

UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON

FACULTY OF LAW, ARTS & SOCIAL SCIENCES

School of Humanities

Österreichische Filmschaffende im britischen Exil ab 1933

by

Christian Cargnelli

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy

October 2007

00396876

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit folgt den Richtlinien der Staff Candidature an der University of Southampton. Demnach kann der akademische Grad des Doctor of Philosophy (PhD) durch eine "Submission by Published Work" erworben werden, wenn der Dissertant/die Dissertantin substantielle Teile der Arbeit während seiner/ihrer Tätigkeit als Angestellter der Universität veröffentlicht hat und die PhD Thesis das Resultat kontinuierlicher Forschungen innerhalb eines spezifischen Forschungsgebietes darstellt.

Dieses Forschungsgebiet ist in meinem Fall das Filmexil in Großbritannien. Am 1. Oktober 2004 trat ich als Research Assistant in das AHRC Research Project "German-speaking Emigres in British Cinema, 1925-1950" an der University of Southampton ein und beendete diese Tätigkeit am 31. Oktober 2007. Unter Projektleitung von Prof. Tim Bergfelder umfasste sie folgende Elemente:

- die Konzeption und Durchführung des internationalen Symposions "German-speaking Emigres in British Cinema, 1925-1950" im Juli 2005 (siehe: <http://www.soton.ac.uk/film/research/conf150705.html>). Für den Call for Papers wurde ein Themenkatalog prioritärer Fragestellungen entwickelt, der die wesentlichen Forschungsinteressen und -ziele des Projekts umreißt:

"This conference aims to determine the influence of German-speaking émigrés on British cinema from the late silent film era to the immediate post-World War Two period, focussing on areas such as the exchange of technology (e.g. sound and colour), professional training and education, cross-cultural interplay, exile, genre, and representation. Papers are invited on all aspects relating to above topic, though we are particularly interested in the following areas:

- Discussion/analysis of individual films made by émigré personnel
- Biographical studies, in the context of wider socio-cultural examination of patterns of migration and exile, and of international film production
- Industrial contexts (production methods; case studies of individual studios, producers)
- Film exile (studies) in the context of exile (studies) in general
- Film exile, World War II, and propaganda
- Trajectories of émigrés after 1945
- Exchanges: émigré film in the context of an in relation to other media and art forms: music, theatre, literature, radio, television"

- die Edition der auf Symposionsbeiträgen und weiteren Essays beruhenden Anthologie *Destination London: German-speaking Emigres and British Cinema, 1925-1950* (hg. mit Tim Bergfelder), die 2008 bei Berghahn (Oxford/New York) erscheint.
- die Entwicklung und Supervision der Datenbank "German-speaking Emigres in British Cinema", in der erstmals 100 wichtige EmigrantInnen mit ausführlichen bio-, filmo- und bibliografischen Informationen sowie ihren Theater- und Fernseharbeiten verzeichnet sind; die Datenbank geht 2008 online.
- eine Reihe von Vorträgen zum Forschungsgebiet in Vortragsreihen und an internationalen Symposien:
 - Images of Foreigners: The Representation of German-speaking Film Personnel in *Picturegoer Weekly* in the 1930s. International Conference "German-speaking Emigrés in British Cinema, 1925-1950", University of Southampton (15. Juli 2005)
 - Wien-Bilder: Paul L. Stein, Richard Tauber und das britische Kino. International Conference "Austria in Exile", Institute of Germanic and Romance Studies, University of London (15. September 2005)
 - "Aren't you going to the Prater today?" Filmexil und Exilfilm 1933-1945. Österreichische Gesellschaft für Exilforschung, Arnold Schönberg Center, Wien (30. November 2005) (mit Michael Omasta)
 - ABDUL THE DAMNED und THESE ARE THE MEN: Anmerkungen zu Robert Neumanns Filmarbeit im englischen Exil. Internationales Kolloquium "Die Spur des Exils. Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897-1975)", Universität Siegen (9. Februar 2006)
 - "Influx from Germany" German-speaking Exiles in 1930s British Cinema" im Rahmen der Film Studies Research Seminar Series der University of Southampton (21. November 2006)
 - "In the depths of my heart I am longing to go back to the States": Film exiles in Britain, Paul Kohner and the Sammlung Paul Kohner Agency. International Conference "Refugee Archives: Theory and Practice", University of Sussex, Brighton (11. April 2007)

Zwei dieser Vorträge wurden in umfangreiche Essays umgearbeitet, die in Sammelbänden erschienen und nun den Hauptteil der vorliegenden Arbeit bilden:

1. ABDUL THE DAMNED (1935) und THESE ARE THE MEN (1943): Anmerkungen zu Robert Neumanns Filmarbeit im englischen Exil. In: Anne Maximiliane Jäger (Hg.): *"Einmal Emigrant – immer Emigrant?" Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897 - 1975)*. München: edition text + kritik, 2006.
2. "Be kvite kviet, everybody, *please!*" Paul L. Stein and British Cinema. In: Christian Cargnelli, Tim Bergfelder (Hg.): *Destination London: German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950*. Oxford, New York: Berghahn, 2008.

Robert Neumann und Paul L. Stein haben manches gemeinsam: sie sind beide in den 1890er Jahren in Wien geboren und jüdischer Herkunft. Ansonsten repräsentieren sie zwei diametral entgegengesetzte Positionen innerhalb des deutschsprachigen Filmexils in Großbritannien: hie der politisch wache, erfolgreiche Literat Neumann, der durch das Exil sein Handwerkszeug, die Sprache, verliert, erst nach Jahren auf Englisch zu schreiben beginnt, ein filmbegeisterter Intellektueller als Gast im Filmgeschäft, der seine Überzeugungen dennoch, wenn auch in gebrochener Form, in seine spärlichen Exkursionen ins andere Medium einzubringen vermag; da der versierte Profi der leichten Filmunterhaltung Stein, seit Stummfilmtagen als Schauspieler und später erfolgreicher Regisseur im österreichischen, deutschen und Hollywood-Kino tätig, ein fixer Bestandteil der britischen Filmindustrie der 1930er und 1940er Jahre.

Schon am Beispiel dieser beiden Karrieren wird deutlich, dass sich das Filmexil in Großbritannien, das rund 400 Personen umfasst, nicht auf einen einfachen Nenner bringen lässt – es wird zu zeigen sein, welche Möglichkeiten wem offenstanden, in welchen (kultur)politischen und berufsspezifischen Kontexten gearbeitet wurde und werden konnte, wie man die *foreigners* aufnahm und inwieweit man ihre Erfahrung(en) zu nutzen willens oder imstande war.

Meine Untersuchung konzentriert sich auf den Zeitraum 1933-1945. Natürlich gab es bereits seit Mitte der 1920er Jahre, im Zuge der Internationalisierung der Filmbranche, einen regen Austausch von Filmschaffenden innerhalb Europas und

zwischen Europa und den USA. Hitchcock beispielsweise inszenierte 1925 seine ersten beiden Filme, *The Pleasure Garden* and *The Mountain Eagle*, als Teil eines Co-Produktionsübereinkommens zwischen Gainsborough und dem deutschen Produzenten Erich Pommer in den Münchner Emelka-Studios, während deutsche Regisseure (etwa E. A. Dupont und Arthur Robison) und eine Reihe weiterer kontinentaler Filmschaffender in englischen Ateliers drehten.

Tim Bergfelder hat Rolle und Bedeutung dieser 'commercial travellers', insbesondere im Kontext der florierenden deutsch-britischen Filmbeziehungen, ausführlich diskutiert und explizit auf komplexe Ambiguitäten hingewiesen, die unter anderem in der oft inkonsequenten Verwendung der Ausdrücke "ExilantIn" und "EmigrantIn" zum Ausdruck kommen.¹ Ich habe mich entschieden, beide Ausdrücke für alle jene Filmschaffenden zu benutzen, die nicht mehr im Dritten Reich arbeiten durften (dazu zählen insbesondere jene jüdischer Herkunft) oder wollten (wie Conrad Veidt) und solche, die sich zwar schon vor 1933 in London niederließen, aber aufgrund ihrer ihnen von den Nazis zugeschriebenen "rassischen" Eigenschaften (etwa Alexander Korda) oder politischen Überzeugungen nicht mehr nach Deutschland zurückkehren konnten.

Obwohl ich mich im Wesentlichen auf die Jahre 1933-1945 beschränken werde, will ich doch jene nützliche definitorische Unterscheidung zwischen Filmexil und Exilfilm übernehmen, die Jan-Christopher Horak geliefert hat:

Der Exilfilm ist nur so lange als Teil der deutschen Filmgeschichte zu betrachten, wie es kein freies deutsches Kino gibt oder es den Emigranten nicht möglich ist, in die deutsche Heimat zurückzukehren, das heißt in der Zeit des Dritten Reichs und unmittelbar danach. Das Filmexil dagegen war für die meisten eine permanente Emigration, die viel länger dauerte als die Jahre des Nationalsozialismus, für die meisten ein Leben lang.²

¹ Siehe 'The Production Designer and the *Gesamtkunstwerk*: German Film Technicians in the British Film Industry of the 1930s', in Andrew Higson (Hg.), *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema* (London: Cassell, 1996), S. 20-37; 'German-speaking Emigrés and British Cinema 1925-1950: Cultural Exchange, Exile, and the Boundaries of National Cinema', in Tim Bergfelder, Christian Cargnelli (Hg.), *Destination London: German-speaking Emigres and British Cinema, 1925-1950* (Oxford, New York: Berghahn, 2008).

² Jan-Christopher Horak, 'Exilfilm, 1933-1945', in Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans-Helmut Prinzler (Hg.), *Geschichte des deutschen Films* (Stuttgart and Weimar: Metzler, 1993), S. 103.

Last but not least, möchte ich an dieser Stelle ausdrücklich Tim Bergfelder für vielerlei Unterstützung und Ermutigung meinen herzlichen Dank aussprechen – ohne ihn wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Inhalt

Zusammenfassung	1
Einführung: Exilfilm in Großbritannien ab 1933	7
Abstract 1: Paul L. Stein	36
‘Be kvite kviet, everybody, <i>please!</i> ’: Paul L. Stein and British Cinema	40
Abstract 2: Robert Neumann	64
<i>Abdul the Damned</i> (1935) und <i>These Are the Men</i> (1943): Anmerkungen zu Robert Neumanns Filmarbeit im englischen Exil	68
Abstract 3: Wolf Suschitzky	88
Wolfgang Suschitzky, Director of Photography: "Im großen und ganzen war ich ziemlich fleißig in meinem Leben"	91
Abstract 4: Carl Esmond	106
Carl Esmond, Schauspieler: "Ich war nicht keen, nach Amerika zu gehen"	108
Abstract 5: Vertrieben / Expelled	121
Vertrieben / Expelled: Porträts von 50 Filmschaffenden im Exil / Portraits of 50 Film Artists in Exile	123
Abstract 6: Peter Lorre	199
<i>The Lost One: A Life of Peter Lorre</i>	201
Abstract 7: Rudolph Cartier	206
Rudolph Katscher / Rudolph Cartier	208
Bibliographie	216

Einführung: Exilfilm in Großbritannien ab 1933

1. Zur Bedeutung der Filmemigration nach Großbritannien

Die britische Flüchtlingspolitik vor 1938 war derart verfasst, dass in begrenztem Umfang Menschen aufgenommen wurden, die in Mangelberufen tätig waren, insbesondere Hausangestellte, Krankenschwestern, Landarbeiter – also überdurchschnittlich viele Frauen. Von den Bestimmungen ausgenommen waren bekannte KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen sowie finanziell potente Geschäftsleute; ihr Anteil an der Emigrantenkolonie war relativ hoch.

Bis 1935 hielten sich, so wird geschätzt, zu keinem Zeitpunkt mehr als 2.500 Flüchtlinge aus Nazideutschland in Großbritannien auf. 1937 dürften es rund 8.000, im November 1938 als Folge der "Reichskristallnacht" etwa 11.000 gewesen sein. Die Gesamtzahl der Immigration schwankt zwischen 50.000 und 80.000 (davon ca. 15.000 aus Österreich), rund 90% jüdischer Herkunft. Die Mehrzahl von ihnen, rund 70%, erreichte das Land zwischen November 1938 und September 1939.³

An die 2.000 Filmschaffende verließen Deutschland, nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten, zwischen 1933 und Anfang der 1940er Jahre. Rund 800 davon fanden in Hollywood Zuflucht.⁴ Nach Großbritannien verschlug es nach Recherchen des Autors mehr als 400.⁵

³ Diese Angaben folgen Waltraud Strickhausen, 'Großbritannien', in Claus-Dieter Krohn, Patrik von zur Mühlen, Gerhard Paul, Lutz Winckler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945* (Darmstadt: Primus, 1998), S. 252f.

⁴ Diese Zahlen sind umstritten. Helmut G. Asper geht von ca. 2.000 geflüchteten Filmschaffenden insgesamt und, was Hollywood betrifft, von rund 800 aus. Siehe Asper, *"Etwas Besseres als den Tod..." Filmexil in Hollywood* (Marburg: Schüren, 2002), S. 20 u. 28. Die von Günter Peter Straschek erstellte alphabetische Auflistung 'Filmemigranten aus Nazideutschland' im Ausstellungskatalog *Von Babelsberg nach Hollywood* (Frankfurt: Deutsches Filmmuseum, 1987) kommt auf insgesamt 1532 FilmemigrantInnen. Jan-Christopher Horak beziffert die Zahl der nach Hollywood emigrierten Filmleute mit 'mehr als 500'. Siehe Horak, 'Exilfilm, 1933-45', in Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.), *Geschichte des deutschen Films* (Stuttgart: Metzler, 1993), S. 101.

