen: Maxim Gorki.

### Dank an Maxim Gorki

Auf Veranlassung Dimitroffs hatte Kurella das Exposé an Maxim Gorki geschickt. In Gorkis Briefwechsel, der jetzt erschienen ist, steht ein mir bisher unbekannter Brief an Kurella. Zu bemerken ist dabei, daß im Russischen ein Libretto nicht das Drehbuch, sondern eine Art erweitertes Exposé des Films bedeutet. Gorki schreibt:

„Teurer Genosse Kurella, ich las das von Ihnen gesandte Libretto zweimal, vom literarischen Standpunkt scheint es mir einwandfrei. Sie teilten mir mit, daß man es von diesem Standpunkt nicht betrachten muß. Bleiben zwei: der politische, hier entscheiden Sie, der Regiestandpunkt, den entscheidet der Regisseur. Als ich mit Genossen Dimitroff sprach, hatte ich gerade die Durchsicht des ausführlich ausgearbeiteten Szenariums gemeinsam mit ihm und dem Regisseur im Auge. Es ist oft so, daß die Regisseure sich nicht in den Inhalt eines Drehbuchs, in seine Zielstellung hineindenken, sie bringen einen Überfluß an Schönheit in den Streifen, belasten den Film mit leerer Ästhetik, billiger Lyrik und überhaupt mit Marmelade. Das ist die Gefahr, die man vorausehen und verhindern muß. Das Thema 'Im Kampf um die Wahrheit', wie Ihr es bezeichnet, erfordert epische Einfachheit. Dies ist ein tragisches Thema; obwohl es in seinem Finale den Sieg hat, muß dieses Thema aber immer wieder vom alltäglichen Leben, von Bagatellen frei sein. Mir scheint, daß Sie eine gemeinsame Beratung mit Genossen Dimitroff und den Filmtechnikern organisieren müssen. Ich stehe Ihnen zu Diensten.

Mit bolschewistischem Gruß, M. Gorki"

Die 'Durchsicht' des Drehbuchs kam dann. Ja, und das war eben keine Durchsicht, sondern ein Vorspielen, Zuhören, Mitleben – es war eines der erregendsten und schönsten Erlebnisse, die mir beschieden waren, ein Höhepunkt meines Künstlerdaseins. Es war in Gorkis Haus in Moskau. Das stammte mit seinen Treppentornamenten, mit der besonderen Ausschmückung seiner Architektur aus der Jugendstilzeit der Jahrhundertwende – aber was, ich sah das ja alles kaum, ich wartete nur auf ihn, sah nur auf ihn: Maxim Gorki. Er kam – lang, hager, lebenswürdig. Als wir uns setzten, war ich auf der anderen Seite des Tisches ihm genau gegenüber, nur in Meterentfernung von seinem wunderbaren russischen Gesicht, das in der ganzen weiten Welt denen

eines der liebsten war, die dem Neuen in die Augen sehen wollten. In vielen deutschen Arbeiterwohnungen hing damals ein Bild, ein Foto oder eine Zeichnung von Gorki.

Um mein Lampenfieber zu übertönen, erzählte ich Gorki jetzt, wie sein Bild die Jahre meiner Jugend begleitet hatte. Mein Vater Eduard von Winterstein hatte in der berühmten Reinhardt-Aufführung des Gorkischen 'Nachtasyl' im 'Kleinen Theater' Unter den Linden (1903) eine der Hauptrollen gespielt. Zum Dank dafür hatte ihm Gorki ein sehr großes Bild von sich geschenkt. Das hing, den Raum beherrschend, im Arbeitszimmer meines Vaters. Jetzt saß er mir leibhaftig gegenüber. Jetzt sah ich ein Gesicht, dessen Zauber ich verstand; mir war zu dem fordernden Blick des jungen Gorki jetzt ein gütiges Zuschauen des alten gekommen. Mit meiner Bildgeschichte kam ich schlecht an. Er wollte von seinem alten Stück, von seinem Welterfolg nichts mehr hören. "Tempi passati – vergangene Zeiten", sagte er – er war ganz auf den Kampf des Tages eingestellt. Nur Deutschland und Dimitroff interessierten ihn jetzt, das Aktuelle – nicht das Vergangene, keine Klassik, nicht einmal die eigene.

