

# Fluchtlinien



Filmkarrieren zwischen  
Ost- und Westeuropa

Ein **CINEGRAPH** Buch

edition  
text+kritik

Ein CineGraph Buch

Herausgegeben von Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer  
und Jörg Schöning

Fluchtlinien  
Filmkarrieren zwischen Ost- und Westeuropa

Redaktion  
Erika Wottrich und Swenja Schiemann

et+k

---

edition text + kritik

Mit Unterstützung der Behörde für Kultur und Medien der  
Freien und Hansestadt Hamburg und des Bundesarchivs.

Übersetzung: Hans-Michael Bock (Peter Bagrov)

Bibliografische Information: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar

ISBN 978-3-96707-729-2

ISBN e-pdf 978-3-96707-730-8

© edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co  
KG München 2023

Levelingstr. 6a

81673 München

[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen  
ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere  
für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen  
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen

Umschlagentwurf: Thomas Scheer / Konzeption: Dieter Vollendorf

Umschlagabbildung: Jeder fragt nach Erika (1931, Friedrich Zelnik)

(DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum)

Layout, Satz: bitter grafik, Hamburg

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

# Inhalt

WESTWÄRTS ...	7
György Dalos WAS ABSEITS DER LEINWAND GESCHAH Politisches und kulturelles Exil in der Zwischenkriegszeit	9
Réka Gulyás DER RASENDE REGISSEUR Alfréd Deésy (1877–1961)	13
Wolfgang Martin Hamdorf »DER FLIEGENDE UNGAR« Die kulturelle Flexibilität des Ladislao Vajda	29
Anita Uzulniece HAT IHR STERN AM FILMHIMMEL GELEUCHTET? Die Lettin Marija Leiko im deutschen Stummfilm	41
Guido Erol Hesse-Öztanil »MEIN HERZ IST EINE JAZZBAND« Lya Mara. Ein vergessener Kinostar aus Riga	51
Peter Bagrov »EINE SMARTE FRAU« Anna Sten, Schauspielerin und Star	71
Tereza Czesany Dvořáková FILMMOGUL MILOŠ HAVEL Eine Geschichte in vier Akten	89
Daniel Otto FAMILIENBANDE – DIE SALKINDS Eine Produzentendynastie der Superlative	101
Thomas Tode IN DEFENSE OF LEO LANIA Zur »Erfindung« und Funktionalisierung des Begriffs »Dokumentarfilm« durch die Linken Ende der 1920er Jahre	133

Alexander Donev HEIMAT UND AUSLAND Slatan Dudows Wanderjahre (1919–1946)	155
René Pikarski »WIR HABEN IN UNSEREN FILMEN BEWIESEN, DASS DIE GEGENWART LANGWEILIG IST.« Slatan Dudow und die Sorge um den realistischen DEFA-Film der 1950er und frühen 1960er Jahre	169
Ralf Schenk ZWISCHEN TOLERANZ UND LINIENTREUE Notizen zum sowjetischen Personal bei der frühen DEFA	185
Dank	201
Autorinnen und Autoren	202
Register	204

## WESTWÄRTS ...

Schwerpunkte der Filmforschung von CineGraph waren von Anfang an der Exilfilm und das Schicksal von emigrierten Filmschaffenden. Dies spiegelt sich auch in den Kongress- und *cinifest*-Themen wider. Allgemein wurde in den letzten Jahrzehnten das Schicksal von jüdischen Filmschaffenden aus Mittel- und Ost-Europa, die durch den völkischen Rassismus des NS-Regimes aus der deutschen Kinematografie ins Exil vertrieben wurden, relativ gut erforscht. Vor und nach der Flucht vor antisemitischer Verfolgung gab es zudem zahllose osteuropäische Filmschaffende aller Gewerke, die im 20. Jahrhundert in West-Europa gearbeitet haben; ihre Karrieren sind weitaus weniger erforscht. Sie kamen nach politischen Umbrüchen, aber auch zur Verbesserung ihrer beruflichen Möglichkeiten und erlebten dabei höchst unterschiedliche Karrieren zwischen Erfolg und Scheitern. Die Texte in diesem Band präsentieren einen Querschnitt aus den Lebensläufen dieser zum Teil vergessenen Persönlichkeiten der Filmgeschichte.

Der aus Ungarn stammende und 2023 mit dem Heinrich Mann-Preis der Berliner Akademie der Künste ausgezeichnete Schriftsteller und Historiker György Dalos gibt in seinem Essay, mit dem er auch den Kongress eröffnete, einen Einblick in das politische und kulturelle Exil in der Zwischenkriegszeit.

Die Lebenswege zweier ungarischer Regisseure zeigen beispielhaft, wie Filmschaffende in unterschiedlichen Systemen immer wieder ihre Nische fanden. Réka Gulyás beschreibt in ihrem Artikel, wie der heute weitgehend vergessene Regisseur Alfréd Deésy die ungarische Kinematografie prägte und weit über die Landesgrenzen hinaus populär machte. Wolfgang Martin Hamdorf widmet sich dem Regisseur Ladislao Vajda, der kulturell flexibel in verschiedenen Ländern tätig war und schließlich im Spanien der Franco-Diktatur landete und reüssierte.

Die sehr unterschiedlichen Schicksale dreier Schauspielerinnen werden von Guido Erol Hesse-Öztanil, Peter Bagrov und Anita Uzulniece skizziert: Lya Mara (1893–1996) kam aus Riga (damals Russisches Reich) und machte im deutschen Stummfilm Karriere. Sie war mit dem Regisseur Friedrich Zelnik verheiratet und spielte in fast allen seinen Filmen. Ihr Tonfilmdebüt, die Musikkomödie *JEDER FRAGT NACH ERIKA* (1931), scheiterte mutmaßlich nicht zuletzt an ihrem Akzent. Sie zog sich daraufhin aus dem Filmgeschäft zurück. Die Lettin Marija Leiko wurde 1887 ebenfalls in Riga geboren und kam in den 1910er Jahren nach Deutschland, wo sie als Schauspielerin am Theater und im Stummfilm Karriere machte. Mit der Einführung des Tonfilms endete ihre Filmkarriere, und sie kehrte nach Riga zurück. Während des stalinistischen Terrors wurde sie 1938 in Moskau vom NKWD erschossen (und

1957 rehabilitiert). Anna Sten wurde 1906 in Kiew geboren. Nach Erfolgen im sowjetischen Stummfilm emigrierte sie 1929 nach Deutschland. Den Höhepunkt ihrer Karriere erlebte sie in der deutschen Verfilmung eines klassischen russischen Romans: Viele halten bis heute ihre Darstellung in Fedor Ozeps Dostoevskij-Adaptation *DER MÖRDER DIMITRI KARAMASOFF* (1930/31) für die ideale Verkörperung der Grušenka. Der Erfolg brachte sie nach Hollywood, was aber zum Ende ihrer Schauspielkarriere führte.