⁵ Eine genaue Bezifferung nach Exilland wird dadurch erschwert, dass eine Reihe von EmigrantInnen zwischen mehreren europäischen Exilländern oszillierten bzw. in England arbeiteten und danach in die Vereinigten Staaten weiterreisten. Wieder andere hielten sich nur zeitweilig in Hollywood auf - ein Beispiel dafür wäre Adolf Wohlbrück/Anton Walbrook: Allein aufgrund seines einzigen

Der vorliegenden Arbeit liegt die Annahme zugrunde, dass Großbritannien jenes Land war, das von der Diaspora mittel- und osteuropäischer Filmschaffender nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland 1933 am stärksten profitierte.⁶ Demnach waren die ImmigrantInnen vom Kontinent, rund 90 Prozent von ihnen jüdischer Herkunft, in mannigfaltiger Weise instrumentell für den Aufschwung und die Weiterentwicklung des britischen Kinos in den 1930er und 1940er Jahren.

Bereits im ersten seriösen filmhistorischen Artikel zum Filmexil in Großbritannien überhaupt weist Geoff Brown auf diesen Umstand hin:

Geht man die Liste der Preise für britische Filme in den dreißiger Jahren durch, so springen einem haufenweise ausländische Namen ins Auge: Alexander Korda und sein begabter Kreis von Verwandten und ungarischen Landsleuten; wichtige Techniker des deutschen Films wie der Kameramann Günther Krampf und der Filmarchitekt Ernő Metzner; männlich-starke amerikanische Schauspieler wie Robert Young und Robert Taylor, die ihre britischen Kollegen so grazil erscheinen ließen; der große Rene Clair und sein Ausstatter Lazare Meerson; mitteleuropäische Schauspieler/innen vom Rang einer Elisabeth Bergner, eines Conrad Veidt oder Fritz Kortner.⁷

Einen Schritt weiter geht Kevin Gough-Yates in seinem Pionier-Essay aus dem Jahre 1989, in dem erstmals ausführlich die wesentlichen Parameter des Filmexils in Großbritannien verhandelt werden – demzufolge hätten die führenden Kameralleute, Filmarchitekten, oft auch Komponisten, Produzenten und etliche wichtige Regisseure und DarstellerInnen dieser Zeit nicht aus Großbritannien gestammt:

When we consider the films of the 1930s, in which the Europeans played a lesser role, the list of important films is small: *Midshipman Easy* (1935) and *The Stars Look Down* (1939), perhaps, but even the latter, which was directed by Carol Reed and began as a Max Schach-Karl Grune project, was photographed by Mutz Greenbaum, with music by Hans May, had Fred Zelnick [sic] as its executive producer and Isadore Goldsmith as producer.

Hollywoodfilms *The Soldier and the Lady* (1937) wird man ihn wohl kaum dem Filmexil in Hollywood zurechnen, sondern jenem in Großbritannien, wo er lebte und fast alle seiner Exilfilme drehte.

⁶ In Holland haben vornehmlich Filmemigranten nach 1933 eine nationale Filmproduktion aufgebaut, diese blieb allerdings im Umfang sehr bescheiden - und aufgrund der sprachlichen Limitierung ein Binnenphänomen ohne Exportchancen. Siehe Kathinka Dittrich van Weringh, *Der niederländische Spielfilm der dreißiger Jahre und die deutsche Filmemigration* (Amsterdam: Rodopi: 1987).

⁷ Geoff Brown, 'Von Caligari nach Bournemouth: Deutsche Exilkünstler im britischen Film', in *Kunst im Exil in Großbritannien 1933-1945* (Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1986), S. 231.

(...) The major writers, photographers, producers, and even directors of feature films in Britain throughout most of the 1930s were not British or, at least, were not British born.⁸

Was ist in diesem Zusammenhang freilich unter einem “wichtigen Film” zu verstehen? Gough-Yates setzt sich in seinem Artikel mit Tony Aldgates Argument auseinander, wonach es in den 1930er Jahren sehr wohl ein erfolgreiches, sozusagen genuin britisches Kino gegeben habe: die Working-class-Komödien mit George Formby and Gracie Fields, “which were made with solely British crews”⁹ Allerdings, so argumentiert Gough-Yates, wären diese zwar finanziell erfolgreich gewesen, “but they were minor films, inexpensively made and technically poor. The Formby comedies were hardly seen in central London”.¹⁰

In frühen britischen Filmhistoriographien bleiben diese aus der Music Hall-Tradition des industrialisierten englischen Nordens kommenden Filme weitgehend ausgespart. So erwähnt sie Richard Griffith, in der zweiten Auflage von Paul Rothas *The Film Till Now* (London: Vision Press, 1949), im Kapitel “The British Film” mit keiner Silbe; C. A. Oakley gewährt in seinem berüchtigt nationalistischen Band *Where We Came In* (London: Allen & Unwin, 1964) Fields und Formby jeweils einen, wenngleich nicht unfreundlichen, Absatz; desgleichen verfährt Raymond Durgnat in *A Mirror for England* (London: Faber & Faber, 1970). Im Kontext einer Filmszene wie der britischen, deren Akteure, Filmschaffende wie KritikerInnen, vornehmlich der *middle class* entstammten, wird dies nicht weiter überraschen.

Erst Rachael Low widmet Fields und Formby breiteren Raum. In ihrem faktenreichen Standardwerk *The History of the British Film 1929-1939* beschreibt sie deren Filme im Kontext der britischen Produktionslandschaft und geht auch näher auf die spezifisch musikalisch-komischen Qualitäten der beiden ein. Basil Deans *Sing As We*

⁸ Kevin Gough-Yates, ‘The British Feature Film as a European Concern. Britain and the Emigré Film-Maker, 1933-1945’, in Günter Berghaus (Hg.), *Theatre and Film in Exile. German Artists in Britain, 1933-1945* (Oxford, New York, München: Berg, 1989), S. 140, 142.

⁹ Ebd., S. 140. Siehe Tony Aldgate, ‘Comedy, Class and Containment’, in James Curran, Vincent Porter (Hg.), *British Cinema History* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1983), S. 270.

¹⁰ Ebd., S. 141.

Go (1934) etwa, an dem keine europäischen (oder amerikanischen) Filmschaffenden mitarbeiteten, sei

one of Gracie's best, and the first of four for which she was paid £40,000 each. Like *Sally* [= *Sally in Our Alley*, 1931] it had a good story, this time by J. B. Priestley, and a catchy title song. (...) With lots of location work and more realistic people, and with unemployment in the background, the film captures something of England in the thirties and is fast and often very funny.¹¹

Filmhistoriker wie Andrew Higson und Sarah Street nehmen diese Spur wieder auf. So schreibt Street über Fields:

The generic mix of musical-comedy allowed her to inflect her star persona with a utopian sensibility which spoke to working-class audiences of community, solidarity and longing.¹²

Sing As We Go ist auch ein Eintrag auf der Website

<http://www.screenonline.org.uk/index.html> des British Film Institute (BFI) gewidmet, laut Frontpage "The definitive guide to Britain's film and TV history". In der Kategorie "1930s Films" sind hier eine Reihe von Dokumentar- und Spielfilmen jeder Länge mit Essays, ausführlichen Credits und Synopsen, Videoclips, Produktionsfotos und Rezensionen aufgelistet.

Löst man daraus alle Spielfilme ab dem Jahr 1933 heraus, ergibt sich (Stand: September 2007) folgendes Bild: Von den insgesamt 76 Produktionen entstanden nicht weniger als 44, das sind 58 Prozent, unter maßgeblicher Beteiligung kontinentaleuropäischer Produzenten, Regisseure, Filmarchitekten, Kameraleute, Kostümbildner, Drehbuchautoren und DarstellerInnen.

Diese Zahl wäre freilich weit höher, hätten die RedakteurInnen nicht einerseits manche Genres grandios überbewertet (gleich sechs Filme mit Will Hay!), andererseits eine Vielzahl von in der Presse und Branche vieldiskutierten, teils

¹¹ Rachael Low, *The History of the British Film 1929-1939. Film Making in 1930s Britain* (London: Allen & Unwin, 1985), S. 160.

¹² Sarah Street, *British national cinema* (London, New York: Routledge, 1997), S. 46. Siehe auch Andrew Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain* (Oxford University Press, 1995).

finanziell sehr erfolgreichen Produktionen, die unter maßgeblicher Beteiligung von EmigrantInnen entstanden, ignoriert.

Der Bogen reicht hier von *The Wandering Jew* (1933), *Blossom Time* (1934) und *Little Friend* (1934) über *Escape Me Never* (1935), *Heart's Desire* (1935), *The Tunnel* (1935) und *The Passing of the Third Floor Back* (1935) bis zu *The Marriage of Corbal* (1936), *The Robber Symphony* (1936), *Farewell Again* (1937), *Fire over England* (1937) und *Goodbye, Mr. Chips* (1939). Besonders bizarr mutet die Auslassung von Herbert Wilcox' preisgekröntem Welterfolg *Victoria the Great* (1937) an, in dem der österreichische Emigrant Anton Walbrook (vormals Adolf Wohlbrück) in einer "excellent performance"¹³ die männliche Hauptrolle des Prince Albert spielt und das Thema englische/britische Identität vs. ausländischer Einfluss explizit verhandelt wird (ganz abgesehen davon, dass Wilcox ein Jahr später die Fortsetzung *Sixty Glorious Years* drehte und eine neugeschnittene Version aus beiden Filmen 1942 als *Queen Victoria* in die Kinos kam).¹⁴

Bereits 1934 zieht der London-Korrespondent der Exilzeitung *Pariser Tageblatt* unter dem Titel *Deutsche Künstler im englischen Film* eine "vorläufige Bilanz":

Ist es wirklich nur ein Zufall, dass der Siegeszug des englischen Films mit dem Niedergang des deutschen zeitlich zusammenfällt? Vor knapp zwei Jahren war der englische Film noch eine lokale Angelegenheit, er wurde kaum ernst genommen, über die englische Provinz hinaus gelangte er nur selten, ganz ausnahmsweise kam er bis nach Amerika. Und heute hat jeder englische Grossfilm seine New Yorker Premiere fast gleichzeitig mit der Londoner, eine ganze Reihe von englischen Filmen hat in Amerika die grössten Erfolge und Rekordeinnahmen erzielt.

Fragt man nach den Männern, die in diesen Filmen als Regisseure oder Stars wirkten, so stösst man immer wieder auf vertraute Namen. Da hat Berthold Viertel mit seinem *Little Friend* sowohl in England wie in Amerika einen sensationellen Erfolg erzielt, der Film wird als einer der besten der letzten Jahre gepriesen.

¹³ Richard Mallett, *Punch*, 6. Oktober 1937.

¹⁴ In der jährlichen Publikumsumfrage des *Picturegoer Weekly*, der meistgelesenen britischen Filmzeitschrift der 1930er Jahre, wurde Walbrook für *Victoria the Great* zum zweitbesten Darsteller des Jahres 1937 gewählt (hinter Spencer Tracy). Siehe *Picturegoer Weekly*, 14. Mai 1938. Vgl. auch die Rezension in der *Times*: 'Mr. Walbrook makes the most of his opportunity and contributes an original and accomplished study, suggesting a man of real intelligence, capable of detachment and irony.' (17. September 1937)

Der Autor erwähnt in der Folge eine Reihe von weiteren bedeutenden FilmexilantInnen samt ihren aktuellen Filmen: die DarstellerInnen Elisabeth Bergner, Richard Tauber, Fritz Kortner, Paul Graetz und Conrad Veidt, die Regisseure Karl Grune, Kurt Bernhardt und Friedrich Zelnik, die Komponisten Karol Rathaus, Hanns Eisler und Allan Gray und die Drehbuchautoren Wolfgang Wilhelm, Robert Neumann und Kurt Siodmak.¹⁵

Die Präsenz der Filmschaffenden vom Kontinent im britischen Kino der 1930er Jahre ist tatsächlich unübersehbar. Eine Durchsicht des *Picturegoer Weekly* fördert hier jede Menge Belege zutage. Schon im Frühjahr 1934 ist in einer von Edmund G. Cousins' regelmäßigen Studio-Reportagen über DarstellerInnen in englischen Filmen zu lesen:

In this country, Class I consists of Conrad Veidt. Class II contains Charles Laughton, Elizabeth Bergner, Cedric Hardwicke, and (don't argue about this until you've seen *Jew Süss*) Frank Vosper.¹⁶

Die jährlichen *Picturegoer*-Umfragen nach den beliebtesten SchauspielerInnen, an denen sich bis zu 30.000 LeserInnen beteiligen, weisen deutsche und österreichische EmigrantInnen regelmäßig in Spitzenpositionen aus. Veidt erreicht für 1933 den vierten Platz (für *I Was a Spy*), ist im Jahr darauf gleich zweimal in den Top Ten vertreten (für *The Wandering Jew* und *Jew Süss*) und noch einmal, an 8. Stelle, 1939 für *The Spy in Black*. Elisabeth Bergner kommt für (*The Rise of*) *Catherine the Great* (1934) auf Platz 9, gewinnt den *Picturegoer Gold Medal Award* dann ein Jahr später mit gewaltigem Vorsprung auf Greta Garbo für *Escape Me Never* und wird 1939 Fünfte für *Stolen Life*; alle drei Filme inszeniert ihr ebenfalls aus Deutschland vertriebener Ehemann Paul Czinner. Und Walbrook schließt nahtlos an seinen Erfolg von *Victoria the Great* an und erringt ein Jahr später den siebenten Platz für *Sixty Glorious Years*.