Während unseres Gesprächs wandte sich Gorki immer wieder an den anwesenden Direktor von Meschrapomfilm Samsonow und, einen grimmigen Ausdruck annehmend (dabei immer kameradschaftlich und mit Humor) drohte er: „Der Teufel soll euch holen, wenn ihr von der Direktion nicht dafür sorgt oder gar hinderlich werdet, daß die Sache so gut wird wie sie schon nach dem Exposé werden kann.“ Sein Zorn über solche Möglichkeiten wuchs, je weiter ich dann im Vorspielen des Drehbuchs kam, und einmal hielt er sogar, parodistisch übertreibend, Samsonow die Faust unter die Nase. Samsonow konnte das natürlich nicht übel nehmen, weil es sehr kameradschaftlich gemeint war, er mußte lachen, wie wir alle. Aber er verstand genau, wie ernst Gorki es auch wiederum meinte und welche Erfahrungen ihn zu solcher Mahnung veranlaßt hatten.

Es ging von Anfang an in dieser Sitzung ungewöhnlich zu. Es war eben keine Sitzung, es war ein Kunst-Ereignis. Wenn Gorki von Samsonow abließ, kniff er ein Auge zu und sah mich aufmunternd an. Er hörte zu, den Ellenbogen rechts von sich auf dem Tisch, sein Arm stand senkrecht in die Höhe, er öffnete die Hand, legte seine Wange hinein und hielt so das Gewicht seines ganzen Oberkörpers, den er schräg dagegenlehnte. Da schob sich dann die Haut seines Gesichts in unzählige Falten zusammen, und während die linke Hand immer wieder bald mit der ständig erneuerten Zigarette herankam, bald den Husten abschirmte, der ihn schüttelte, sah er mich unablässig an, und in Augen und Antlitz war ein ständiges mimisches Vorspielen des Drehbuchs von KÄMPFER.

Ich war ganz Schauspieler. Ich führte den Film vor ihm auf, großartig unterstützt von der Genossin Walja Kurella, die deutsch und russisch gleichermaßen beherrschte, mimisch hochbegabt war und gleichlaufend mit mir ebenfalls, aber in Russisch wie ich in Deutsch, den Film vorspielte. Es war etwas ganz Unmögliches, was durch den großen Gorki da möglich wurde, der uns zu unserem deutsch-russischen Doppelvortrag nun ein Publikum spielte, wie ich es jedem Künstler zu allen Zeiten wünsche. Es war etwas Überwältigendes. Und wenn der Leser die Aufzeichnungen Alfred Kurellas<sup>7</sup>, die er während des Vorspielens machte und die doch nur einen Bruchteil wiedergeben konnten, recht verstehen will, so muß er sich die außergewöhnliche Situation vorstellen, richtig mimisch vorstellen ...

Und noch etwas zu Gorkis Ausführungen am Anfang, bevor er mich und das Drehbuch kennenlernte. Er wollte sozialistischen Realismus und keine Schönfärberei und kämpfte gleichzeitig darum, daß nicht etwa kindische ästhetische Bedenken die 'notwendige Grobheit des Agitatorischen' hinderten. Seine Ausführungen, seine Art lauten Denkens, Vor-sich-hin-Sinnierens, beinhalteten: Lieber übertreiben, vergrößern, mimisch darstellen, aber nicht aus literarischen Überlegungen in die Schwäche des Konfliktlosen abgleiten. Ohne diese Stützung meines Selbstbewußtseins durch Gorki wäre mir bei den unendlich schwierigen Umständen die Durchführung meiner Aufgabe kaum möglich gewesen.