Die geschäftlichen Tätigkeiten des Filmmoguls Miloš Havel stehen im Zentrum des Artikels von Tereza Czesany Dvořáková. Havel war der bedeutendste tschechische Filmunternehmer der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Nicht nur gründete er die Filmstudios Barrandov, sein Lebensweg kann auch parallel zu den politischen Umwälzungen des 20. Jahrhunderts gelesen werden.

Daniel Otto bringt uns die schillernde Geschichte der Produzenten- und Familiendynastie der Salkinds näher, der wir Filme von *DIE FREUDLOSE GASSE* (1925, G. W. Pabst) bis *SUPERMAN* (1977/78, Richard Donner) zu verdanken haben und deren Mitglieder sich als wahre Meister im Jonglieren mit Finanzen erwiesen. Ein ganz anderer Werdegang begegnet uns in Thomas Todes Beitrag zu Leo Lania. Mit dessen Filmschaffen wird auch die »Erfindung« und Funktionalisierung des Begriffs »Dokumentarfilm« durch die Linken Ende der 1920er Jahre dargestellt und erläutert.

Eine tragende Figur der sozialistischen Filmkunst war Slatan Dudow. Mit *KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT?* (1931/32) schuf er ein bleibendes Referenzwerk für das proletarische Kino. Seinen frühen Wanderjahren in Europa spürt Alexander Donev nach, während René Pikarski sich Dudows Werk bei der DEFA widmet. Dass es in der DDR nicht ausschließlich um künstlerische Aspekte ging, zeigt Ralf Schenk auf, indem er dem Schicksal einiger sowjetischer Film-Offiziere nachgeht, die in der Frühzeit der DEFA einen wichtigen Einfluss auf deren politische Linie hatten. Dieser Artikel erscheint hier posthum, da Ralf Schenk vor Fertigstellung des Buches im August 2022 verstarb. Wir vermissen ihn, seine Expertise und seine detaillierten Kenntnisse vor allem zur Geschichte der DEFA, die auch seinen Beitrag zu diesem Buch auszeichnen.

Beim 34. Filmhistorischen Kongress im November 2021 betrachteten wir die Schicksale von Filmschaffenden vor allem in der Zeit vor und während des Zweiten Weltkriegs – einer Zeit, in der besonders viele Menschen zur Flucht und ins Exil gezwungen wurden. Dieser historische Blick auf eine düstere Epoche in Europa hat seit dem Angriffskrieg Russlands gegen die Ukraine im Februar 2022 eine aktuelle Dimension erfahren, die zum Zeitpunkt des Kongresses nicht vorstellbar war. So aber gewinnen Geschichten und Schicksale, wie sie in diesem Buch beschrieben sind, eine neue und erschütternde Präsenz. Filmgeschichte ist immer auch Kultur- und Gesellschaftsgeschichte. Ein Blick zurück auf die Lebensentwürfe, die sich ganz unterschiedlich entwickelt haben und durch äußere Umstände und politische Ereignisse geprägt wurden, kann dabei auch den Blick auf die Gegenwart schärfen.

---

György Dalos

## WAS ABSEITS DER LEINWAND GESCHAH Politisches und kulturelles Exil in der Zwischenkriegszeit

Die Schicksale der in diesem Buch behandelten Filme und Filmschaffenden spielten sich meist vor dem Hintergrund der dramatischen Exilwellen zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg ab. Rückblickend war diese Massenemigration der Kultur-elite eine Ouvertüre zu den bis heute andauernden Fluchtbewegungen. Dabei habe ich vor allem die politisch generierte Abwanderung im Fokus, wobei ich Begriffe wie Wirtschaftsmigration irreführend finde. Autoren, Wissenschaftler, Personen der Zeitgeschichte, die zu verschiedenen Zeiten ihre Heimat verlassen mussten, waren, würde ich sagen, durch die turbulenten Ereignisse nicht nur politisch, sondern auch finanziell existenziell bedroht.

Was in Ungarn etwas früher begonnen hatte als im restlichen Europa, war die Auswanderungswelle nach den beiden Revolutionen 1918/19 – der bürgerlich-demokratischen Revolution unter dem Grafen Mihály Károlyi und die 133 Tage lang andauernde Räteherrschaft von Béla Kun. Sowohl hinter der demokratischen Republik als auch hinter der Räterepublik standen zahlreiche Künstlerinnen und Wissenschaftler einfach aus dem Grund, weil sie endlich von der Monarchie und dem Weltbrand mit Millionen Opfern Abschied nehmen wollten, und weil sie sich von den neuen Verhältnissen eine freie Entfaltung ihrer kreativen Energien erhofften. Wohlgermerkt war die Räterepublik trotz des unleugbaren roten Terrors keine stalinistische Diktatur. Der Kommunismus war noch nicht wirklich ausgeformt – vielmehr handelte es sich um Erlösungsträumerei. Die kurze historische Episode mündete im August 1919 in die rumänische Besetzung Ungarns sowie einen zügellosen weißen Terror, von dem sich nicht nur Kommunistinnen und Kommunisten, sondern auch Sozialdemokraten und Linksliberale mit Recht bedroht fühlten. Namhafte Autorinnen und Autoren, Maler, bildende Künstler, aber auch Kunsthistoriker wie Arnold Hauser haben das Land verlassen. Der Philosoph György (Georg) Lukács emigrierte, da er als Volkskommissar zur Zeit der Räterepublik aktiv, also politisch sehr stark engagiert war.