Noch signifikanter bezüglich der zentralen Rolle mitteleuropäischer Filmschaffender im britischen Kino der 1930er Jahre ist eine Umfrage von London Film Productions im Jahre 1935. Diese Gesellschaft wurde bereits 1932 vom ungarisch-jüdischen

¹⁵ 'Deutsche Künstler im englischen Film. Eine vorläufige Bilanz', *Pariser Tageblatt*, 12. Dezember 1934.

¹⁶ *Picturegoer Weekly*, 12. Mai 1934.

Produzenten und Regisseur Alexander Korda gegründet und sollte sich im Laufe der Dekade zur erfolgreichen britischen Company schlechthin entwickeln.¹⁷

In einer ganzseitigen Anzeige in der *Times* vom 12. August 1935 ruft London Films unter dem Titel "National Film Investigation" die Leserinnen und Leser dazu auf, eine Reihe von Fragen zum zeitgenössischen britischen Film zu beantworten. Enthalten ist auch eine Liste von 20 Filmen der frühen 1930er Jahre, unter denen die LeserInnen ihre drei Favoriten auswählen sollten – darunter finden sich auch vier London Films-Produktionen. Das Ergebnis der Umfrage, an der sich schließlich rund 10.000 Personen beteiligten, wird in der *Times* vom 12. Oktober 1935 veröffentlicht:

1. THE PRIVATE LIFE OF HENRY VIII (London Films)
2. THE MAN WHO KNEW TOO MUCH
3. I WAS A SPY
4. MAN OF ARAN
5. THE SCARLET PIMPERNEL (London Films)
6. BLOSSOM TIME
7. CATHERINE THE GREAT (London Films)
8. THE WANDERING JEW
9. JEW SÜSS
10. SANDERS OF THE RIVER (London Films)
11. NELL GWYN
12. ROME EXPRESS
13. THE IRON DUKE
14. ESCAPE ME NEVER
15. THE THIRTY-NINE STEPS
16. BITTER SWEET
17. LORNA DOONE
18. THAT'S A GOOD GIRL
19. ABDUL THE DAMNED
20. THE DICTATOR

Schon die Auswahl der 20 Filme wirft ein bezeichnendes Licht auf die Arbeit mitteleuropäischer Emigranten. Nicht weniger als 15 von ihnen entstanden unter ihrer maßgeblichen Beteiligung, d.h. wurden von ihnen inszeniert, produziert, geschrieben, photographiert oder/und ausgestattet bzw. mit einem Emigranten oder einer

¹⁷ Zu Korda siehe Karol Kulik, *Alexander Korda: The Man Who Could Work Miracles* (London: W.H. Allen, 1975); Charles Drazin, *Korda: Britain's Only Movie Mogul* (London: Sidgwick & Jackson, 2002); und Robert Murphys ausführlichen biografischen Eintrag in der Oxford Dictionary of National Biography: <http://www.oxforddnb.com/view/article/34362> Zu Kordas jüdischer Identität vgl. Greg Walker, 'The roots of Alexander Korda: myths of identity and the international film', *Patterns of Prejudice*, vol. 37, no. 1 (2003).

Emigrantin in der Hauptrolle besetzt. Einige, darunter *Abdul the Damned* (siehe das Kapitel über Robert Neumann), *Catherine the Great*, *Escape Me Never*, *Sanders of the River* und *Blossom Time* (siehe das Kapitel über Paul L. Stein), sehen EmigrantInnen in den meisten entscheidenden Positionen.

Und nicht zufällig rangiert gerade *The Private Life of Henry VIII* (1933) mit großem Abstand auf dem ersten Platz. Produziert und inszeniert von Korda, ausgestattet von seinem Bruder Vincent und geschrieben von Lajos Biro, war der komödiantisch angelegte Kostümfilm nicht nur ein enormer Erfolg in seinem Heimatland, sondern auch weltweit, und brach als erste britische Produktion überhaupt in den amerikanischen Markt ein.

2. Der Exilfilm in Großbritannien in der Filmgeschichtsschreibung

Was die moderne Auseinandersetzung mit dem Exilfilm in Großbritannien anbelangt, existiert sie vor Geoff Brown und insbesondere Kevin Gough-Yates nicht – zumindest nicht in verschrifteter Form. Für klassische Filmhistoriographien der 1950er und 1960er Jahre (Toeplitz, Sadoul, Gregor/Patalas) besteht das britische Kino der 1930er Jahre ausschließlich aus Kordas *The Private Life of Henry VIII*, Hitchcock, Asquith und der britischen Dokumentarfilmbewegung. Erst Günter Peter Straschek, in seiner ebenso bahnbrechenden wie vergessenen fünfteiligen Fernsehdokumentation *Filmemigration aus Nazideutschland* (WDR 1975), macht den Exilfilm explizit zum Thema.

In Teil 2 ("Wir waren aufgescheucht und vogelfrei") lässt er mehrere nach England vertriebene EmigrantInnen zu Wort kommen. Der Schauspieler und spätere Regisseur Franz Marischka erzählt, wie er im April 1939 mittels eines Visums nach London flüchten konnte; die Ehefrau des Filmjournalisten Hans Feld gibt ein lebendiges Bild von den völlig fremden Lebensumständen, an die man sich erst gewöhnen musste: die Kinder lebten sich gut ein und lernten in der Schule frei sprechen, doch "die Auslagen waren jämmerlich, die Farben grauenhaft, die Kuchen unessbar"; der Schauspieler Eric Pohlmann berichtet von seinen Anfängen als Liftboy, später als Hotelportier,

Koch, Träger und Tellerwäscher, und der Drehbuchautor Wolfgang Wilhelm von seinem verzweifelten Bemühen um eine Arbeitserlaubnis, die ihm schließlich gewährt wurde, nachdem sein Name in den Credits eines Jessie Matthews-Films [THERE GOES THE BRIDE, UK 1932] entdeckt wurde und er nach Paris fuhr und dann wieder nach England einreiste.

Straschek zeigt auch, mit dem Kommentar-Hinweis auf Co-Regisseur Emeric Pressburger und Hauptdarsteller Adolf Wohlbrück, jene Schlüsselszene aus *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943), in der sich der von Wohlbrück gespielte Emigrant Theodor Kretschmar-Schuldorff im November 1939 vor dem Einmann-Tribunal zu verantworten hat; und Lucie Mannheim, wie sie in Humphrey Jennings' Kurzfilm *The True Story of Lilli Marlene* (1943) den Gassenhauer "Lili Marleen" in einer Anti-Nazi-Textversion zum Besten gibt.

Kernstück der England-Sequenz ist jene Passage, in der Strascheks von ihm selbst gesprochener Kommentartext über eine Fotofolge emigrierter Filmschaffender - Bergner, Czinner, Anton Diffring, Karl Grune, Hein Heckroth, Otto Heller, Albert Lieven, Max Mack, Carl Mayer, Ferdy Mayne, John Olden, Hans Tasiemka, PEM, Walter Rilla, Mischa Spoliansky, Günther Stapenhorst, Karel Stepanek, Veidt, Peter Zadek – gelegt wird:

London wurde das Zentrum der Emigration in Europa. Die britische Filmindustrie, dem amerikanischen Kapital unterworfen bereits in den dreißiger Jahren, war ausländischen Aktivitäten keineswegs verschlossen. So konnten geflohene Techniker, Musiker, Drehbuchautoren ohne besondere Einschränkung tätig sein, oder es stiegen Elisabeth Bergner, Conrad Veidt und Adolf Wohlbrück zu Stars des englischen Kinos auf. Die Abhängigkeit des englischen Exports vom deutschen Kinomarkt schränkte die gebotenen Arbeitsmöglichkeiten in den Vorkriegsjahren wieder empfindlich ein. So wurden selbst im Ausland die Lebensbedingungen der Filmemigranten noch aus Berlin diktiert. Auch in Großbritannien gab es strenge Aufenthalts- und Arbeitserlaubnisregelungen und nach Kriegsbeginn Internierung. Doch im Vergleich zu anderen Staaten war das Verhalten der Engländer gegenüber Flüchtlingen liberal und tolerant auf jenem Gebiet, das den meisten Filmemigranten am schwersten fiel: dem der Arbeit in einer fremden Sprache. Ein bevorzugter Arbeitgeber war die BBC mit ihrer deutschsprachigen Abteilung.

Bedenkt man, dass Straschek in den 1970er Jahren mit seinen Recherchen übers Filmexil allein auf weiter Flur stand, stellen diese Worte eine bemerkenswert konzise Zusammenfassung wesentlicher Topoi dar – vor allem die Erwähnung der Techniker greift späteren Forschungen weit vor. Inzwischen gilt als unbestritten, dass vor allem der Einfluss mitteleuropäischer Kameramänner (wie Otto Kanturek, Günther Krampf, Mutz Greenbaum und Otto Heller) und Filmarchitekten (wie Alfred Junge, Oscar Friedrich Werndorff und Vincent Korda) nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.¹⁸ Diese transportierten ihr immenses technisches Know-how, das sie in den Berliner Studios erworben hatten, in die gerade auch in diesen Bereichen schwächelnde britische Filmproduktion. Deutsches Filmdesign galt schon seit Mitte der 1920er Jahre als stilbildend, und die Kamerasprache des Weimarer Kinos, ob nun eher expressionistisch oder neusachlich geprägt, als wegweisend und modern.¹⁹ Junge britische *film technicians* wie der legendäre Director of Photography Jack Cardiff (*Black Narcissus*, *The Red Shoes*) lernten bei und von ihren Kollegen vom Kontinent – ein nachhaltiger Einfluss für die nächsten Jahre und Jahrzehnte.

Freilich gilt es Straschek zu korrigieren, wenn er davon ausgeht, dass die immigrierten Filmtechniker ganz "ohne besondere Einschränkung" ihrer Tätigkeit nachgehen konnten. Wie Kevin Gough-Yates umfassend dargelegt hat, übte die Gewerkschaft ACT (Association of Cinematographic Technicians) ab Mitte der 1930er Jahre zunehmend Druck auf sie aus.²⁰ 1933 gegründet, war die ACT angetreten, die miserablen Arbeitsbedingungen der Studiotechniker zu verbessern, und sah sich nun mit einer Situation konfrontiert, in der die Zuwanderer den

¹⁸ Siehe dazu Thomas Brandlmeier, "'Rationalization First'. Deutsche Kameraschule im britischen Film' und Tim Bergfelder, 'Rooms with a View. Deutsche Techniker und der Aufstieg des Filmdesigners', in Jörg Schöning (Red.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre* (München: edition text + kritik, 1993); Sarah Street, 'Extending Frames and Exploring Spaces: Alfred Junge, Set Design and Genre in British Cinema' und Michael Omasta, 'Famously Unknown: Gunther Krampf's Work as Cinematographer in British Films' und Laurie N. Ede, 'Lost in Siberia: Ernö Metzner in Britain', alle in Tim Bergfelder, Christian Cargnelli (Hg.), *Destination London: German-speaking Emigres and British Cinema, 1925-1950* (Oxford, New York: Berghahn, 2008).

¹⁹ Tim Bergfelder hat überzeugend dargelegt, dass es äusserst problematisch ist, einen kohärenten Stil unter den in England arbeitenden deutschsprachigen Filmarchitekten ausmachen zu wollen – selbst unter den Filmen eines einzelnen Ausstatters. Siehe Bergfelder, 'Rooms with a View', S. 67. Eine Gegenposition dazu nimmt Sue Harper ein: 'Art Direction and Costume Design', in Sue Aspinall, Robert Murphy, *Gainsborough Melodrama*, BFI Dossier No. 18 (1983), S. 40-41.

²⁰ Siehe Gough-Yates, *The European Film Maker in Exile in Britain 1933-45*, PhD thesis, Open University 1990, S. 141-194.

Wettbewerbsdruck erhöhten. 1936 reichte die Gewerkschaft eine Beschwerde beim Ministry of Labour ein, in der festgehalten wurde, dass die Ausländer den Aufstieg einheimischer Talente beeinträchtigen und zur Arbeitslosigkeit britischer Kollegen beitragen würden.

Bei all dem muß man erwähnen, daß die ACT alles andere als eine reaktionäre oder rechte Vereinigung war, viele der Gründungsmitglieder gehörten Labour oder der Kommunistischen Partei an. Auch hatte die ACT schon frühzeitig und offiziell gegen Hitler Stellung bezogen und zumindest prinzipiell ihre Sympathie mit Flüchtlingen des Nazi-Regimes bekundet. Aus dieser Spannung zwischen politischem Idealismus und politischer Praxis entwickelten sich die Interventionen der ACT oft zu einem ideologischen Eiertanz.²¹

Derlei Feinheiten interessierten Charles Oakley in *Where We Came In* (1964), seiner frühen, nationalistischen Geschichte des britischen Films, nicht. Im Kapitel über die 1930er Jahre heißt es dort unter der Zwischenüberschrift 'The German Invasion':

After 1934, as if by miraculous chance, German and Austrian producers, stars and technicians began to descend on this country almost in their multitudes. (...) Most of these men were able; some were brilliant. But their work had a Germanic flavour. Unlike Korda, who had spent several years in Hollywood, they had a decidedly mid-European approach which was remarkably dissimilar from the British. Even masterly films, such as Erich Pommer's *Farewell Again*, did not make much of an impression at British (or overseas) box-offices. And there were the inevitable adventurers, less able than they claimed. Rightly or wrongly the diminutive Max Schach was picked on for particular criticism.²²

Das Wort "jüdisch" mochte sich die geneigte Leserschaft möglicherweise dazudenken.