## Den Helden des Proletariats

Der Film war abgedreht. Aber – anders als heute – es war überhaupt nichts während der Aufnahmen geschnitten worden. Ich schloß mich nun einige Tage in einem Zimmerchen mit einem Schneidetisch ein und habe den Film selbst geschnitten. Manche Schnitthärten, die sich jetzt zeigen, kommen von einer nachträglichen Kürzung des Films, der von 2800 m auf 2400 m geschnitten werden mußte.

Dann kam die Musikaufnahme. Komponist war Hans Hauska von der 'Kolonie Links'. Was heute als selbstverständlich gilt, war damals neu. Ich meine die Musik zum Aufmarsch der Nazis. Wie die Darstellung des Sturmführers durch Greif, mußte sie schreiend wirkungsvoll sein und gleichzeitig so abstoßend, daß unsere Kritik bei den militärischen Marschrhythmen, auf die so mancher allzu leicht hereinfällt, immer mittönt und uns sagt: Das ist nicht schön, so etwas anzuhören, es ist häßlich, da mitzumarschieren. Ein anderer liebenswürdiger Freund, der Dirigent Anossow, half beim Einstudieren.

## Depressive Stimmungen überwunden

Der Film wurde zur Kritik vorgeführt. Ich erinnere mich an die erste Aufführung vor dem Exekutivkomitee der Kommunistischen Internationale (EKKI). Anwesend waren Dimitroff, Pieck, Florin, Togliatti, Gottwald, Sen Katajama und andere. Das ging gut. Aber dann kamen – wegen der Bedeutung des Films – noch viele, viele Gremien. Ich denke zurück an eine lange, schwere Kampfdiskussion nach einer Vorführung und erinnere mich besonders dankbar an die Hilfe des Genossen Jaroslowski gegen unrichtige Forderungen. Nun, schließlich wurde der Film abgenommen und in Moskau, in der gesamten Sowjetunion, im Ausland, in Paris, in New York aufgeführt. Aufgeführt, wo er politisch zugelassen war, nur intern in Ländern, in denen eine öffentliche Vorführung nicht möglich war.

Es hieß damals, daß die Gestapo auf irgendeinem Weg einer Kopie habhaft geworden sei, die dann Hitler vorgeführt worden wäre. Der hätte Goebbels sofort mit einem Gegenfilm über den Reichstagsbrand beauftragt. Dieser Gegenfilm kam nie zustande. Warum wohl nicht? Goebbels hatte doch die ganze große deutsche Filmindustrie und alle deutschen nichtemigrierten Künstler und Techniker zur Verfügung. Der Grund war, daß Goebbels, der eine schnellere Auffassungsgabe als Göring hatte, sich beim Reichstagsbrand-Prozeß klar geworden war, daß seine Lügen nicht mehr tragfähig waren, einen solchen Gegenfilm zu bauen. Dimitroff hatte dafür gesorgt. Und die Wahrheit, mit der wir unseren Film gemacht hatten, stand keinem Nationalsozialisten zur Verfügung.

Unser Film war ein Ausdruck der Überwindung jener depressiven Stimmung, welche die anfängliche Machtentfaltung der Nazis, ihr brutaler Terror, der Tod so vieler guter Genossen verursacht hatte.

Auf dem 7. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale sagte der Delegierte der KPD, Genosse Weber: „Genosse Dimitroff, im Namen der Delegierten der Kommunistischen Partei Deutschlands überreiche ich dir dieses Buch, das Heldenbuch der revolutionären Kämpfer Deutschlands. Gerade du warst es, der durch sein Auftreten im Leipziger Prozeß und durch seine ganze weitere Tätigkeit ein Beispiel für die KPD, für die deutschen Antifaschisten in ihrem Kampf war. Nimm dieses Buch, dieses Heldenbuch der proletarischen Kämpfer Deutschlands, denen du ein Vorbild bist, und die ihre Freiheit, ihre Gesundheit und ihr Leben für die Sache der Revolution hingeben.“ Sie gaben ihr Heldenbuch. Wir gaben den Helden und Georgi Dimitroff unseren Film.