Für viele geflüchtete Künstlerinnen und Künstler bedeutete der Wechsel des Standorts zunächst keinen wirklichen Bruch. Diese Generation wuchs noch in der multikulturellen Atmosphäre der Doppelmonarchie auf. Lukács, der Schriftsteller und Filmtheoretiker Béla Balázs oder der Publizist Andor Gábor waren zweisprachig und in der Weimarer Republik zu Hause. Weniger Glück hatte der Dichterstürm der ungarischen Avantgarde, Lajos Kassák, der nach einigen Jahren wiener Exil nach Budapest zurückkehrte. Ein anderer Autor, der damals 19-jährige Sándor Márai, verblieb nach der Niederwerfung der Kommune, bei der er in einem Studentenausschuss tätig war, vorläufig in seiner Geburtsstadt Kassa (Košice), die durch den Friedensvertrag von Trianon am 4.6.1920 der Tschechoslowakei zugesprochen wurde. Márai,

dessen Muttersprache Deutsch war, begann seine schriftstellerische Laufbahn mit Aufsätzen für die Frankfurter Zeitung. Dass er irgendwann zu einem großen europäischen Schriftsteller werden würde, stand ebenso in den Sternen wie die Tatsache, dass er seinen Lebensabend im amerikanischen Exil – nach der Flucht vor den Kommunisten – verbringen würde. Der noch jüngere Gyula Illyés (geb. 2.11.1902) diente ein paar Wochen lang in der Roten Armee der Räterepublik und flüchtete später deshalb für einige Zeit nach Paris.

Die Weimarer Republik, die dreizehn Jahre lang für Emigrantinnen und Emigranten aus Ostmitteleuropa als Zufluchtort diente, verwandelte sich mit der Machtübergabe an Hitler in ein Auswanderungsland. Lebensgefährlich wurde das »Dritte Reich« nicht nur für seine politischen Gegner, sondern auch für Minderheiten, die im Sinne der rassistischen Ideologie aufgrund ihrer Abstammung Diskriminierungen und Verfolgungen ausgesetzt waren. Nicht-Juden, die Mitglieder einer teilweise jüdischen Familie waren, fielen ebenfalls in diese Kategorie. Zwischen 1933 und 1945 verließen an die 360.000 jüdische Bürgerinnen und Bürger Deutschland. Die ersten Emigrantinnen und Emigranten flohen nach Frankreich, in die Tschechoslowakei und nach Österreich. Nachdem 1938 Österreich dem Reich einverleibt wurde, bewegte sich die Emigration verstärkt nach Frankreich. Als dann 1940 Frankreich zum Opfer der deutschen Okkupation wurde, versuchten viele Emigrantinnen und Emigranten, mit dem nächstbesten Schiff nach Amerika zu entkommen. Deutsche Emigration gab es auf allen Kontinenten, in der UdSSR, Mexiko, Australien und im damaligen britischen Mandatsgebiet Palästina. Selbst in China bildete sich eine exil-deutsche Kolonie.

Was die Kulturschaffenden angeht, erlitt Deutschland durch ihre Massenflucht einen ungeheuren Verlust. Viele Filmschaffende werden auf den folgenden Seiten behandelt, aber die Sparten des deutschen Kulturlebens, die dies besonders betraf, waren Musik und Literatur. Ich will nur ein paar Namen nennen, wer alles in den 1930er Jahren Deutschland oder darauffolgend Österreich verlassen musste: Paul Hindemith, Erich Kleiber, Alma Mahler, Arnold Schönberg, Bruno Walter – die wirklich Größten der deutschen Musik, die mit dieser klassischen deutschen Ausdruckskunst aufs Engste verbunden waren. Literaten und Philosophen wie Theodor W. Adorno, Hannah Arendt, Ernst Cassirer, die Autoren Johannes R. Becher, Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger, Elias Canetti, Alfred Döblin, Hilde Domin. Die Liste hier ist lang: Irmgard Keun, Stefan Zweig, Arnold Zweig, Robert Musil, Erich Maria Remarque, Kurt Tucholsky. Und wir könnten sie noch weiter fortsetzen. Das bedeutet praktisch, dass alle, oder fast alle, die in der Literatur Bedeutung hatten, Deutschland verlassen mussten. Nach der Bücherverbrennung im Jahr 1933 hatten sie keine Illusionen mehr. Dabei versuchte das Hitler-Regime zunächst, so etwas wie ein »europäisches Gesicht« zu zeigen. So wurden während der Olympischen Spiele 1936 z.B. Bücher von Emigranten in die Schaufenster gestellt, damit die Ausländer sehen sollten, dass Deutschland nicht so schrecklich sei, wie es leider wirklich war. Solche Spektakel haben kritische Geister nicht überzeugen können. Exil blieb für viele der einzige Ausweg, wobei die Aufnahmebereitschaft der freien Welt

recht eng bemessen war. Bertolt Brecht, dessen Exil-Weg über mehrere Kontinente führte, hat in seinen »Flüchtlingsgesprächen« (Anfang der 1940er Jahre) mit einer bis heute gültigen Wirklichkeit verdichtet, wie der Westen die aus ihrem Land teilweise Vertriebenen, oft nicht ganz aus eigenem Willen emigrierten Menschen aufnahm:

»Freilich, es gibt überall Erlässe, Willkür, Ordnung, Polizeigewalt.  
Und man fragt die Wolken: Habt ihr Pässe?  
Und den Baum: Wo ist dein Aufenthalt?  
Großer Mangel herrscht an leeren Welten.  
Denn die unsrige ist leider voll.  
Voll von Hungerkünstlern und von Helden  
Bebend vor der Diktaturen Groll.«

Unter den aus oder durch Deutschland Geflüchteten befanden sich viele Wissenschaftler und Künstler zumeist jüdischer Herkunft mit osteuropäischem Hintergrund. Darunter spätere Nobelpreisträger, wie der Chemiker Michael Polányi, der Physiker Gábor Dénes und der spätere Friedensnobelpreisträger Elie Wiesel. Besonders große »Geschenke« für Hollywood machte Ungarn: der weltberühmte Bühnenautor Franz Molnár, Drehbuchautor Melchior Lengyel (НИНОТЧКА, 1939, mit Greta Garbo in der Titelrolle) und der Regisseur und Produzent Alexander Korda (THE THIEF OF BAGDAD, 1939/40, Ludwig Berger). Der deutsche Film verlor seine berühmteste Diva, Marlene Dietrich, an Hollywood. Sie verließ Deutschland gemeinsam mit dem österreichisch-jüdischen Regisseur Josef von Sternberg auf dem ersten Höhepunkt ihrer Karriere, der berliner Uraufführung von DER BLAUE ENGEL (1929/30) am 1.4.1930. Unter enormem Medienecho fuhr sie direkt vom Filmpalast zum Hafen von Bremerhaven. Eine Rückkehr nach Deutschland kam für sie nach 1933 trotz großzügiger Angebote des Propagandaministers Goebbels nicht in Frage. Sie eroberte das Herz des US-Publikums trotz oder vielleicht gerade wegen ihres deutschen Akzents.