Knapp zwei Jahrzehnte davor hatte Peter Noble in einer kurzen Geschichte der britischen Filmindustrie Korda ebenfalls eine positive Rolle in deren Entwicklung zugeschrieben:

It is certainly true that no other single figure in the past twenty years can be said to have exerted such an influence on our product as the cultured

²¹ Bergfelder, 'Rooms with a View', S. 66.

²² C. A. Oakley, *Where We Came In* (London: Allen & Unwin, 1964), S. 135f.

Hungarian genius. (...) The formation of London Films and the resultant flow of first-rate British movies was indeed an important step in the struggle for recognition of this country's output and its claim for an export expansion for its industry.²³

In seiner Beschreibung der Boom-Periode der Jahre 1934-1937 und des darauf folgenden Zusammenbruchs der Filmindustrie bemerkt Noble über die ImmigrantInnen im Allgemeinen allerdings knapp:

From the Continent and from Hollywood came a constant stream of actors, writers, directors and technicians, some of them first-class, but many of them distinctly second-rate.²⁴

Etwa zeitgleich erscheint in London der Band *Twenty Years of British Film 1925-1945*. Er enthält unter anderem eine kurze Einleitung von Michael Balcon, dem Produktionschef der Ealing-Studios, 1931-36 in der gleichen Funktion bei Gaumont-British tätig und hier für etliche Hitchcock-Klassiker und eine Reihe von wichtigen Emigrantenfällen (etwa *Little Friend*, *Jew Süss*, *The Tunnel* und *The Passing of the Third Floor Back*) verantwortlich, sowie Ernest Lindgrens Aufsatz 'The Early Feature Film'. Darin erzählt der Autor chronologisch die Geschichte des britischen Films bis 1939 – und die Jahre ab 1933 lesen sich über weite Strecken wie ein Überblick übers vertriebene deutsche Kino:

In 1934 the fashion in period spectacle was sustained by Paul Czinner's *Catherine the Great* (with Elizabeth Bergner and Douglas Fairbanks, Jr.), Lothar Mendes' *Jew Süss* (with Conrad Veidt, Frank Vosper and Benita Hume), and Alexander Korda's *The Private Life of Don Juan* (with Douglas Fairbanks, Merle Oberon and Benita Hume); the chief merits of all these lay in their elaborate sets and costumes. [die Sets für *Catherine* und *Don Juan* stammten von Vincent Korda, jene für *Jew Süss* von Alfred Junge, C.C.] With them one may group Herbert Wilcox's *Nell Gwyn* (with Anna Neagle, Cedric Hardwicke and Jeanne de Casalis). During the year there were also some notable ventures in the field of the musical, particularly Paul Stein's *Blossom Time* (with Richard Tauber and Jane Baxter), and Victor Saville's *Evergreen* (with Jessie Matthews, Sonnie Hale and Betty Balfour) [Art Director: Alfred Junge, C.C.]; and Gracie Fields starred in *Love, Life and Laughter* and *Sing as We Go*. A new young star, Nova Pilbeam, appeared in Berthold Viertel's *Little*

²³ Peter Noble, 'Brief Historical Survey of the British Film Industry', in Noble (Hg.), *The British Film Yearbook* (London: British Yearbooks, o.D. [1946]), S. 45.

²⁴ Ebd., S. 48.

Friend, from a script by Margaret Kennedy, and her *début* was given considerable publicity.²⁵

Kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs sind die Leistungen der EmigrantInnen in den 1930er Jahren ganz offensichtlich noch sehr präsent; viele von ihnen arbeiten nach wie vor in der britischen Filmindustrie, manche, wie etwa der Art Director Hein Heckroth (*The Red Shoes*, 1948; *The Tales of Hoffmann*, 1951), der in Australien interniert war, erreichen jetzt den Zenith ihrer Karriere. Am Beispiel Heckroths, Junges, Allan Grays und Emeric Pressburgers lässt sich allerdings auch gut ein zentrales Moment in der Auseinandersetzung mit der britischen Filmgeschichte festmachen: ihr mittlerweile unleugbarer essentieller Beitrag erfuhr lange Zeit kaum Beachtung, weil er untrennbar mit den Produktionen der Archers (Powell & Pressburger) verbunden war, die jahrzehntelang außerhalb dessen standen, was konsensual als Kanon des britischen Kinos betrachtet wurde.

Pam Cook hat diese Diskussion um Film und nationale Identität in ihrem bewundernswerten Band *Fashioning the Nation* anhand der Kostümdramen von Gainsborough Pictures scharfsinnig analysiert.²⁶ In der kritischen Lektüre einflussreicher Forschungsarbeiten wendet sie sich darin gegen jenen dominanten Konsens der nationalen Identität, wie sie ihn unter anderem bei Jeffrey Richards und Charles Barr vorfindet²⁷:

It is the cosy, parochial Englishness typified by Ealing, and its attendant realist aesthetic, that have continued to stand for 'British Cinema', perpetuating a consensus view of that cinema as dominated by restraint and repression.²⁸

Charles Barrs *Ealing Studios* sei dabei dermaßen einflussreich gewesen, dass Ealing schließlich für den britischen Film an sich gestanden wäre.

²⁵ Ernest Lindgren, 'The Early Feature Film', in *Twenty Years of British Film 1925-1945* (London: Falcon Press, 1947), S. 19.

²⁶ Vgl. Pam Cook, *Fashioning the Nation. Costume and Identity in British Cinema* (London: BFI, 1996).

²⁷ Vgl. Charles Barr, *Ealing Studios* (London: Cameron and Tayleur, 1977); Jeffrey Richards, 'National Identity in British Wartime Films', in Philip M. Taylor (Hg.), *Britain and the Cinema in the Second World War* (Basingstoke: Macmillan Press, 1988).

²⁸ Cook, *Fashioning the Nation*, S. 5.

Die Beständigkeit des Konsenses, ja seine propagandistische Festschreibung, sieht Cook am deutlichsten bei Jeffrey Richards am Werk; jener folge einem

impulse to collapse all differences – of class, ethnicity, region and sexuality – into an overarching, single concept of national identity, which is exactly what the consensus films [Ealing, David Lean, Carol Reed, Launder & Gilliat, C.C.] attempted to do.²⁹

Diesem statischen Konzept setzt Cook, ausgehend vom 'distinctly international character'³⁰ der Gainsborough-Filme, die zentrale Metapher der Reise entgegen:

My primary metaphor is one of travel, through and between different identities in a constant movement of exile and return which must transform the notion of homeland. As travellers, we cross boundaries and, through identification with other cultures, acquire a sense of ourselves as something more than national subjects.³¹

Erst Ian Christie, so Cook, habe mit *Arrows of Desire* (1985) den kritischen wissenschaftlichen Konsens gebrochen³²: im Werk von Powell & Pressburger, das im Geiste internationaler Kollaboration entstanden sei, hätte er eine anti-realistische, formalistische Stoßrichtung lokalisiert, die ihrerseits gegen das dominante Narrativ des Konsenskinos gerichtet gewesen sei – und zwar unter organischer Einbeziehung europäischer Emigranten:

An important part of his [Christie's, C.C.] polemic rests on the influence of European émigrés – the Anglophile Hungarians Alexander Korda and Pressburger himself, French cinematographer Georges Périnal, German art directors Alfred Junge and Hein Heckroth, and Austrian actor Anton Walbrook – on Powell and Pressburger's films. Christie might also have included German cameraman Erwin Hillier and Polish composer Allan Gray.³³

²⁹ Ebd., S. 18.

³⁰ Ebd., S. 6.

³¹ Ebd., S. 4.

³² Siehe Ian Christie, *Arrows of Desire* (London: Waterstone, 1985).

³³ Cook, *Fashioning the Nation*, S. 16.

Freilich, so konstatiert Cook, sei Christie, abgesehen von Karol Kulik in ihrer Korda-Biographie aus dem Jahre 1975³⁴, in seinem Beharren auf dem kreativen Input der *foreigners* eine isolierte Stimme geblieben. Dem ist entgegenzuhalten, dass sich Kevin Gough-Yates seit Ende der 1980er Jahre wiederholt und intensiv mit Filmexil und Exilfilm in Großbritannien auseinandergesetzt hat – allerdings bezeichnenderweise (?) nicht an den kanonisierten Orten des filmhistorischen Diskurses, sondern an dessen Rändern, in Kunst- und Exilzeitschriften.³⁵

Als seinen zentralen Text muss man hier den bereits eingangs zitierten Essay in Günter Berghaus' Anthologie *Theatre and Film in Exile* (1989) erwähnen.³⁶ Gough-Yates diskutiert darin nicht nur die wesentlichen ökonomischen Rahmenbedingungen der Emigration, sondern widmet sich auch wichtigen, zuvor kaum beachteten Fragen wie dem Aufeinanderprallen verschiedener Kulturen und seiner Verarbeitung in konkreten Filmen; der Akkulturation der Filmschaffenden; ihrer Aufnahme im Gastland; und der zeitgenössischen Rezeption des Exilfilms – letzteren Punkt werde ich im nächsten Abschnitt skizzieren.³⁷

Dass Pam Cook einen zweiten wichtigen Beitrag zum Exilfilm überhaupt nicht anspricht, verweist auf ein im transnationalen filmhistorischen Diskurs nach wie vor virulentes Problem, welches auf gewisse Weise die Situation vieler EmigrantInnen in den 1930er Jahre gleichzeitig evoziert und umkehrt: das Fehlen einer gemeinsamen Sprache – allerdings jetzt der Umstand, dass in deutscher Sprache verfasste Texte im angelsächsischen Kontext nur in Ausnahmefällen rezipiert werden.

Die Anthologie *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre* erschien 1993 und beruht zum überwiegenden Teil auf Vorträgen am gleichnamigen

³⁴ Siehe Fußnote 14.

³⁵ Siehe diverse Ausgaben von *Art Monthly* (September 1985, July/August 1986, Februar 1987) und den Aufsatz 'Jews and Exiles in British Cinema', in *Leo Baeck Institute Year Book XXXVII* (1992), S. 517-541.

³⁶ Siehe Fußnote 5.

³⁷ Nach Erscheinen von Cooks Buch publizierte Gough-Yates den Aufsatz 'Exiles and British Cinema', in Robert Murphy (Hg.), *The British Cinema Book* (London: BFI, 1997), S. 104-113.

Symposion in Hamburg im November 1992.³⁸ Darin finden sich Beiträge allgemeinerer Natur, von Andrew Higson und Thomas Elsaesser, daneben bis heute gültige Untersuchungen zu Genres, Kulturtransfer und ästhetischen Einflüssen sowie ein kleines Lexikon deutschsprachiger Filmschaffender in Großbritannien. Intensivere Forschungen als Folgeprodukt blieben freilich aus – und der Exilfilm in England weiterhin ein Stiefkind der Historiographie.

Nirgends wird das so deutlich wie in Jan-Christopher Horaks bereits angesprochenem Essay 'Exilfilm, 1933-1945', ebenfalls erschienen 1993. Auf 17 Seiten gibt dieser einen ganz brauchbaren, wiewohl stark Hollywood-lastigen Einblick ins Genre – und widmet England gerade einmal einen einzigen, nichtssagenden Absatz, in dem im Wesentlichen Namen und Filme aufgezählt werden (und der Produzent Marcel Hellman falsch geschrieben).³⁹

Den Tiefpunkt der Auseinandersetzung mit dem Exilfilm in Großbritannien, nämlich seine vollkommene Ausblendung, stellt freilich Jörg Helbig *Geschichte des britischen Films* (1999) dar, immerhin die einzige deutschsprachige Publikation zu diesem Thema.⁴⁰ Auf über 300 Seiten betet Helbig, Professor für Englische Literatur- und Kulturwissenschaft, zum Teil in boulevardjournalistischem Jargon,⁴¹ brav ein Thema nach dem anderen herunter, von den Anfängen bis in die 1990er Jahre – doch außer altbekannten Informationen über Korda und Pressburger existieren europäische Filmschaffende in seinen Betrachtungen nicht. An diesem Band sind alle oben von mir diskutierten Diskurse spurlos vorübergegangen, was sich auch in der Bibliographie niederschlägt: beispielsweise fehlt Gough-Yates' zentraler Aufsatz von 1989 hier ebenso wie *London Calling*.

In England sahen sich prominente Vertreter der Konsens-Theorie, beeinflusst von der Neubewertung der Gainsborough-Produktionen und des Powell/Pressburger-Oeuvres,

³⁸ Siehe Jörg Schöning (Red.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre* (München: edition text + kritik, 1993).

³⁹ Horak, 'Exilfilm, 1933-1945', S. 105.

⁴⁰ Siehe Jörg Helbig, *Geschichte des britischen Films* (Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1999).