Gustav von Wangenheim

<sup>1</sup> Vgl. Alfred Kurella: Dimitroff contra Göring, Dietz Verlag, Berlin (DDR), 1964

<sup>2</sup> Vgl. Curt Trepte u. Renate Waak: Heinrich Greif. Künstler und Kommunist, Henschelverlag, Berlin (DDR), 1974

<sup>3</sup> Alexander Granach: Da geht ein Mensch, Weimar, 1949

<sup>4</sup> Der halbdokumentarische Spielfilm *Vagabund* von Fritz Weiß und Gregor Gog (Deutschland/Österreich, 1930) wurde am 2.2.1982 zur Eröffnung der Ausstellung 'Wohnsitz : Nirgendwo' im Künstlerhaus Bethanien in Berlin-West erstmalig wieder aufgeführt

<sup>5</sup> Vgl. die Erinnerungen von Helmut Damerius an die 'Kolonie Links': 'Über zehn Meere zum Mittelpunkt der Welt,' Henschelverlag, Berlin (DDR) 1977

<sup>6</sup> Viel gespieltes Stück der 'Truppe 1931', geschrieben von G. v. Wangenheim

<sup>7</sup> Maxim Gorki über das Filmmanuskript: 'Das erste, das mich packte' in: 'Junge Welt', 17. Jahrgang Nr. 77 vom 30.3.1963

Auszüge aus einer Artikelfolge, die in der Zeitung 'Junge Welt', Berlin (DDR), in den Ausgaben Nr. 47, 50, 53, 59, 65, 68, 71, 75 und 77 / 1963 veröffentlicht wurde.

### In der Kinofabrik Rot-Front

Von Inge von Wangenheim

Zunächst einmal fiel mit der großen und schönen Aufgabe, einen Dimitroff-Film zu schaffen, lebhafte Bewegung in die stehende Luft über meinem engen Lebenskreis auf den deutschen Inseln.

Wangenheim fuhr mit Kurella zu Maxim Gorki, der von Dimitroff gebeten worden war, das Szenarium zu prüfen, las ihm das ganze Manuskript vor und kam von dieser Begegnung aufgewühlt, erschüttert, hingerissen und tiefbeglückt wieder nach Haus. Gorkis Zustimmung und Anteilnahme gab ihm die gebotene künstlerische, die emotionale Sicherheit, um dieses ungemein schweren und verantwortungsvollen Auftrags Herr zu werden, und so gingen wir an die Arbeit. Von nun an bog ich für ein ganzes weiteres Jahr von meiner Straße aus in die schmale Petrowka zur rechten Hand, ging ein wenig geradeaus, überquerte den A-Ring und suchte schließlich nach etwa hundert Metern bei der 'Ermitage', einem anmutig kultivierten kleinen Erholungspark mit vielen Unterhaltungsstätten, jenes schräg abführende winzige Lichowsky-Gäßchen auf, in dem das erstaunlich unscheinbare Gebäude stand, das von sich behauptete, eine Filmfabrik zu sein. Tatsächlich stand 'Kino-Fabrik-Rot-Front' an seiner Stirn. Innen wirkte es wie eine ehemalige Schule und war wohl auch so etwas Ähnliches gewesen. Von dem mit Fliesen belegten kleinen Vestibül des Parterres kam man in drei enge, düftige Studios und in den Vorführraum; von dem häßlichen, viereckigen, steinernen Treppenschacht gabelten sich zwei Etagen, in denen jene vielen Büros lagen, die es den Mitarbeitern ermöglichten, sich den ganzen Tag zu ärgern. Der Ärger steht mit dem Film in dem gleichen Zusammenhang wie das Huhn mit dem Ei. Aber das gilt und galt auch in Moskau damals nur für die Büros. Nur dort fühlte sich der Ärger heimisch. Um die Produktionsstätten machte er im allgemeinen einen Bogen, denn die reine Atmosphäre, die das schöpferische Tun eines guten, vertrauten Kollektivs ausbreitet, ist dem Ärger nicht zuträglich. Er bekommt dann Erstickungsanfälle und flieht schnell zu den Schreibtischen zurück, auf denen zahlreiche überfüllte Aschenbecher von jener Luft zeugen, in der allein der Ärger gedeihen kann.