Eine ganz spezielle Gruppe von Emigranten waren die Atomphysiker, die es auch ohne besondere Fremdsprachenkenntnisse geschafft haben, in Los Alamos die Atombombe zu bauen. Einer von ihnen war Leó Szilárd, der allerdings auf muttersprachlichem Niveau Deutsch und Englisch sprach.

Nur wenige bedeutende Autoren verblieben nach 1939 in Deutschland – ein Beispiel dafür war der Literatur-Nobelpreisträger und einst ungemein populäre Bühnenautor Gerhart Hauptmann. Er hatte trotz einiger Bedenken seinen Separatfrieden mit dem Nazi-Regime geschlossen und spielte als Vorzeigeschriftsteller eine recht zwielichtige Rolle im kulturellen Image des Regimes. Ein positives Gegenbeispiel liefert die Laufbahn von Erich Kästner, der selbst nach der Bücherverbrennung, der auch seine Werke zum Opfer fielen, weiterhin im Lande blieb. Die zwölf Jahre des Hitler-Regimes überlebte er an der Peripherie der offiziellen Kultur. Da ihm eine Mitgliedschaft in der Reichsschrifttumskammer verweigert wurde, konnte er nur im Ausland oder unter Pseudonym als Drehbuchautor für Unterhaltungsfilme sein täglich Brot verdienen.

Im Exil zu leben heißt, mit Integrationsproblemen und unter Entbehrungen zu leben. Franz Molnár konnte mit seiner Dramatik in den USA keinen Erfolg erreichen, und selbst der Nobelpreisträger Thomas Mann ist weder in der Schweiz noch im US-Exil steinreich geworden. Nur wenige von den berühmten literarischen Emigranten haben den Sprachwechsel geschafft – kulturell bewegten sie sich in einem fremden Milieu und rangen mit Heimweh.

Denken wir z.B. auch an den berühmtesten Emigranten der ungarischen Musik, Béla Bartók. Er war weder Jude noch linker Politiker, er war einfach Komponist. Im November 1940, in der Tat im letzten Augenblick, reiste er zu einer Konzerttournee in die Vereinigten Staaten. Und obwohl niemand davon öffentlich sprach, dass Béla Bartók emigrieren wird, war sein letztes Konzert in dem großen Saal der ungarischen Musik-Akademie doch ein Abschied. Am Ende des Konzerts ließ er als Zugabe das ungarische Heimweh-Lied »Elindultam szép hazámból« am Klavier vortragen:

»Elindultam szép hazámból,  
Híres kis Magyarországból.  
Visszanéztem félutamból,  
Szememből a könny kicsordul.  
Visszanéztem félutamból,  
Szememből a könny kicsordul.«  
*(Ich ging aus meiner schönen Heimat weg,  
aus dem ruhmreichen, kleinen Magyarország.  
Auf halbem Wege blickte ich zurück,  
und aus meinen Augen flossen Tränen.)* ■

Réka Gulyás

## DER RASENDE REGISSEUR Alfréd Deésy (1877–1961)

Alfréd Deésy Kämpf<sup>1</sup> war einer der produktivsten und innovativsten Filmregisseure Ungarns, sein Œuvre ist heute jedoch kaum bekannt. Der Zeitgenosse und Kollege von Michael Curtiz (Kaminer Manó bzw. Kertész Mihály) und Alexander Korda (Kellner Sándor László bzw. Korda Sándor) prägte die frühe ungarische Filmkunst entscheidend mit und sorgte dafür, dass diese auch im europäischen Ausland Beachtung fand.

In meinem Beitrag stelle ich diesen außergewöhnlichen Regisseur und sein Lebenswerk vor. Sein Melodram *APHRODITÉ* (1918), an dem Deésys Denk- und Arbeitsweise besonders gut verfolgt werden kann, behandle ich ausführlich. Darüber hinaus liegt mein Fokus auf seinen Kontakten in der internationalen Filmbranche und seiner Vermittlungsrolle zwischen Ost und West.

Die Materiallage erweist sich als sehr lückenhaft, so gibt es bedauerlicherweise keine gesicherten Daten darüber, wie viele Filme unter Alfréd Deésys Mitwirkung entstanden. Der Hauptgrund dafür ist, dass ca. 90% der Produkte seines Schaffens als verschollen gelten. Erschwerend kommt hinzu, dass Alfréd Deésy im Ausland mehrere (Künstler)-Namen benutzt hat. Darüber hinaus fungierte er in seinen Filmen mal als Drehbuchautor, mal als Schauspieler, mal als Regisseur. Selbst zeitgenössische Zeitungen geben nur ungefähre Zahlen von Deésys Filmen an, in der letzten Zeit wird versucht, zumindest abschnittsweise die Zahlen zu präzisieren.<sup>2</sup>

Die meisten seiner überlieferten Filme werden im ungarischen Nationalen Filminstitut [Magyar Nemzeti Filmarchívum] aufbewahrt. Lange Zeit verfügte das budapester Archiv nur über wenige Filme und Fragmente aus Deésys Œuvre. Erfreulicherweise sind in den letzten drei Jahrzehnten aus verschiedenen ausländischen Filmarchiven einige Neuentdeckungen dazugekommen und wurden in Kooperationen aufwendig restauriert.