⁴¹ So heißt es über Carol Reed: 'Menschen, die ihn kannten, beschreiben ihn als charmant, gesellig und als hingebungsvollen Familienvater.' Ebd., S. 102.

zu einer Revision früherer Positionen veranlasst. Charles Barr etwa argumentiert 1986, dass das britische Kino einer umfassenden Reevaluierung unterzogen werden sollte, die auch die sozusagen unehrenwerte 'Unterseite' des nationalen Filmschaffens mit einbeziehen solle.⁴² Gleichzeitig warnt er davor, realistische und nicht-realistische Traditionen, deren binäre Opposition zuvor übertrieben worden wäre, wohlfeil gegeneinander auszuspielen:

Hence the need to hold in the mind together, as 'British cinema', the modes of observation and interiority, of transparency and self-reflexivity, of sobriety and excess; Grierson and Loach, but also Powell and Hitchcock; and, in production and criticism alike, an instrumentalist indifference to the medium as such, but also a passionate interest in it.⁴³

In der wichtigen, 2000 erschienenen Anthologie *British Cinema, Past and Present* trägt, wenn auch zögerlich und knapp, Jeffrey Richards den, wie es in einem Zwischentitel heißt, 'new approaches to British cinema', Rechnung.⁴⁴ Er würdigt Tim Bergfelders Forschungen auf diesem Gebiet⁴⁵ und konzidiert:

One of the key issues in the question of the studio look is the influence of the major influx of continental émigrés who from the 1930s on lent their considerable talents to British film-making. (...) But did they create a Teutonic aesthetic in British films? (...) Further research is needed here.⁴⁶

Im gleichen Band verabschiedet sich auch Andrew Higson von vormaligen Positionen – 'I was perhaps at times rather too ready to find British films presenting an image of a coherent, unified, consensual nation'⁴⁷ – und entwickelt, im bezeichnenderweise 'From homogeneity to heterogeneity' betitelten Kapitel, eine kleine Geschichte des

⁴² Siehe Charles Barr, 'Introduction: Amnesia and Schizophrenia', in Barr (Hg.), *All Our Yesterdays. 90 Years of British Cinema* (London: BFI, 1986).

⁴³ Ebd., S. 24.

⁴⁴ Jeffrey Richards, 'Rethinking British Cinema', in Justine Ashby, Andrew Higson (Hg.), *British Cinema, Past and Present* (London, New York: Routledge, 2000), S. 26.

⁴⁵ Siehe Bergfelder, 'The Production Designer and the *Gesamtkunstwerk*: German Film Technicians in the British Film Industry of the 1930s', in Andrew Higson (Hg.), *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema* (London, New York: Cassell, 1996).

⁴⁶ Richards, 'Rethinking British Cinema', S. 28.

⁴⁷ Andrew Higson, 'The Instability of the National', in Ashby, Higson (Hg.), *British Cinema, Past and Present*, S. 35.

transnationalen Filmverkehrs zwischen England und Europa seit Mitte der 1920er Jahre. Higson zitiert auch aus Graham Greenes berühmt-berüchtigt xenophober Rezension von Karl Grunes *The Marriage of Corbal* (1936)⁴⁸ und schließt:

This extreme anxiety about 'cultural invasion' is typical of certain strands within 1930s British film culture. Asserting a very restricted understanding of English culture, it fails completely to recognise the potential benefits of such transnational influences, which clearly enrich British cinema's cultural repertoire.⁴⁹

Das heißt freilich noch lange nicht, dass diese mittlerweile gewürdigten Leistungen und Bereicherungen sich breit gestreut im filmwissenschaftlichen Diskurs wiederfinden.

Sicherlich, um Korda und Pressburger, die beiden europäischen 'Lichtgestalten' im britischen Kino, kommt man (mittlerweile) nicht herum – nicht einmal Matthew Sweet in seiner siebenteiligen, so trivialpopulistischen wie nationalistischen TV-Dokumentation *British Film Forever* (BBC 2007).⁵⁰ Gerade die Beschäftigung mit Powell & Pressburger hat in den letzten Jahren zu einer Vielzahl von Publikationen geführt.⁵¹ Und auch die Arbeit emigrierter Kameraleute und Filmarchitekten erfährt vermehrt jene Anerkennung, die sie verdient.⁵² Untersuchungen zu anderen

⁴⁸ *Spectator*, 5. Juni 1936. Mehr dazu im folgenden Kapitel.

⁴⁹ Higson, 'The Instability of the National', S. 43.

⁵⁰ Zu Sweets ebenso 'patriotischer' und intellektuellenfeindlicher Dokumentation *Silent Britain* (BBC/BFI 2006), in der die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen europäischem und britischem Stummfilm ebenso ausgeblendet werden wie deutsche Einflüsse und Filmschaffende in Großbritannien (E.A. Dupont, Arthur Robison), siehe Tim Bergfelder, 'German-speaking Emigrés and British Cinema 1925-1950: Cultural Exchange, Exile, and the Boundaries of National Cinema', in Bergfelder, Cargnelli (Hg.), *Destination London*, a.a.O.

⁵¹ Siehe Kevin Macdonald, *Emeric Pressburger. The Life and Death of a Screenwriter* (London: Faber and Faber, 1994); Scott Salwolke, *The Films of Michael Powell and The Archers* (Lanham, MD: Scarecrow Press, 1997); A. L. Kennedy, *The Life and Death of Colonel Blimp* (London: BFI, 1997); Ian Christie, *A Matter of Life and Death* (London: BFI, 2000); Pam Cook, *I Know Where I'm Going!* (London: BFI, 2002); Andrew Moor, *Powell & Pressburger: A Cinema of Magic Spaces* (London, New York: I.B. Tauris, 2005); Ian Christie, Andrew Moor (Hg.), *The Cinema of Michael Powell: International Perspectives on an English Film-maker* (London: BFI, 2005); Sarah Street, *Black Narcissus* (London, New York: I.B. Tauris, 2005); Mark Connelly, *The Red Shoes* (London, New York: I.B. Tauris, 2005). Die 2005 von Granada herausgebrachte DVD-Box *The Powell and Pressburger Collection* enthält neun Filme, die gleichnamige Box von ITV DVD, erschienen 2006, deren elf.

Berufszweigen (vor allem zu Regisseuren, Produzenten und DarstellerInnen) wie auch themenspezifische Arbeiten, etwa zu Genres, sind allerdings nach wie vor rar.⁵³

Einen konzertierten Versuch, den Diskurs über die Wechselwirkungen zwischen europäischem und britischem Kino voranzutreiben, stellte das Forschungsprojekt "German-speaking Emigrés in British Cinema, 1925-1950" (2004-2007) an der University of Southampton dar. An der gleichnamigen dreitägigen internationalen Konferenz im Sommer 2005, an der führende Wissenschaftler aus sieben Staaten teilnahmen, wurden in den Vorträgen und im informellen Austausch von Forschungsergebnissen unterschiedliche Erkenntnisinteressen deutlich: Diskutieren ForscherInnen aus deutschsprachigen Ländern das Exil vor allem als eine Geschichte des Verlusts für die deutsche Kultur, steht bei ihren angelsächsischen KollegInnen stärker im Vordergrund, inwieweit die Arbeit der EmigrantInnen das britische Kino und seine (nationale) Identität beeinflusst hat.⁵⁴ Der aus der Konferenz hervorgegangene Sammelband *Destination London: German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950* (hg. von Tim Bergfelder und Christian Cargnelli) erscheint Mitte 2008 und enthält, neben den bereits erwähnten Beiträgen von Sarah Street, Michael Omasta und Laurie N. Ede⁵⁵, unter anderem eine Analyse der Arbeit von EmigrantInnen im britischen Anti-Nazi-Film, eine Untersuchung über Wien-Bilder im britischen Kino der 1930er Jahre am Beispiel der Filme von Paul L. Stein

⁵² Siehe Catherine A. Surowiec, *Accent on Design. Four European Art Directors* (London: BFI, 1992); Duncan J. Petrie, *The British Cinematographer* (London: BFI, 1996); Tim Bergfelder, Sue Harris, Sarah Street, *Film Architecture and the Transnational Imagination. Set Design in 1930s European Cinema* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007).

⁵³ Siehe Richard Falcon, 'No politics! "German Affairs" im Spionage- und Kostümfilm', in Schöning (Red.), *London Calling*, S. 77-88; Sue Harper, '"Thinking Forward and Up": The British Films of Conrad Veidt' und Kevin Gough-Yates, 'Berthold Viertel at Gaumont-British', beide in Jeffrey Richards (Hg.), *The Unknown 1930s: An alternative history of the British cinema 1929-39* (London, New York: I.B. Tauris, 1998), S. 121-137 bzw. 201-217; Andrew Moor, 'Dangerous limelight: Anton Walbrook and the seduction of the English', in Bruce Babington (Hg.), *British Stars and Stardom – from Alma Taylor to Sean Connery* (Manchester, New York: Manchester University Press, 2001), S. 80-93; Michael Omasta, Brigitte Mayr, Christian Cargnelli (Hg.), *Carl Mayer, Scenar(t)ist. Ein Script von ihm war schon ein Film – 'A Script by Carl Mayer was Already a Film'* (Wien: SYNEMA, 2003).

⁵⁴ Siehe <http://www.soton.ac.uk/film/research/conf150705.html>

⁵⁵ Siehe Fußnote 15.

sowie die ersten Aufsätze überhaupt zur Bedeutung der Filmkomponisten Hans May und Ernst H. Meyer bzw. der Darstellerin Lilli Palmer.⁵⁶

Wie wurden nun aber die EmigrantInnen im England der 1930er Jahre empfangen? Welche Aufnahme wurde ihnen zuteil? Wie passte das, was sie anzubieten hatten, in die britische Filmindustrie jener Zeit?

3. Exilfilm und Filmexil in der zeitgenössischen Rezeption

Wie bereits angetönt, arbeiteten deutschsprachige Filmschaffende, darunter die Regisseure Robison, Dupont und Czinner und die Kameramänner Werner Brandes⁵⁷ und Theodor Sparkuhl bereits seit Ende der 1920er Jahre in Großbritannien; sie waren Teil einer sich zunehmend internationalisierenden Filmbranche.⁵⁸

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 steigt der Zahl der europäischen, meist deutschsprachigen Filmschaffenden in Großbritannien dramatisch an: bis in die frühen 1940er Jahre auf über 400.

Um die Frage, wie die FilmemigrantInnen in der Öffentlichkeit aufgenommen wurden, beantworten zu können, ist eine Analyse des *Picturegoer Weekly*, der meistgelesenen britischen Filmzeitschrift der 1930er Jahre, von Nutzen. Nach der Umstellung auf wöchentliche Erscheinungsweise im Mai 1931 unternahm das Blatt große Anstrengungen, seine kritischen Standards zu verbessern:

On November 28, 1931, full casts lists together with the director's name made their appearance, and this, together with sensible and blessedly unacademic

⁵⁶ Tobias Hochscherf, 'You call us "Germans", you call us "brothers" – but we are not your brothers!': British Anti-Nazi Films and German-speaking Émigrés'; Christian Cargnelli, "'Be kvite kviet, everybody, *please!*'" Paul L. Stein and British Cinema'; Geoff Brown, 'Music for the People: Escapism and Social Comment in the Work of Hans May and Ernst Meyer'; Barbara Ziereis, 'From "Alien Person" to "Darling Lilli": Lilli Palmer's Roles in British Cinema'.

⁵⁷ Siehe Kelly Robinson, 'Flamboyant Realism: Werner Brandes and British International Pictures in the Late 1920s', in Bergfelder, Cargnelli (Hg.), *Destination London*.

⁵⁸ Siehe Andrew Higson, Richard Maltby (Hg.), *"Film Europe" and "Film America". Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939* (Exeter: University of Exeter Press, 1999).

reviewing, remained the paper's main strength, although screenplay, photographic, and other technical credits were largely ignored.⁵⁹

In der Weihnachtsausgabe 1933 blickt Lionel Collier, bis in die 1950er Jahre Chefkritiker des Blattes, auf das abgelaufene Filmjahr zurück:

One very noticeable trend this year is the fact that British pictures are on the up-grade individually and as a whole; but, more important still, we have started to make "prestige" pictures which challenge comparison with the best the world can produce. (...) So with *Rome Express* and *The Private Life of Henry VIII*, more particularly, we have given the world pictures which challenge comparison in all respects – acting, technical qualities, and entertainment generally. *I Was a Spy*, too, I would include amongst the vintage productions of this year. Here again the camera comes into its own, as it does in *Rome Express* and *Henry VIII*, and the wide scope of the screen as compared to the stage is realised and utilised.⁶⁰

Der filmische Raum als eigenständige Qualität – zur Entfaltung gebracht von kontinentalen Technikern: Günther Krampf photographiert *Rome Express*, die Sets von *Henry VIII* bzw. *I Was a Spy* stammen von Vincent Korda bzw. Alfred Junge. Und was die gepriesenen darstellerischen Leistungen betrifft: Conrad Veidt spielt die Hauptrolle in *Rome Express* und *I Was a Spy*.

Vier Jahre später schaut Collier zu Weihnachten wieder auf ein Filmjahr zurück. Doch bevor er in medias res geht, sieht er sich veranlasst, dem Hohn all jener zuvorzukommen,

who say that all the best British films are made by foreigners. The answer to that very prevalent imputation is that the art of the screen is international. (...) If you were to denude Hollywood of its foreigners, including those recently naturalised, you would find that the wealth of talent would be extremely heavily strained. So to return to our British films. Erich Pommer deserves pride of place. He has given us two productions which for good construction, polished direction and notable acting are hard to beat. I refer, of course, to *Fire Over England* and *Farewell Again*.⁶¹

⁵⁹ Jack Lodge, 'The Picturegoer', in Anthony Slide (Hg.), *International Film, Radio, and Television Journals* (Westport, London: Greenwood, 1985), S. 289.