An gutgearteten, befähigten, schöpferischen Menschen war in der 'Kino-Fabrik Rot-Front' kein Mangel, und in wenigen Wochen war ich überzeugt, daß ich diesen schlichten alten Kasten mit Ehrfurcht zu betreten hatte. Hier war die *Mutter* gedreht worden, *Der Mann, der das Gedächtnis verlor* – *Das Weib des Gardisten* – *Sturm über Asien* ... alles schöne, reife Werke der russischen Stummfilm-Ära. Hier arbeiteten Pudowkin, Sswatschenko, Barnet und Dsiga Wertow, Männer, die was konnten. An manchem Tag erkannte ich einen Menschen wieder, einen Menschen, den ich in Deutschland gesehen hatte, als ich der Arbeiterbewegung die ersten, zaghaft suchenden Fühler entgegenstreckte, und der mir mit seiner Kunst geholfen hatte, die Sowjetunion lieben zu lernen, bevor ich sie noch kannte. Die Schauspieler, die ich wiedertraf, hatten ein Gesicht, das man wiedererkennen mußte, und schließlich arbeiteten hier zuverlässige, künstlerisch tiefempfindende, begeistert Anteil nehmende Spezialisten der Filmtechnik

– glänzende Kameralente, glänzende Dekorateure, hervorragende Beleuchter, Requisiteure und Maskenbildner – einfühlsame, geschickte Menschen, die voller Bedachtsamkeit empfanden, was Stil war, was in der gegebenen Aufgabe als künstlerisch notwendig, richtig und dem Sinn gemäß gefordert werden mußte. Alle Schwierigkeiten der sprachlichen Verständigung lösten sich schnell ins Nichts auf. Es war eine Lust, mit den sowjetischen Berufskameraden zusammenzuarbeiten, und aus ihrem Kollektiv erwachsen späterhin noch solche Beiträge wie zum Beispiel die herrliche *Gorki-Trilogie*. Es war also nicht nur eine Lust. Es war auch eine Ehre.

Hingelenkt auf das theoretische Wissen um den sowjetischen Film durch Béla Balasz, der im Berliner 'Volksfilmverband' Lektionen gelesen hatte, die ich regelmäßig besuchte, war ich nun, zum ersten Mal in meinem Leben, unmittelbar am Produktionsherd des russischen Films, unablässig bestrebt, die Tätigkeit meiner sowjetischen Kollegen scharf zu beobachten und hinter das besondere Geheimnis der russischen Filmkunst zu kommen. (...)

Dabei waren bei weitem nicht alle Schauspieler Kommunisten. Im Gegenteil. Nur wenige unter ihnen waren Parteimitglieder. Überdies hatte die Partei die allgemeine und grundsätzliche Diskussion um die Kunst noch nicht eröffnet, und so wurde damals auch in der Kinofabrik 'Rot-Front' auffallend wenig theoretisiert. Selbstverständlich fiel beträchtlich ins Gewicht, daß eine ganze Reihe jüngerer Schauspieler ehemalige Arbeiter und Bauern waren. Aber auch viele aus dem bürgerlichen Milieu hervorgegangene Schauspieler verwandelten sich mit Leichtigkeit in Arbeiter und Bauern, und ich sah manche würdige, elegante alte Dame, die – hatte sie nur erst das wollene Umschlachtuch über dem Kopf – sogleich vergessen ließ, daß sie noch etwas anderes war als eine schlichte Babuschka auf einem Wolgadampfer. Immer wieder fühlte ich bei allem, was ich an den sowjetischen Meistern beobachtete, jene Besonderheit, die mich am ersten Tag meiner Ankunft auf sowjetischen Boden sofort gefesselt hatte: die Einheit dieses großen Volkes! Eine Art von seelischer Tuchfühlung verband alle miteinander, wenn sie etwas taten, und darum gelang ihnen, was sie taten. (...)