Der Film *APHRODITÉ* wurde Anfang der 1990er Jahre im British Film Institute in London vom italienischen Filmhistoriker Vittorio Martinelli entdeckt. 1993 wurde *A LEÁNYASSZONY* (1918/19, *DIE TOCHTER DES SPIELERS*) aus dem EYE Filmmuseum Amsterdam und 2010 *A TŰZ* (1917, *DAS FEUER*) aus dem Leipziger Lichtspieltheater-Archiv nach Budapest gebracht.

### Wanderjahre und der Einstieg in die Filmbranche

Alfréd Kämpf wurde am 22. September 1877 in der transsilvanischen Kleinstadt Dés geboren, die damals zur Österreich-Ungarischen Monarchie gehörte. Der Sohn eines



János Thorma Múzeum, Kiskunhalas

*Alfréd Deéry 1922*

Fassbinders war aufmüpfig und abenteuerlustig, brach seine Ausbildung frühzeitig ab und zog zuerst mit einem Zirkus, später mit einem Wandertheater durch das Land. Vom Hilfsarbeiter avancierte er schnell zum Statisten, mit 23 Jahren war er bereits als Schauspieler im Staatstheater Oradea (Szigligeti Színház) engagiert. Oradea (Nagyvárad) war um die Jahrhundertwende eine literarische Hochburg, die Kaffeehäuser boomten, und im Theater gastierten Künstler aus Wien und Berlin. Deésy genoss dieses anregende und offene Milieu, knüpfte Freundschaften mit Literaten und Gleichgesinnten. Nach einigen Jahren verließ er dennoch die Stadt und probierte sich an anderen ungarischen Theatern aus, wobei mit der Zeit seine Spiellust deutlich nachließ. So brach er seine Schauspielkarriere vorübergehend ab, da ihn ein neues Medium in den Bann zog.

1910 eröffnete Deésy in der sich sehr dynamisch entwickelnden Stadt Debrecen ein Filmtheater namens Apollo und betrieb es drei Jahre lang mit Elan. Während dieser Zeit machte er sich ein Bild von der stets wachsenden internationalen Filmkunst und dem Filmmarkt. Ihm gefielen vor allem die dänischen Filme der Nordisk. Er studierte intensiv die Spielweise von Asta Nielsen und Valdemar Psilander, bewunderte aber auch die Naturdarstellungen: »Man sah viele Aufnahmen vom Meer: stürmisches Meer in der Nacht – es war perfekt! Unvergesslich schöne, künstlerische Photographien, Einstellungen! Gesellschaftsdramen, mit zeitreuen Kulissen und Kostümen! ... Und diese sportlichen, großartigen Menschenbilder!«<sup>3</sup> schwärmte er Jahrzehnte später in seinen Memoiren.

Ein anderer ungarischer Schauspieler, Mihály Kertész, der später als Michael Curtiz bekannt wurde, begann seine Karriere sehr ähnlich wie Deésy. Zuerst Zirkus, dann Schauspiel. Auch er sah die Filme der Nordisk und fuhr 1913 nach Kopenhagen, um einer Produktion aus nächster Nähe beizuwohnen. Er bekam in dem Film ATLANTIS nicht nur eine kleine Rolle, sondern durfte den Regisseur August Blom auch als Assistent unterstützen. Obwohl Kertész zu dieser Zeit in Ungarn schon Regie geführt hatte, wurde ihm im Ausland erst bewusst, was ein Filmregisseur eigentlich bewirken kann.

Als er im Herbst 1913 nach Budapest zurückkehrte, schrieb er einen flammenden Artikel über die Regiearbeit und rückte damit die bis dahin angehimmelten Schauspieler und Schauspielerinnen in die zweite Reihe. In der Praxis setzte er seine neu erworbenen Kenntnisse bei dem Film RABLÉLEK (1913, *Gefangene Seele*) um. Die Rolle des Zirkusdirektors besetzte er mit Alfréd Deésy, der damit in einem für ihn vertrauten Milieu seinen ersten Auftritt im Film feierte.

Das Drama wurde in Budapest gedreht und folgendermaßen angekündigt: »ein edler [Film], der eine aus dem tiefsten Herzen entsprungene Lyrik, reine Literatur vermittelt. Dies wurde für das empfindliche Kino, für die alle Feinheiten kristallähnlich wiedergebende Leinwand adaptiert.«<sup>4</sup> RABLÉLEK lief sowohl in Österreich-Ungarn als auch im Ausland mit Erfolg.

Der ungarische Filmhistoriker István Nemeskürty wies darauf hin, dass der frühe ungarische Film eine Besonderheit hatte, die auch aus der zitierten Ankündigung abzulesen ist. Er schrieb dazu: »Die Frage, ob dieser Beginn der Filmindustrie irgend-

welche spezifisch ungarischen Wesenszüge aufwies, muss entschieden bejaht werden. Typisch ungarisch war beispielsweise der unbedingt ›literarische‹ Charakter des Films. Ein Film galt als Kunstwerk, wenn er in irgendeiner Beziehung zur Literatur stand.«<sup>5</sup> Diese Aussage kann noch ein wenig modifiziert werden. Während bis zum Ersten Weltkrieg in erster Linie Dramen, Volksstücke und Schwänke adaptiert wurden, standen später die Verfilmungen epischer Werke im Fokus.

Nach dem gemeinsamen Erfolg etablierte sich Kertész als Filmregisseur, Deésy hingegen war zunächst weiterhin dem Theater verhaftet. Dabei wollte er weder auf die Bühne zurückkehren noch auf den Film verzichten. Daher wandte er sich zu einem damals noch neuen Genre: dem Filmsketch. »Die Grundidee: halb Film, halb Bühne. Der Filmteil beinhaltete Außenaufnahmen, dann erhellte sich der Raum, und es folgte der Bühnenteil mit Musik, Gesang und Tanz! Dem Publikum gefiel dies – es gab [in Kriegszeiten] kein Theater und die Zuschauer wollten sich amüsieren. Bei dem ersten Filmsketch mit dem Titel *ATTAK* habe ich Regie geführt, das Thema war Krieg, mit Gesang und Musik. Zwei Teile für die Bühne und zwei Teile für den Film, insgesamt 600 m«,<sup>6</sup> notierte Deésy in seinen Erinnerungen. Man kann nicht mit Gewissheit sagen, woher Deésy Filmsketches kannte. Der Historiker Árpád Kupán weist darauf hin, dass der französische Schauspieler Nick Winter 1912 mit seiner Entourage in Budapest und in Oradea gastierte und Filmsketches aufführte. Theoretisch hätte Deésy eine dieser Vorstellungen sehen und sich davon inspirieren lassen können.<sup>7</sup> *ATTAK – JÖNNEK A VÖRÖS ÖRDÖGÖK* (*Die roten Teufel kommen*) wurde im Oktober 1914 in Budapest uraufgeführt, danach ging Deésy mit der Produktion auf Tournee.<sup>8</sup> Parallel zu den Sketchen trat Deésy weiterhin in Stummfilmen auf, seine Leistung war so überzeugend, dass er bald der »ungarische Psilander« genannt wurde. »Diese Analogie ist sehr treffend, weil Deésys männliche Schönheit und seine Figur dem berühmtem Nordisk-Künstler zum Verwechseln ähnlich ist.« schrieb 1917 ein namentlich nicht genannter Kritiker in der Zeitschrift *Színházi Élet*.<sup>9</sup>