⁶⁰ Lionel Collier, 'The Vintage Year 1933', *Picturegoer Weekly Xmas Annual* (1933).

⁶¹ Lionel Collier, 'Memorable Films of 1937', *Picturegoer Xmas Annual* (1937). Siehe auch Charles Davys interessante Anmerkung zu *Farewell Again*: 'Another curious fact is that the most patriotic British films are now being made by foreigners in British studios.' *London Mercury*, Juni 1937.

Colliers kosmopolitische Ausrichtung ist freilich nur eine Facette des *Picturegoer*. Über viele Jahre besucht E. G. Cousins Woche für Woche die britischen Studios und beschreibt und kommentiert in seinen Reportagen regelmäßig die Arbeit europäischer Filmschaffender. Das liest sich dann beispielsweise so: 'A rich Teutonic flavour hung about the Gaumont studios at Shepherd's Bush this week, musical and romantic in the Austro-German manner.'⁶²

Immer wieder glossiert Cousins das ihm seltsam bis skurril anmutende Verhalten europäischer Regisseure:

The actual director of this Catherine film [*Catherine the Great*, C.C.], Dr. Czinner, shares with another Continental director, E. A. Dupont, the peculiarity of wearing on the set the most extraordinary and shapeless hat – a drooping-brimmed soft grey felt, pulled down over the ears so far that the crown is entirely filled with head. It would take more than this, however, to eclipse his brilliance.⁶³

Wenn Cousins sich über den Zustrom deutschsprachiger Filmschaffender äußert, schwimmt gelegentlich die Grenze zur Xenophobie. So schreibt er im Herbst 1933:

It's an illuminating fact that the only two directors at present working in the B.I.P. studios at Elstree are Germans: Herren Stein (making the circus film, *The Red Wagon*), and Zelnick (directing *Happy*).⁶⁴

Dass Paul L. Stein und Friedrich/Fred Zelnik, wie er richtig heißt, beide Österreicher (jüdischer Herkunft) sind, tut hier offenbar nichts zur Sache. Und zwei Monate später heißt es unter dem Zwischentitel 'Influx from Germany':

Cameramen, yes, and directors, and actors, too, are flocking into our studios from Germany, as well as from Hollywood. It's fortunate for them that, now the Fatherland doesn't want them, the Mother Country is giving them a job.⁶⁵

⁶² *Picturegoer Weekly*, 28. Jänner 1933.

⁶³ *Picturegoer Weekly*, 18. November 1933.

⁶⁴ *Picturegoer Weekly*, 11. November 1933.

⁶⁵ *Picturegoer Weekly*, 13. Jänner 1934.

Im Sommer 1934 schließlich treffen sich die sarkastische Bewunderung für den berühmten Tenor Joseph Schmidt, der unter Richard Oswalds Regie *My Song Goes Round the World* dreht, und unverhüllte Abneigung gegen alles, was nicht angelsächsisch ist:

The bearer of this homely name (which would be Joe Smith in our mother-tongue) stands just over four feet in height, which brings the top of his head to almost the level of my second waistcoat-button, counting from the top – and I'm no Carnera.

But his voice – ah, mein vriendt, it go mooch 'igher dan dot, ja!

B.I.P. are undertaking the task of casting this small man and large voice on to the British screen, and he will be directed by yet another continental director – Richard Oswald, who is a complete stranger to us.

Still, his name is rather more British than those of many of the directors disporting themselves in our studios at the moment – Stein, Zelnik, Esway, Viertel, Marcel Varnel, Rosen, Neumeyer, Mendes, Korda, Vorhaus... Some of these gentlemen are American – many are not.⁶⁶

Zwischen den Zeilen herauszulesen ist hier das antisemitische Ressentiment. Anfang 1935 drechselt Cousins daraus unter dem Zwischentitel 'Swastikated' folgende Geschichte, ausgehend vom exilierten Regisseur Karl Grune:

Grüne, by the way, is a present from Hitler. One of these days I'm going to get a sound-film of all the Germans who have come to our studios since Hitler took charge, singing in chorus: 'Kind, kind and Gentile is he...' That should be worth having.⁶⁷

Noch Ende 1933 klang das aus Cousins' Feder ganz anders, lobte er doch den emigrierten jüdischen Darsteller Paul Graetz – Zwischentitel: 'Graetz is Great!' – in einem von Paul L. Stein inszenierten Film in den höchsten Tönen:

If you haven't seen Paul Graetz as Schultz, the circus proprietor in *Red Wagon* [Paul L. Stein, UK 1933], I hope you will. He puts up a memorable performance. He is a Jew, and we owe it to that fact that he is here amongst us, for Germany is not at the moment healthy for Jews. Apart from this, he would be one of the most popular actors in the Fatherland – and was before Hitler started hitling.⁶⁸

⁶⁶ *Picturegoer Weekly*, 9. Juni 1934.

⁶⁷ *Picturegoer Weekly*, 26. Jänner 1935.

⁶⁸ *Picturegoer Weekly*, 30 Dezember 1933.

Eine Mischung aus Bewunderung und Ablehnung, ja Verachtung – so könnte man die Haltung Cousins' und des *Picturegoer* im Allgemeinen wohl am besten charakterisieren.

Einerseits schätzte man die Expertise der EmigrantInnen und den Qualitätsgewinn, den die britische Filmindustrie dadurch erfuhr; andererseits fürchtete man um den Verlust von *Britishness* – durch fremde Arbeitsweisen, Geschichten, Stile und Genres – und von Arbeitsplätzen für britische FilmarbeiterInnen.

Ein Blick in andere Zeitschriften bestätigt diesen Befund. In der ersten Ausgabe des linksgerichteten, akademisch orientierten Magazins *World Film News*, das von Vertretern der britischen Dokumentarfilmbewegung (John Grierson, Basil Wright, Forsyth Hardy u.a.) ins Leben gerufen wurde, erscheint 1936 unter dem Titel 'Hegira' (ein anderes Wort für Diaspora) eine Liste von 25 Filmemigranten mit ihren bekanntesten Filmen und ihrer gegenwärtigen Tätigkeit.⁶⁹ In der Folge Nummer wird im ungezeichneten Editorial, offensichtlich vom Editor, also Hans Feld verfasst - vormals Filmjournalist in der Weimarer Republik und wegen seiner jüdischen Herkunft aus Deutschland vertrieben - der Zustrom ausländischer Filmschaffender diskutiert.

Feld heißt zunächst die 'adventurers from abroad', die 'great directorial and camera and script names' in England willkommen:

We welcome Pommer, Lubitsch, Korda, Kortner, Bergner, Cavalcanti, Clair, Sherwood, Ned Mann and a hundred others. We know their quality and we shall learn from them. We make only one reservation. We ask the foreigners not to turn our British hospitality into a racket. While we appreciate the quality of directorial and camera aces, we ask that they will not use our appreciation as an excuse for bringing in every Tom, Dick and Harry, or German or American equivalent, who happen to be related, or for whom they happen to be sorry. We draw the attention of the Ministry of Labour, the Home Office, all the Members of Parliament and all the national newspapers to what may well become too much of a good thing. We ask them particularly to see that every foreign ace is forced to have a British crew. We have no use for foreign assistant directors, assistant script writers, assistant cameramen and assistant

⁶⁹ *World Film News*, April 1936.

editors. A thousand young men, both inside the industry and on its doorstep, stand ready to fill all the places of apprenticeship.⁷⁰

Das klingt natürlich anders als bei Cousins und ist sicherlich nicht des Antisemitismus verdächtig. Das Motiv der Abwehr des Fremden bleibt hinter und in all der Arbeitskampfrhetorik bestehen – nicht zuletzt, weil Feld keinerlei Unterschied zwischen politisch Verfolgten und reinen Wirtschaftsemigranten macht.

Interessanterweise veröffentlicht *World Film News* vier Monate später einen umfangreichen Essay von Stephen A. Stanmore, der minutiös die Auswirkungen der Machtergreifung der Nazis 1933 auf das Filmschaffen in Deutschland analysiert – und was die neue Politik konkret für das jüdische Filmpersonal bedeutete.⁷¹

Weitere zwei Monate später, im November 1936, äußert sich J. B. Priestley in *World Film News* über englische Filmproduzenten:

What is really wrong with English film producers in general is that they are too timid. I said this several years ago, and nothing has happened to make me change my mind. It is true that we now have Mr. Korda, who is anything but timid and who has one of the most adventurous minds in the whole business. But Mr. Korda is a cosmopolitan producer who happens to make pictures in England. He is not an English producer, and we have no right to grumble at him because he does not make films about a life that neither he nor any of his chief associates knows intimately.⁷²

Im Gegenteil, möchte man ausrufen: Kein Produzent war in den 1930er Jahren "englischer" als Alexander Korda, man denke nur an seinen Zyklus imperialistischer Epen (*Sanders of the River*, 1935; *Elephant Boy*, 1937; *The Drum*, 1938; *The Four Feathers*, 1939), die das Empire unkritisch verherrlichen. Um mit Mark Duguid zu sprechen: 'A committed Anglophile, he subscribed to the view of empire as a symbol of British efficiency, decency and fair-mindedness, as celebrated in the work of Rudyard Kipling, A.E.W. Mason and Edgar Wallace.'⁷³

⁷⁰ 'Foreigners in our Midst', *World Film News*, Mai 1936.

⁷¹ Stephen A. Stanmore, 'The Shadow of the Swastika', *World Film News*, September 1936. Feld ist zu dieser Zeit nicht mehr Chefredakteur.

⁷² J. B. Priestley, 'English Films and English People', *World Film News*, November 1936.

⁷³ Mark Duguid, 'Korda and Empire', <http://www.screenonline.org.uk/film/id/445836/index.html>

Weniger ambivalent in seiner Beurteilung der Ausländer im britischen Film der 1930er Jahre als *Picturegoer Weekly* oder *World Film News* war Graham Greene. Seine notorische Rezension von *The Marriage of Corbal* (Karl Grune, 1936), produziert von Max Schach, fotografiert von Otto Kanturek, stellt zunächst die (rhetorische) Frage, ob ein Film 'directed by Karl Grune and F. Brunn, photographed by Otto Kanturek, and edited by E. Stokvis [sic], with a cast which includes Nils Asther, Ernst Deutsch and the American Noah Beery' überhaupt als englischer Film bezeichnet werden könne. Weiter heißt es:

One may at least express a wish that émigrés would set up trades in which their ignorance of our own language and culture was less of a handicap: it would not grieve me to see Mr Alexander Korda seated before a cottage loom in an Eastern county, following an older and better tradition. (...) We have saved the English film industry from American competition only to surrender it to a far more alien control.

Und Greene kommt zu folgender Schlußfolgerung:

Watching the dark alien executive tipping his cigar ash behind the glass partition in Wardour Street, the Hungarian producer [Alexander Korda] adapting Mr Wells's ideas tactfully at Denham [für den Film *Things to Come*, 1936], the German director letting himself down into his canvas chair at Elstree (...), I cannot help wondering whether from this great moneyed industry anything of value to the human spirit can ever emerge.⁷⁴

Diese Äußerungen sprechen für sich selbst. Wogegen Greene hier anschreibt, wurde vom Publikum und, im langen Atem der Geschichtsschreibung, oft genug widerlegt: die 'finsternen fremdländischen Produzenten' haben natürlich nicht nur Meisterwerke hergestellt, aber auch, wie Kordas London Films, großartige Smash-Hits wie *The Scarlet Pimpernel* (1935); die deutschen (und österreichischen) Regisseure zu Recht Vergessenes geschaffen, aber auch vielsagende Aussagen zum Fremdsein im Exil getroffen wie *Heart's Desire* (Paul L. Stein, 1935), der im nächsten Abschnitt ausführlich behandelt wird.

Zusammenfassend kann man sich Kevin Gough-Yates' nach wie vor gültigem Befund aus dem Jahre 1989 anschließen:

⁷⁴ *Spectator*, 5. Juni 1936.

The European had dominated British film production in the 1930s due to a number of interlacing historical features. There was no single dominant reason. The fragile structure of the film industry and its traditional links – even its dependency on – Germany to support its own production, were factors. There were the aesthetic considerations too which were not fully understood. Britain was an open market for the Europeans, many of whom had been despatched unwillingly into exile.⁷⁵

Und viele derer, die ins Exil getrieben wurden, sind nach wie vor nicht mehr als bloß Namen auf einer Liste – was weiß man über den Kostümbildner Joe Strassner, den Filmarchitekten Ferdinand Bellan, den Darsteller Frederick Valk? Zahlreiche interessante Bereiche des Filmexils blieben bisher ebenfalls unerforscht; einigen davon werde ich mich in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit widmen.