So kam es, daß auch wir deutschen Künstler uns in den vielen verwickelten Lösungen, die unsere komplizierte Spezialaufgabe verlangte, auf den guten Instinkt unserer sowjetischen Arbeitskameraden verlassen konnten. Sie kannten Deutschland nicht, aber sie erfüllten, was wir brauchten. Und gerade wenn wir ein möglichst deutsches Exterieur suchten, war es immer wieder amüsant, aus ihren Gesichtern abzulesen, ob das Motiv brauchbar war oder nicht. Blieben ihre Mienen verschlossen, konnte man sich getrost weiterbemühen und Besseres suchen. Viel Worte aber waren auch in solchem Falle nicht herauszukriegen. Mitunter fragte ich ungeduldig: „Nun sag doch – gefällt's dir nicht?“ und bekam nur ein zögerndes „Schlecht ist es nicht ...“ zur Antwort. Drängte ich weiter, kam so ein Lächeln und ein Wiegen des Kopfes – "Eto nje to!" (Es ist nicht *das*!)

Sie suchten immer die schlagende Lösung. Sie gaben sich nicht zufrieden. Mit einem Wort: es waren prächtige Mitarbeiter.

Ganz besonders deutlich wurde die Qualität an unserem Kameramann. Er hieß Monastyrski, war ein kleiner, sehniger, gar nicht hübscher, bebrillter Mann von etwa vierzig Jahren, der außerordentlich scharf denken konnte. Nicht Parteimitglied – doch gestählt in Bürgerkriegssituationen. Er drehte später auch den vorzüglichen Film *Weiß blinkt ein einsam Segel* und ist jetzt in Deutschland durch den polnischen Meisterfilm *Die letzte Etappe* besonders bekannt geworden. Ein hervorragender Künstler. Auch er hatte Deutschland nie gesehen, aber er las ganz einfach aus unseren Körpern und Seelen ab, was Deutschland war. Vorträge waren überflüssig. Indem er uns studierte, kam er schnell auf das Wesen der Sache, und das Beglückende an ihm war eben die organische Verbindung von künstlerischer Meisterschaft und harter Kampferfahrung. Als junger Arbeitergardist hatte er während der Getreidebeschaffung manchem Kulaken recht tief ins Auge geblickt und kannte den Klassenfeind.

Dies also waren die sowjetischen Berufskollegen, mit denen wir

ein Jahr lang in bester Freundschaft tagtäglich zusammenarbeiteten, und wieder einmal – sofern ich wie ein Sowjetmensch die Arbeit als Maß aller Dinge mir setzte – waren alle Voraussetzungen gegeben, um vollkommen glücklich zu sein.

Auszug aus Inge von Wangenheim-Franke 'Auf weitem Feld. Erinnerungen einer jungen Frau', Henschelverlag Berlin 1954, S. 252 - 255, 258, 259 - 261

### Max Ophüls über den Film

Ich wollte mich hinsetzen und dem Regisseur einen Brief schreiben: Lieber Gustav von Wangenheim! Ich habe gestern in einem kleinen Vorführungszimmer zusammen mit ein paar in Moskau lebenden deutschen Arbeitern Ihren Film KÄMPFER gesehen. Die Tonwiedergabe war schlecht, das Licht war zu schwach – aber der Film ist stark. So stark und so mächtig, daß ich als Ihr Kollege Ihnen Dank sagen muß. Das hat nichts mehr mit Kritik zu tun und nichts mit kollegialer und persönlicher Wertschätzung. Sie haben etwas zustande gebracht, wofür Ihnen die große Einheitsfront der Filmschaffenden, die vom Nationalsozialismus über Deutschlands Grenzen gehauen wurden, dankbar sein muß und eines Tages dankbar sein wird. Sie haben als erster deren Ehre gerettet.

... So haben Sie den Auftrag angenommen, einen Dimitroff-Film herzustellen. Ein großer und ein schwerer Auftrag! Und Sie haben ihn mit soviel Verantwortungsbewußtsein, Charakterfestigkeit und Noblesse ausgeführt, daß sich Ihre Gegner, die Sie mit der Strafe der Ausbürgerung ehrten, an dieser Art zu kämpfen ein Beispiel nehmen könnten.