Der ungarischstämmige Regisseur Eugen Illés (Illés Jenő) (1877–1951) studierte nach seinem Abitur in Budapest Ingenieurwesen in Berlin. Ab 1912 arbeitete er als Kameramann, bald darauf bei der Literaria-Film GmbH auch als Regisseur. In kürzester Zeit machte er sich schon einen Namen, besonders mit den Filmen, in denen die von ihm entdeckte Erna Morena mitspielte. Später besaß er mehrere Filmgesellschaften in Berlin und betrieb mehrere Kinos auf dem Kurfürstendamm. Illés musste wegen seines Militärdienstes 1915 nach Ungarn zurückkehren und anschließend an der Front Dienst leisten. Zurück in Budapest, wurde er auf Deésy aufmerksam und bot ihm die Hauptrolle in *JÁNOS VITÉZ* (*Held János*) an, seinem nächsten Film. Das in Versen geschriebene Märchen des ungarischen Nationaldichters Sándor Petőfi kam 1916 als Film in die Kinos und spielte in nur sechs Wochen seine Kosten wieder ein. Diese Tatsache wurde später ausschlaggebend, als Deésy Investoren für eine Filmgesellschaft suchte.

Das nächste gemeinsame Projekt mit Illés war *MONNA VANNA* (1916), dessen Aufwendrearbeiten in Sarajevo, Ragusa und Dalmatien stattfanden. Deésy lernte viel von seinem erfahrenen Landsmann Illés, u.a. wie man an außergewöhnlichen Orten

geeignete Schauplätze findet und dafür Drehgenehmigungen erwirbt, oder wie man eine große Statisterie von Laiendarsteller instruiert. Diese Erfahrungen kamen Deésy bald bei seinen eigenen Dreharbeiten zugute.

Trotz seiner Erfolge war Deésy zu diesem Zeitpunkt frustriert: Für seine Sketche musste er immer wieder neue Schauspieler und Schauspielerinnen anheuern, und die Drehbedingungen bei den Filmen waren oft sehr schlecht. Er sehnte sich nach einer ähnlichen künstlerischen Werkstatt mit festem Sitz, wie die der Nordisk. Er wollte vor allem in einer *Filmfabrik* mit gebauten Ateliers und Kunstlicht arbeiten, damit er nicht mehr auf der Straße oder in Glashäusern drehen musste. Doch das war noch nicht alles! Er hatte ein Gesamtkonzept im Kopf, wollte nicht nur die Filmherstellung, sondern auch die Auswertung in einer Hand wissen.

## Die Star-Film

Zwischen 1901 und 1916 wurde die ungarische Filmproduktion nach und nach zu einem profitablen Wirtschaftszweig. Der Erste Weltkrieg führte dazu, dass weniger ausländische Filme nach Ungarn importiert wurden, somit gab es eine größere Nachfrage nach einheimisch hergestellten Produktionen. So gelang es Deésy, zwei Investoren zu finden, mit denen er sein Vorhaben realisieren konnte. Der Lehrer Tibor Rákos und der Textilhändler Richard Geiger stellten das Kapital für die Gründung einer Filmgesellschaft zur Verfügung, und im Februar 1917 wurde die Star-Aktiengesellschaft mit 1 Mio. Kronen Kapital eingetragen. Auf der hügeligen Seite von Budapest wurde ein Komplex mit Ateliers, Laboratorien und Werkstätten gebaut. »Die perfekte Ausstattung der Fabrik war so gut, dass Robert Wiene, der Direktor einer der größten Fabriken in Deutschland, der Messter-Fabrik, bei seinem Besuch überrascht feststellte, dass diese Fabrik in Ungarn den renommiertesten Filmfabriken des Kontinents nicht nur ebenbürtig war, sondern sie in vielerlei Hinsicht übertraf. Dies sei umso bemerkenswerter, als die Verwaltung bei der Beschaffung der technischen Ausrüstung eine ganze Reihe von durch den Krieg entstandenen Schwierigkeiten zu überwinden hatte«, berichtete eine budapester Tageszeitung über Wienes Besuch 1917.<sup>10</sup>

Zusätzlich kaufte die Star-Film das Corso-Kino in der pester Innenstadt für seine Premieren und eröffnete Verleihbüros in Wien, Berlin, Rom und Madrid.

Außer dem festen Sitz war es von großer Bedeutung, dass es zuverlässige, fest angestellte Fachleute gab. Unter ihnen der Dramaturg József Pakots, der klassische Literatur (Dostoevskij, Gor'kij, Oscar Wilde, George Sand) wie am Fließband für den Film adaptierte, Kameramänner wie Károly Vass,<sup>11</sup> der immer an Deésys Seite weilte, der Bühnenbildner István Szirontai Lhotka,<sup>12</sup> dessen üppige und ausgeklügelte Raumentwürfe eine große Bereicherung für die Star-Filme waren.

Als leitender Regisseur der Firma übernahm Deésy in Absprache mit der Geschäftsleitung die Programmgestaltung. Das Ziel war, ein breites Publikum mit aufwendigen Filmen zu beeindrucken. Klassische Romane, französische Theaterstücke,



© NFI - Film Archive

*Gelände der Star-Film in Budapest*

Komödien, Fantastisches, Opern, Märchen für Kinder und Erwachsene sorgten dafür, dass möglichst viele Leute die Filmgesellschaft Star schnell kennen und lieben lernten.