4. Exilfilm und Filmexil: Grundlagenforschung – Quellen & Oral History

Die erwähnte TV-Dokumentation *Filmemigration aus Nazideutschland* war und ist vor allem auch deswegen bemerkenswert, weil ihr Gestalter Günter Peter Straschek hier einen ersten großangelegten Versuch unternahm, über die ganze Welt verstreute FilmemigrantInnen zu besuchen und mit ihnen ausführliche Interviews zu führen; diese bildeten dann einen wesentlichen Teil seines Filmes – zu seinen fürs britische Exil relevanten Gesprächspartnerinnen und -partnern zählten, neben den in Kapitel 2 genannten, Heinrich Fraenkel, Dolly Haas, Hans Feld, Gitta Alpar und Carl Jaffe.

Was im Bereich der Zeitgeschichtsforschung schon damals zum gängigen methodologischen Inventar gehörte, nämlich Oral History als wesentliches Mittel der Quellenforschung, hat sich in der Filmwissenschaft bis heute nur sehr bedingt durchgesetzt. Einen Versuch, dem mit speziellem Fokus aufs Filmexil entgegenzuwirken, stellte ein Interviewprojekt dar, das der Autor und Michael Omasta 1993 im Rahmen der von ihnen konzipierten, 99 Produktionen umfassenden Viennale-Filmschau "Aufbruch ins Ungewisse" durchführen konnten. Auf insgesamt 14 Videocassetten wurden hier Gespräche mit emigrierten Filmschaffenden

⁷⁵ Gough-Yates, 'The British Feature Film as a European Concern', S. 161.

festgehalten.⁷⁶ Bereits in den Jahren zuvor hatten intensive Kontakte zu einer Reihe von FilmemigrantInnen stattgefunden, welche in der einen oder anderen Form in die von uns zur Retrospektive herausgegebene Publikation *Aufbruch ins Ungewisse* einfließen.⁷⁷

Diese Erfahrungen auf dem Gebiet der Grundlagenforschung unter Zuhilfenahme von Zeitzeugenbefragungen inklusive intensiver biografischer Recherche bildeten eine solide Basis, die es mir ermöglichte, meine Kenntnisse über Exilfilm und Filmexil ins dreijährige Forschungsprojekt an der University of Southampton einzubringen und zu erweitern. Aus diesem Grund finden sich in weiteren Kapiteln der folgenden Arbeit zwei Gespräche mit Filmemigranten nach Großbritannien, die ich in London und Los Angeles führte – beide sind in den Band *Aufbruch ins Ungewisse* eingegangen:

- Wolfgang Suschitzky: 'Im großen und ganzen war ich ziemlich fleißig in meinem Leben'.
- Carl Esmond: 'Ich war nicht keen, nach Amerika zu gehen'.

Eine weitere Vertiefung der Kenntnisse und Forschungen zum Exilfilm in Großbritannien brachte 2002/2003 die Arbeit an der von Michael Omasta, Brigitte Mayr und dem Autor herausgegebenen zweisprachigen Anthologie *Carl Mayer, Scenar(t)ist. Ein Script von ihm war schon ein Film – "A Script by Carl Mayer was Already a Film"*.⁷⁸ Hiefür stellte ich ein umfangreiches biografisches Lexikon von emigrierten Filmschaffenden zusammen, die mit dem nach England vertriebenen österreichischen Drehbuchautor Carl Mayer gearbeitet hatten. Im Zuge der Recherchen kristallisierte sich dabei der Umfang und die Bedeutung des Filmexils immer stärker heraus – auch dieses Kompendium bedeutete eine unabdingbare Vorarbeit gegenwärtiger Forschungstätigkeit und ist deshalb ebenfalls in vorliegender Arbeit inkludiert:

⁷⁶ Folgende EmigrantInnen wurden interviewt: John Alton, Theodore Bikel, Vanessa Brown, Rudi Fehr, Fred Hift, Kurt Land, Francis Lederer, Stefan Lorant, Eric Pleskow, Fini Rüdiger-Littlejohn, Curt Siodmak, Wolfgang Suschitzky, Amos Vogel.

⁷⁷ Siehe Christian Cargnelli, Michael Omasta (Hg.), *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945* (Wien: Wespennest, 1993).

⁷⁸ Michael Omasta, Brigitte Mayr, Christian Cargnelli (Hg.), *Carl Mayer, Scenar(t)ist. Ein Script von ihm war schon ein Film – "A Script by Carl Mayer was Already a Film"* (Wien: SYNEMA, 2003).

- Christian Cargnelli, 'Vertrieben/Expelled. Porträts von 50 Filmschaffenden im Exil/Portraits of 50 Film Artists in Exile', in Michael Omasta, Brigitte Mayr, Christian Cargnelli (Hg.), *Carl Mayer, Scenar(t)ist. Ein Script von ihm war schon ein Film – "A Script by Carl Mayer was Already a Film"*.

Filmexilforschung heißt nicht zuletzt, das Werk der EmigrantInnen im Spannungsfeld des historischen Kontexts aus ihren jeweiligen Biografien heraus zu begreifen. In diesem Sinne bilden zwei weitere publizierte Arbeiten aus jüngster Zeit den Abschluss dieser Dissertation: zum einen eine ausführliche Rezension von Stephen D. Youngkins Studie über den emigrierten Schauspieler Peter Lorre, der in England die wichtigen Exilfilme *The Man Who Knew Too Much* (1934) und *Secret Agent* (1936) drehte⁷⁹; zum anderen, gemeinsam mit Tobias Hochscherf verfasst, der bislang umfassendste biografische Essay über den aus Wien gebürtigen Drehbuchautor und Regisseur Rudolph Cartier, der in den 1950er Jahren als innovativer Producer zur bestimmenden Figur des BBC-Fernsehspiels avancierte:

- Christian Cargnelli, 'The Lost One: A Life of Peter Lorre', *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 27, no. 1 (March 2007).
- Christian Cargnelli, Tobias Hochscherf, 'Rudolph Katscher/Cartier', in *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, Lieferung 45 (2008).

⁷⁹ Stephen D. Youngkin, *The Lost One. A Life of Peter Lorre* (Lexington: University Press of Kentucky, 2005).

Abstract 1:

Christian Cargnelli:

"Be kvite kviet, everybody, *please!*" Paul L. Stein and British Cinema'

Dieser Text erscheint in:

Tim Bergfelder, Christian Cargnelli (Hg.), *Destination London: German-speaking Emigres and British Cinema, 1925-1950* (Oxford, New York: Berghahn, 2008).

Die intensive Auseinandersetzung mit den musikalischen Filmen des aus Wien stammenden, emigrierten Regisseurs Paul L. Stein, insbesondere seine Verarbeitung wienerischer/österreichischer Motive in der Zusammenarbeit mit dem gleichfalls emigrierten Sänger Richard Tauber, bildete einen wesentlichen Teil meiner Forschungsarbeiten an der University of Southampton im dreijährigen Forschungsprojekt "German-speaking Emigrés in British Cinema, 1925-1950" (2004-2007). Steins Filme waren keineswegs Randerscheinungen im britischen Kino der 1930er Jahre; *Blossom Time* (1934) etwa, eine musikalisch-melodramatische Romanze um Franz Schubert (gespielt von Tauber), begeisterte nicht nur viele Kritiker, sondern auch das Publikum, und entwickelte sich zu einem der größten Erfolge des britischen Films Mitte der 1930er Jahre.

Meine Arbeit über Stein und Tauber darf für sich in Anspruch nehmen, filmwissenschaftliches Neuland zu betreten, wurde die britische Filmoperette im Zusammenhang mit kontinentalen Einflüssen doch bis dato bestenfalls gestreift oder fast ausschließlich im Zusammenhang mit den *multiple language version films* (MLVs) der frühen 1930er Jahre diskutiert.⁸⁰ Intensive Quellenforschungen

⁸⁰ Siehe etwa Stephen Guy, 'Calling All Stars: Musical Films in a Musical Decade', in Jeffrey Richards (Hg.), *The Unknown 1930s: An alternative history of the British cinema 1929-39* (London, New York: I.B. Tauris, 1998); Michael Wedel, 'Der Pi-Pa-Po-Regisseur. Musik und Operette bei Richard Eichberg', in Malte Hagener, Jan Hans (Red.), *Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928-1938* (München: edition text + kritik, 1999); Geoff Brown, 'Niederlage in Wembley. Tobis-Klangfilm in England', in Jan Distelmeyer (Red.), *Tonfilmfrieden/Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern* (München: edition text + kritik, 2003); Chris Wahl, 'Inside the Robots' Castle: Ufa's English Language Versions in the Early 1930s', in Tim Bergfelder, Christian Cargnelli (Hg.), *Destination London* (Oxford, New York: Berghahn, 2008). Eine Ausnahme bildet hier Franz Marksteiner, 'Schubert heiß ich. Bin ich Schubert? Der Komponist ohne Heimat. Zu den Filmen *Leise flehen meine Lieder* (Ö 1933) und *Blossom Time* (GB 1934)', in Christian Cargnelli, Michael Omasta (Hg.), *Aufbruch ins Ungewisse* (Wien: Wespennest, 1993).

meinerseits wurden in folgenden Archiven durchgeführt: British Film Institute, Special Collections (London), Deutsches Exilarchiv (Frankfurt am Main), Deutsches Filminstitut (Frankfurt am Main), Deutsches Filmmuseum (Frankfurt am Main), Filmmuseum Berlin – Sammlung Paul Kohner (Berlin), Israelitische Kultusgemeinde (Wien), Österreichische Nationalbibliothek (Wien), Österreichisches Theatermuseum (Wien), University of Southampton, Hartley Library. An dieser Stelle gilt mein Dank ausdrücklich Kelly Robinson (University of Southampton), die mir wertvolle Informationen zur Verfügung gestellt hat.

Ein erstes Ergebnis meiner Recherchen wurde in folgendem Vortrag an einem internationalen Symposium präsentiert:

'Wien-Bilder: Paul L. Stein, Richard Tauber und das britische Kino'.
Conference "Austria in Exile", Institute of Germanic and Romance Studies,
University of London (15. September 2005).

Eine revidierte, erweiterte Fassung dieses Vortrag erschien Anfang 2007 in einer Anthologie:

'Wien-Bilder: Paul L. Stein, Richard Tauber und das britische Kino'. In:
Charmian Brinson, Richard Dove, Jennifer Taylor (Hg.), *'Immortal Austria'?
Austrians in Exile in Britain*, Yearbook of the Research Centre for German
and Austrian Exile Studies (Amsterdam, New York: Rodopi 2007).

Letztgenannter Text wurde einer kompletten Revision unterzogen und wesentlich erweitert; er bildet einen nun folgenden Hauptteil der vorliegenden Arbeit. Seitdem er fertiggestellt wurde, wurde dem Autor eine zusätzliche Quelle ansichtig, auf die hier eingegangen werden soll.

2006 erschienen die Memoiren von Walter C. Mycroft (1890-1959), der zwischen 1933 und 1939 fast alle Filme Paul L. Steins, darunter die für meine Zwecke zentralen Tauber-Vehikel *Blossom Time* und *Heart's Desire* (1935), für B.I.P. (British International Pictures) und später ABPC (Associated British Pictures Corporation) produzierte.⁸¹ Mycroft war das, was man eine schillernde Figur nennt: Filmkritiker

⁸¹ Walter C. Mycroft, *The Time of My Life. The Memoirs of a British Film Producer*. Introduced, Edited and Annotated by Vincent Porter (Lanham MD, Toronto, Oxford: Scarecrow Press, 2006).

des *Evening Standard*, gründete er 1924 mit anderen die London Film Society, die sich die Propagierung des unkommerziellen Filmschaffens auf die Fahnen schrieb, wurde 1928 zum Chef des Scenario Department bei B.I.P. ernannt, stieg 1933 zum Produzenten und schließlich 1935 zum Produktionschef der Gesellschaft auf.

Nach seinem Tod wurden immer wieder Stimmen laut, die ihn des Antisemitismus und Sympathien für Oswald Mosley und den Nationalsozialismus beschuldigten.⁸²

Dass Mycroft politisch rechts stand, steht für Vincent Porter außer Zweifel, allerdings seien die Belege für im engeren Sinne faschistische Ansichten nicht wirklich ausreichend, um sich ein abschließendes Urteil bilden zu können.⁸³

Mycrofts Memoiren sind die eines Profis im Unterhaltungsgeschäft. Bei B.I.P. und ABPC sah er sich mit seinem Chef John Maxwell einem Mann gegenüber, der im Unterschied zu Korda nicht nach internationalen Märkten schielte, sondern unter Verzicht auf Risikokapital mittels strenger Budgetrichtlinien die Produktionskosten derart zu limitieren bestrebt war, dass sich die jeweiligen Filme allein am britischen Markt und jenem des Empire rechnen konnten; diese Politik erlaubte Maxwell auch, seine Kinokette wesentlich auszubauen.

Gerade unter solchen finanziellen Beschränkungen suchte B.I.P. nach Erfolgsformeln, bestimmten Mustern, die langfristig Erfolg garantieren. Mit dem Engagement Richard Taubers für *Blossom Time* schien Mycroft diese Zauberformel gefunden zu haben.

'The voice of Richard Tauber, then in his prime, the music of Schubert, the charm of the story, broke them down', berichtet er über das Verhalten des zunächst zögerlichen Publikums in Brighton, wo man den Film vor der Londoner Premiere ausprobiert

Mycroft produzierte außer Steins Arbeiten etliche weitere Emigrantenfilme, darunter *Happy* (Zelnik, 1934), *My Song Goes Round the World* (Oswald, 1934), *Abdul the Damned* (Grune, 1935), *The Student's Romance* (Otto Kanturek, 1935), *Invitation to the Waltz* (Paul Merzbach, 1935) und *A Star Fell from Heaven* (Merzbach, 1936).