... Der große Mann, der sich wehrlos und allein in seinem Prozeß der gigantischen Übermacht des Nationalsozialismus entgegenstellte, ist in dem Film KÄMPFER mit Ausnahme von ganz wenigen Großaufnahmen am Schluß überhaupt nicht sichtbar. Und trotzdem ist er immer da. In jedem Meter dieses Films! Und mit dem unsichtbaren Dimitroff und seiner Stimme, die mühsam und unbeholfen mit den Worten einer fremden Sprache ringt, ist die Idee da, die in jenen Tagen niedergeknüppelt werden sollte. Und mit ihm und seiner Stimme und der Idee ist der Glaube da, der in dem Prozeß den Angeklagten zum Sieger machte, und der nicht vergehen wird, dieser Glaube an das andere – das neue Deutschland.

... Diese Herzlichkeit hüllt all die Kämpfer des Films ein, manchmal beinahe sorgsam und rührend, wie Mutter ihre Jungens einpackt in einen Mantel, wenn's draußen kalt ist im Winter. Und deshalb, fühlt man sich in dem Film so zu Hause. Und deshalb weiß man auch, wo das Zuhause ist, und wer das Zuhause ist, wenn ein Prolet den Satz sagt: „Die Schafsköpfe wollen uns lehren, was Heimat ist!“

Die uns das lehren wollen, haben im KÄMPFER-Film ihre Photographie gefunden. Keine Schwarzweiß-Photographie. Wenn es noch so hart hergeht (Verhaftung, Konzentrationslager, Machtübernahme, Säuberung, Aktionen) – und da geht es doch in Wirklichkeit sehr hart her –, nie sind die Figuren der Gegenseite überzeichnet, karikaturenhaft oder mit blindem Haß gesehen. Oft bleibt in ihnen ein Rest von Menschlichkeit, der sie zurückführen könnte – eines Tages vielleicht dorthin, wo sie hingehören, auf die andere Seite.

Aber der Film ist nicht nur ein Zwei-Fronten-Film. Er ist auch ein Denkmal für das ehemalige, unpolitisch, parteilich nicht festgelegte von der Hitlerbewegung überraschte und überrannte anständige Deutschland. (...)

Lieber Gustav von Wangenheim! Für das alles wollte ich Ihnen danken. Ich glaube, daß mit mir viele Ihnen dankbar sein werden, die mit uns im gleichen Beruf stehen, die diesen Film nicht mehr beurteilen werden, wie sie andere Filme beurteilen, die plötzlich nicht mehr die Photographie sehen, und die Dramaturgie, die Dialoge, die Übergänge, die Geschicklichkeiten, die Ungeschicklichkeiten, die Leistung im Metier – sondern die in dieser Arbeit das spüren, was noch keiner vollbracht hat: Die Tat. Diese Tat, konzentriert auf Ihren Namen, getragen von allen Ihren Schauspielern, die alle so sprechen und wirken, als lebten sie nicht in

Moskau, sondern als wären sie eben vom Wedding oder aus Schöneberg mit der Stadtbahn ins Atelier gefahren, wird in ihrer Wirkung auf keine Schicht, auf keine Partei und auf kein Land beschränkt bleiben. (...)

Moskau 1936

Max Ophüls

Aus: Das Wort, Moskau, Heft 1/1936. Zitiert nach: Film Spiegel, Berlin, Heft 4 vom 22. Februar 1963 (redaktionell gekürzt). (ungekürzt in Max Ophüls 'Spiel im Dasein, Eine Rückblende' Queißer, Dillingen, 1980)