Deésy hatte aber noch eine weitere grandiose Idee. »Ich habe beschlossen, dass meine Filme für die nächste Saison unter dem Motto ›Meeresbilder‹ laufen werden, mit Szenen unter Palmen, Zitronen- und Orangenbäumen. Bis jetzt wurde das Meer in den ungarischen Filmen von unserem schönen Balaton ersetzt. Das war nicht gerade illusionsfördernd. Man kann jetzt nicht nach Italien fahren – dachte ich – doch nach Dalmatien, Ragusa, ›Dalmatiens Perle‹ gehört noch uns! Wir fahren nach Ragusa ... Aber wie kommen wir hin – mitten in den größten Kämpfen – im Jahre 1917?! Mit Protektion und Geld! Da beide Mittel uns zur Verfügung standen, sind wir vor Pfingsten mit sehr vielen Requisiten und sechzehn Darstellern losgefahren. Wir nahmen mit: zwei Säcke Mehl, Salami, Speck, Mortadella, 30.000 Meter Rohfilm, eine Fotokamera und ein Pathé-Aufnahmegerät. Und ich hatte in meiner Aktentasche zehn Drehbücher. Ja, zehn! Ich hatte vor, die Außenaufnahmen mit Meer und südländischer Flora für zehn Filme in Ragusa und Umgebung aufzunehmen.«<sup>13</sup> Deésy kehrte also für anderthalb Monate in die Gegend zurück, in der er bereits mit Illés gedreht hatte. Das Drehteam arbeitete in Ragusa und in der Küstenregion im Akkord. Mal ging das Benzin aus, mal fiel die Kamera vom Stativ, mehrere Unfälle passierten: Camilla von Hollay wurde von der Strömung weggerissen und brach sich ein Bein, die Bora wehte ein Schiff auf die Felsen, um nur einige zu nennen.<sup>14</sup> Trotz der Widrigkeiten kehrte die Truppe nach mehreren Wochen Drehzeit mit außergewöhnlichem Material, das in mehreren Filmen Verwendung fand, nach Budapest zurück. Das Drehbuch zu *A TRYTON* (1917, *TRYTON, DER PERLENKÖNIG*) stammte von Károly Huszár,<sup>15</sup> der in dem Film ein Meeresmonster spielte. Hierfür wurden die

Aufnahmen von der Adriaküste ebenso eingesetzt wie für Deésys Filme *APHRODITÉ* und *CASANOVA* (1918).

Zwischen dem 23. und 25.10.1917 präsentierte die Star-Film an drei Tagen sechs Filme vor einem Fachpublikum und vor der Presse, fünf davon unter Deésys Regie. Die Filme *A TRYTON* (ein Science-Fiction-Film), *AZ ÉLET KIRÁLYA* (1917, *DIE SPUR SEINER SÜNDE*n, eine Bearbeitung des Dorian-Gray-Stoffs), *ÁLARCOSBÁL* (1917, *DER MASKENBALL*, eine Adaptation von Giuseppe Verdis Oper »Un ballo in maschera« mit Béla Lugosi), *A TŰZ* (ein Melodram) und *RADMIROV KATALIN* (1917/18, eine Verfilmung von Gor'kij's »Nachtasyl«) begeisterten die Journalisten. »Das Datum dieses Tags sollte man sich merken, denn es ist von europäischer Bedeutung für die ungarische Filmproduktion. Die sechs Filme, die die Gesellschaft als erste Produktionen herausbrachte, sind sowohl hinsichtlich der Filmtechnik als auch der Hingabe, des Konzepts, der künstlerischen Umsetzung und der literarischen Adaptation einzigartig.«<sup>16</sup>

Ein weiterer Schlüssel zum Erfolg bestand darin, dass Deésy gezielt nach neuen Charakteren und Talenten suchte. Er traute sich, ungewöhnliche Typen zu engagieren: den korpulenten Huszár Pufi für die Rolle des Monsters in *A TRYTON*, den zierlichen Norbert Dán als Dorian Gray in *AZ ÉLET KIRÁLYA*, den auffälligen Béla Lugosi – der später in der Titelrolle von Tod Brownings *DRACULA* (1930/31) bekannt wurde – für einen fiesen Emporkömmling im Film *A LEOPÁRD* (1918) und den eleganten Pál Lukács – der 1944 in Hollywood als Paul Lucas in *WATCH ON THE RHINE* (1942/43, Herman Shumlin, *DIE WACHT AM RHEIN*) einen Oscar als bester Hauptdarsteller gewann – als Einbrecher in dem Film *SZÜRKERUHÁS HÖLGY* (1920–1922), einer Detektivgeschichte. In den weiblichen Hauptrollen brillierte oft Deésys damalige Frau Camilla von Hollay, die später ihr schauspielerisches Können auch in Ufa-Filmen unter Beweis stellte.

Die Star-Film produzierte ganz bewusst für den europäischen Markt, so fanden einige Uraufführungen nicht in Budapest, sondern in Wien statt. So liefen etwa die Filme *CASANOVA* und *APHRODITÉ* im November bzw. Dezember 1918 auch in Wien.<sup>17</sup>

## **APHRODITÉ**

Zu Deésys Vorlieben zählte das Künstlermilieu, und so entschied er sich, Pierre Louÿs' Roman »Aphrodite« (1896) zu verfilmen. Die Tatsache, dass die griechische Göttin traditionell inmitten schöner Flora dargestellt wird, brachte den Regisseur auf die Idee, die Story in einem mediterranen Umfeld spielen zu lassen.

Am Anfang der Liebesgeschichte wird der Künstler Giovanni vom Herzog von Medina beauftragt, ein Aphrodite-Bild zu malen. Sowohl der Auftraggeber als auch der Maler verlieben sich in das hübsche Modell. Diese Ausgangssituation wird innerhalb von drei Minuten kunstvoll erzählt: Mit zwei Kusszenen und einer folgenreichen Entscheidung der Frau. In diesen Sequenzen verändern sich die Positionen der Protagonisten ständig. Abwechselnd entwickeln sich Nähe und Distanz zwischen



Nemzeti Filmintézet Magyarországi / Nationales Filminstitut Ungarn

*Aphrodité (1918, Alfréd Deésy): Richárd Kornay, Annie Góth*

den Männern, der Frau und dem Gemälde, und es entstehen immer wieder neue Konstellationen. Die Zuschauenden bleiben in der Beobachtungsposition, die Kamerabewegungen verändern jedoch den Fokus auf das Geschehen. Mal wird der ganze Bildraum eröffnet, so dass die Szene in Gänze und in Tiefe verfolgt werden kann, mal dürfen die Ereignisse aus nächster Nähe betrachtet werden. Man wohnt einer Dreiecksgeschichte bei, die an manchen Stellen bildkompositorisch auch als Dreieck dargestellt wird.

Ein Zwischentitel stellt die Frage: »Was ist mehr Wert in der Ehe, Besitz, Rang, Luxus oder Liebe?«<sup>18</sup> Das Modell Julietta entscheidet sich für den Luxus, wird durch die Heirat zur Herzogin und adoptiert den Sohn des Herzogs. Der Herzog sorgt dafür, dass sie einst seine Erbin wird, doch im Falle einer neuen Heirat nichts bekommt. Trotzdem riskiert sie ihren neuen Wohlstand schon vor der Ehe und betrügt den Herzog mit dem Künstler. Der Ehemann ertappt die Liebenden auf seiner eigenen Hochzeit in flagranti und verstirbt auf der Stelle an einem Herzschlag.

Hier ist zwar die *Ménage à trois* zu Ende, doch die Story noch lange nicht. Die Herzogin bringt Giovanni Kind zur Welt, aber sie heiratet ihn nicht. Als der Künstler ihr die Tochter wegnehmen will, gibt sie sie in einem Kloster ab. Giovanni tritt in seiner Verzweiflung einem Orden bei, kann aber seinen Seelenfrieden auch dort nicht finden. Der ehemalige Künstler kann seine große Liebe nicht vergessen. Eine offenstehende Tür symbolisiert die unabgeschlossene Liebesgeschichte.

Deésy teilt das Bild vertikal, links zeigt er die gegenwärtige Einsamkeit, rechts die glückliche Zweisamkeit von damals. Damit zeigt er, dass er die Gesetze des neuen Mediums verstanden hat und nicht nur zwischen Zeitebenen springen, sondern sie sogar parallel darstellen kann. Er gewährt dem Publikum Einblicke in das Seelenleben seines Protagonisten.

Giovanni entführt das Kind und gibt es bei einer einfachen, aber lieben Frau in Pflege, die selbst zwei eigene Kinder hat. Das Mädchen wächst glücklich auf und versteht sich gut mit ihren Stiefgeschwistern. Aus Geschwisterliebe entwickelt sich eine leidenschaftliche Liebe zwischen dem Mädchen und ihrem Stiefbruder, ihre Stiefschwester verguckt sich in den Pflegesohn der Herzogin. Nach Irrungen und Wirrungen finden die jungen Leute zueinander. Nun könnten auch die Eltern glücklich werden, doch Giovanni bleibt im Kloster, die zurückgewiesene Herzogin reist mit den jungen Paaren ab und bleibt weiterhin als Verwitwete allein. Am Ende des Films verabschiedet sich Giovanni von seinen Liebsten mit den Worten »Friede sei mit Euch!«. <sup>19</sup> Dieser Satz bedeutete im letzten Kriegsjahr 1918 wohl mehr als einen einfachen Abschiedsgruß.

Deésy präferierte das Mediterrane in dieser modernen Aphrodite-Geschichte nicht nur wegen der Exotik, sondern auch wegen der vielfältigen Landschaft. So konnte er seine Protagonisten je nach Geschichts- und Gefühlslage in unterschiedlichen Umgebungen inszenieren. Er degradierte die Schauspielerinnen und Schauspieler nicht zu Staffagen und ließ sogar die Landschaft *mitsprechen*. Er ließ z.B. die Liebenden am schäumenden Wasser aufnehmen (Bach oder Meer) und so ihre überschäumenden Gefühle zeigen.

Noch spannender sind natürliche Grenzen oder Zwischenräume, wo nicht nur Innen und Außen, sondern auch verschiedene Emotionen aufeinandertreffen. Vorhänge, Türen, Gitter, Fenster, Paravants bilden optische, aber durchlässige Grenzen. Die parallele Darstellung von Landschaft und Gefühlen war in der Romantik – sowohl in der Literatur als auch in der Kunst – allgemein verbreitet, besonders oft findet man sie bei Petöfi, der für Deésy ein Vorbild und eine Inspirationsquelle war. Da die erste CASANOVA-Verfilmung leider nur fragmentarisch erhalten ist, kann man nur vermuten, dass die Darstellungen der Gefühle und Leidenschaft dort ähnlich aussahen.

## Erfolge und Umbrüche

Im Produktionsjahr 1917 entstanden bei der Star-Film mehr als 20 Produktionen, 1918 schon fast 50. Das ursprüngliche Kapital wurde verfünffacht. Wie war das möglich? Deésy fungierte als Chefregisseur, es wurden aber noch weitere Regisseure engagiert, auch aus Deutschland: Cornelius Hintner, Josef Stein und Emil Justitz. Alfred Deésy hatte außergewöhnliche Ideen, plante weit im Voraus, bekam finanzielle Mittel und moralische Unterstützung vonseiten seiner Finanziers.

Die Star-Film nutzte die Einnahmen ihrer Filme für die Erweiterung des Filmateliers. Deésy wurde wohl für seine »erfolgreiche Arbeit« eine Prämie von 100.000 Ft von dem geschäftsführenden Direktor versprochen. Er hätte diese Summe entweder in Aktien oder als Geld am 24.3. erhalten sollen, doch sie wurde ihm wegen der Ausrufung der Räterepublik am 21.3.1919 nicht mehr ausgezahlt. <sup>20</sup> Deésy beschrieb seine Leistungen in den ersten Jahren bei der Firma folgendermaßen: »Ich habe eine Filmfabrik aufgezogen und habe sie geleitet mit all ihren 280 Angestellten! Gespielt