### Biofilmographie

**Gustav von Wangenheim** (eigtl. Freiherr Gustav Adolf von Wangenheim) geb. 18. 2. 1895 Wiesbaden, gest. 5. 8. 1975 Berlin (DDR). Der Sohn des Schauspielers Eduard von Winterstein und der Schauspielerin Hedwig Pauly besuchte nach der Ausbildung in einem landwirtschaftlichen Beruf die Reinhardt-Schule in Wien. 1916/17 spielte er am Hoftheater Darmstadt. Weltkriegsteilnehmer und Verwundung. Schloß sich nach dem Krieg dem Kreis um die von Franz Pfemfert geleitete Zeitschrift 'Aktion' an. Seit 1918 Mitglied der USPD, 1922 Eintritt in die KPD. Spielte an Max Reinhardts Berliner Deutschem Theater und erhielt erste Filmrollen (u.a. von Lubitsch und Murnau). 1923 leitete er den Zentralen Sprechchor der KPD. 1924 gründete er die Barbusse-Truppe und reiste mit ihr durch Deutschland. 1925 - 28 arbeitete er als Schauspieler an verschiedenen deutschen Theatern (u.a. in Hamburg). Seit 1928 spielte er wieder in Berlin: u.a. Deutsches Theater, Berliner Theater (Tybalt in der Reinhardt-Inszenierung 'Romeo und Julia'), Theater in der Königgrätzer Straße. War zeitweise Künstlerischer Leiter des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands. Gründete 1931 das Schauspielerkollektiv 'Truppe 1931' und schrieb sowie inszenierte Stücke.

Wangenheim schrieb 1917/18 seine ersten Stücke 'Mann Fjodor' (der Oktoberrevolution gewidmet) und 'Lausbub Franz'. In den zwanziger Jahren schrieb und inszenierte er vor allem agitatorische Stücke, Sketche, Kurzscenen und Chorwerke für Arbeitertheater (1923 'Chor der Arbeit', 1924 'Massenpantomime gegen den Krieg', 1929 'Chorwerk über den 8-Stundentag'). Einen großen Erfolg hatten er und die 'Truppe 1931' mit seinem Stück 'Die Mausefalle' (317 Vorstellungen). 1932 folgten die Stücke 'Da liegt der Hund begraben', 'Wer ist der Dümme?' und 1933 'Das Urteil'.

1933 - 45 Emigration in die UdSSR, wo er als Schriftsteller und Regisseur arbeitete. Schrieb dort 1934 'Helden im Keller', 'Agenten' und 'Brak! – Brak!' (nach Demjan Bedny), 1939 'Die Friedensstörer'. Wurde Mitglied des in der Sowjetunion gebildeten Nationalkomitees Freies Deutschland.

Nach der Rückkehr aus der Emigration wurde er 1945 Intendant des Deutschen Theaters in Berlin. Inszenierte dort u.a. 1945 den 'Hamlet' (Titelrolle Horst Caspar), 1946 'Stürmischer Lebensabend' (mit Paul Wegener), 'Kabale und Liebe'. Seit 1946 arbeitete von Wangenheim als Schriftsteller und Filmregisseur. Er veröffentlichte die Komödien 'Die Maus in der Falle' (1948), 'Du bist der Richtige' (1950) und 'Studentenkomödie' (1959). Wangenheim erhielt 1950 den Nationalpreis der DDR, 1959 die Erich-Weinert-Medaille der FDJ und wurde 1966 Dr. phil. h.c.

### Gustav von Wangenheim als Filmschauspieler

- 1920 Kohlhiesels Töchter (Regie: Ernst Lubitsch)
- Romeo und Julia im Schnee (Regie: Ernst Lubitsch)
- 1922 Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (Regie: F.W. Murnau)
- Das Feuerschiff (Regie: Richard Löwenbein)
- 1923 Der steinerne Reiter (Regie: Dr. Fritz Wendhausen)
- Schatten (Regie: Arthur Robison)
- 1929 Frau im Mond (Regie: Fritz Lang)
- 1931 Danton (Regie: Hans Behrendt)

### Gustav von Wangenheim als Filmregisseur

- 1936 BORZY/KÄMPFER
- 1948 Und wieder 48!
- 1950 Der Auftrag Höglers
- 1954 Gefährliche Fracht
- 1956 Heimliche Ehen