⁸² Vgl. etwa Aussagen der nach England emigrierten deutschen Schauspielerin Dolly Haas zum Film *Girls Will Be Boys* (1934): 'Der Produzent war ein kleiner, deutschfreundlicher, von den Nazis begeisterter Mann namens Mycroft.' In Helga Belach (Hg.), *Dolly Haas* (Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek, 1983), S. 16.

⁸³ Vgl. Porter, 'Introduction', in Mycroft, *The Time of My Life*, S. xxvi-xxvii.

hatte.⁸⁴ *Blossom Time* war Taubers erster englischer Film, der Sänger erhielt dafür laut Mycroft die bescheidene Gage von 2.500 Pfund.

'I thought the *Blossom Time* formula was the answer', erinnert sich Mycroft: 'a great voice, sweet music and romance'.⁸⁵ B.I.P.s zweiter Tauber-Film *Heart's Desire* kam zwar in puncto Einspielergebnis nicht an den Erstling heran, dennoch setzte Mycroft mit der Operette *I Give My Heart* (Marcel Varnel, 1935) mit der ungarischen Sängerin Gitta Alpar wieder ganz auf das vermeintlich erfolgversprechende Muster – doch der Film floppte kolossal. 'Just as the public had taken to Richard Tauber from Austria whose films on the continent before *Blossom Time* had not been successes', so Mycroft, 'they just as unpredictably did not and would not take Gitta Alpar from Hungary whose voice was as thrilling and who was slightly more photogenic'.⁸⁶ Kann es sein, fragt man sich, dass Stein im "mitteleuropäischen Fach mit Gesang" möglicherweise mehr zu Hause war als Marcel Varnel, der bald darauf mit den Slapstick-Komödien von Will Hay und der Crazy Gang seine eigene Erfolgsformel finden sollte? Mein anschließender Text versucht eine Antwort darauf zu finden.

Paul L. Stein, der zu Walter C. Mycrofts Stammpersonal bei B.I.P. und ABPC zählte, bleibt ein flüchtiger Gast in dessen Erinnerungen – genauso wie zum Beispiel auch Norman Lee und Thomas Bentley, die ebenfalls Film auf Film mit dem Produzenten drehten. Er mag paradigmatisch für eine Ausprägung des britischen Genrekinos der 1930er Jahre stehen, die sich dem "typisch" mitteleuropäischen Charakter verschrieben hatte.

⁸⁴ Mycroft, *The Time of My Life*, S. 139.

⁸⁵ Ebd., S. 140.

⁸⁶ Ebd., S. 141.

‘Be kvite kviet, everybody, *please!*’: Paul L. Stein and British Cinema

Christian Cargnelli

In February 1935 the British journalist Edmund G. Cousins visited the set of *Mimi*, a screen version of Henri Murger’s novel *Scènes de la vie de bohème* on which Puccini’s well-known opera is based. He eavesdropped on director Paul L. Stein, an émigré from Vienna: ‘I love to listen to Stein directing. “Be kvite kviet, everybody, *please* – which is the good old Anglo-Saxon vord *shut tup!*”’⁸⁷ In this chapter, I will delineate Stein’s career in the UK and try to explore the way he constructed images of Austria in his British films. I will also discuss how the latter – and ‘foreign’ influences in general – were perceived in the popular press in the 1930s and 1940s.

Observations of the kind cited above appear quite frequently in E.G. Cousins’ regular column ‘On the British sets’ in the popular film journal *Picturegoer Weekly* in the 1930s.⁸⁸ He prefers to address male continental film personnel as ‘Herr’, jokes around with their names and makes fun of their language problems. When he notices an actress being nervous before a screen test, he remarks: ‘I did not realise why until my friend Herr Eichberg, the director, seeing me there, came over and said, “It is a test ve make, for *Dubarry*, ja, und Anny is nod habby aboud it”.’⁸⁹ A mixture of admiration and condescension towards foreigners might be the best way to characterise the prevalent attitude of Cousins’s reports and the journal as a whole. A close analysis of *Picturegoer Weekly* from 1933 onwards reveals an ambiguous stance especially towards German-speaking émigrés, mirroring a general attitude in the British film industry. Not uncommonly, Central European film personnel were praised for their efforts *and* at the same time made fun of in any one given issue.

⁸⁷ E.G. Cousins, *Picturegoer Weekly*, 16 February 1935, p. 26.

⁸⁸ In January 1936 the column changed to ‘We Cover the British Studios’; then later to ‘E.G. Cousins Covers the British Studios’, amongst others.

⁸⁹ *Picturegoer Weekly*, 30 December 1933, p. 26. Cousins reported this in retrospect; German actress Anny Ahlers died soon afterwards and the film came to nothing. Later Paul Stein was announced as the director. See ‘*Dubarry* for B.I.P. Paul Stein to Direct’, *Kinematograph Weekly*, 7 December 1933, p. 39. In the end, neither German-born Richard Eichberg nor Stein took charge of the film, which premiered as late as 1936, retitled *I Give My Heart* and directed by Austrian-born exile Friedrich Zelnik.

On one hand, the technical expertise and quality input brought by the immigrants were welcomed and were of utmost importance to the advance of the hitherto struggling British film industry. On the other hand, their influence was met with irony and scepticism or even straightforward rejection. Comments were sometimes tinged with xenophobic resentment, where 'non-Britishness' in continental stories, genres, visual and acting styles could be detected.⁹⁰

Paul Stein was one of those immigrants. 'I am looking forward with a great deal of interest to *Lily Christine*, Paramount's next production at Elstree', remarks Cousins in early 1932 upon Stein's first British film. '*Lily Christine* is to be directed by Paul Stein, who was responsible for *The Common Law*, *Sin Takes a Holiday*, and other Hollywood successes.' And before introducing a few members of the 'most interesting' cast (including Corinne Griffith and Colin Clive), he adds: 'I have not yet ascertained whether he pronounces his name Steen, Stain, Styne, or Shtyne, although all these forms have their adherents at Elstree.'⁹¹ Thus readers of *Picturegoer Weekly* learn about Paul Stein - before he even sets foot in their country - that he is experienced and successful, having worked in cinema's world capital, and that he comes from foreign, presumably, German lands. *How* experienced he was, and in which way his future efforts could possibly benefit from his private and professional backgrounds, certainly must have been unknown to them.

⁹⁰ Probably the best-known example of xenophobic resentment is Graham Greene's infamous review of the émigré production *The Marriage of Corbal* (1936), produced by Max Schach, directed by Karl Grune and photographed by Otto Kanturek. See *The Spectator*, 5 June 1936, reprinted in David Parkinson (ed.), *Mornings in the Dark. The Graham Greene Film Reader* (Manchester: Carcanet, 1993), pp. 107-9. The Association of Cine-Technicians (ACT) played an important role in this context. Founded as a proper trade union in June 1933 with the aim of improving the bad working conditions of cameramen, editors and other studio technicians, it came under pressure with the increasing number of refugees from Nazi Germany. Though soundly left-wing and in no way anti-Semitic, the ACT in 1935 nonetheless established a committee to check the number of foreign film personnel working in Britain. As Tim Bergfelder put it, 'the tension between political idealism and economic imperatives must have been nearly impossible to balance'. Bergfelder, 'The Production Designer and the *Gesamtkunstwerk*: German Film Technicians in the British Film Industry of the 1930s', in Andrew Higson (ed.), *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema* (London/New York: Cassell, 1996), p. 33.

⁹¹ E.G. Cousins, *Picturegoer Weekly*, 20 February 1932, p. 24. *Sin Takes a Holiday* (1930) and *The Common Law* (1931), both starring Constance Bennett, are dramas with a strong female angle that are situated in Paris and the USA.

Beginnings

In 1928 Paul Stein gave this account of his life:

I am Austrian and was born in Vienna. My father Emil Stein was an actor very well-known in Austria and Germany, so it became quite clear that I was to be trained for the stage, too. I grew up in Vienna, and my education was divided between school and the theatre my father worked in. My progress in dramatic training proved to be so great that my father managed to get me to work with Max Reinhardt, though I was only 17. I stayed with Max Reinhardt for four years and played mostly comical character parts in Shakespeare plays, for instance very often together with Rudolph Schildkraut. Then I went back to Vienna and achieved great success as a Shakespeare actor there, too.⁹²

That's impressive - and mostly invented. At least one fact is correct: Stein was indeed born in Vienna in 1892. He grew up there as the son of the Jewish merchant Emanuel Stein and his wife Marie; their address was Obere Donaustraße 87 in Vienna's second district Leopoldstadt, where a large part of Vienna's Jewish population lived.⁹³ As scholars of the history of mittel-European theatre will assure you with their tongues firmly in their cheeks, everyone at some point worked with famous 'Theatermagier' (theatre magician) Reinhardt. In reality, Stein did not even come close to being a star of the stage. He started out as a student at Reinhardt's acting school at the Deutsches Theater in Berlin, and after humble beginnings in the German provinces he got an engagement at Reinhardt's newly opened Volksbühne (Theater am Bülowplatz) in Berlin for the season 1915/16. Stein's repertoire included small, sometimes tiny parts; this was not to change during his subsequent stays in Königsberg (under director Leopold Jessner, later also an exile in Britain) and finally, from 1916 to 1919, at the Deutsches Volkstheater in Vienna.⁹⁴

⁹² Hermann Treuner (ed.), *Filmkünstler. Wir über uns selbst* (Berlin: Sibyllen, 1928), unpaginated. My translation.

⁹³ Birth certificate 'Paul Ludwig Stein'. Reg. no. 275/1892, Israelitische Kultusgemeinde Wien (Jewish Community of Vienna). Stein's strategy obviously worked: in a 1934 film journal's 'character study' of the director, his early days are depicted exactly the way he related them in 1928. See Hubert Cole, 'A Mercurial Maker of Stars', *Film Weekly*, 17 August 1934, p. 7.

⁹⁴ For detailed information on Stein's work in the theatre see *Neuer Theater-Almanach* (1913f.), *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* (1915ff.) and the programme notes of the Deutsches Volkstheater Vienna.

Film: Vienna, Berlin, Hollywood

In 1934 Stein recalled his eventual move from stage to films, talking to Peter Witt, an exiled journalist in London. The director, Witt notes, told him ‘how, many years ago he, the most successful actor in Vienna, suddenly and without any real reason, gave up his work and turned his enthusiasm to films’.⁹⁵ In reality, Stein’s stage career went absolutely nowhere. The films he directed in Vienna in 1919 already indicate his preference for certain genres, thus foreshadowing what was to come: comedies and melodramas. In the comedy *Das kommt davon* (That’ll Teach You!), also from 1919, Stein plays a young man with the unmistakably Austrian name Sebastian Flockerl who has his jacket stolen in a popular Viennese open-air pool. ‘Bathing scenes excellent’, a trade paper noted.⁹⁶ The film’s director, Rudolf Stiaßny, would work for Stein fifteen years later as location manager in Vienna during the shooting of *Blossom Time* (1934).⁹⁷

In 1919 Stein moved to Berlin and went on to direct no less than twenty-five films in the German capital until 1926, for his outfit Stein-Film and later for Ufa and other companies. In 1920, for instance, Pola Negri starred in three Stein productions: *Das Martyrium* (Martyrdom), *Arme Violetta* (Camille/The Red Peacock) and *Die geschlossene Kette* (Unbroken Chain of Evidence). Stein’s German films encompass popular genres of the time: melodramas, society dramas, costume pictures. Only one, *Liebesfeuer* (Flames of Love, 1925), employs a Viennese theme: the joyful life of Austrian hussars on the eve of the First World War.

In 1926 Stein moved to Hollywood, starting to work for Warner Bros. and Cecil B. DeMille. Like a number of other mittel-European film personnel in the 1920s, he was employed in a concerted effort to weaken the European film industries and at the same time enhance the American product by using the experience and the cultural background of film artists trained at renowned German studios like Ufa, preferably in productions with European ambience. The best-known acquisitions included directors

⁹⁵ Paul Stein, ‘Heading for British Supremacy’, *Picturegoer Weekly*, 3 March 1934, p. 10.

⁹⁶ *Paimann’s Filmlisten*, no. 150 (31 January to 6 February 1919). My translation.

⁹⁷ Hans Taussig, ‘Sommertagstraum in Laxenburg’, *Mein Film*, no. 440 (June 1934), p. 11.

Ernst Lubitsch, Michael Kertesz (Curtiz), Friedrich Wilhelm Murnau, Paul Leni and E.A. Dupont, producer Erich Pommer, and actors Emil Jannings and Conrad Veidt.⁹⁸ Stein's grandiose 'reinvention' of himself perfectly fit into an established pattern. It seems that the successful Hollywood director did employ the same strategy of self-aggrandising PR that many continental film artists used to their advantage after their arrival in the New World: create a new, shining career in retrospect, a new, more glamorous identity.

Stein's first American film, *My Official Wife* (1926), is set in Vienna, amongst other places. The daughter of a Russian nobleman (Irene Rich) escapes deportation to Siberia by fleeing to the Austrian capital. Here, in the city of music, she enjoys 'a great success as a cabaret singer'. The *Bioscope* review also notes 'brilliant scenes at a Viennese café'⁹⁹ – exactly the kind of melodramatic confection Stein was employed to create. The charismatic character villain of the piece is fellow Viennese Gustav von Seyffertitz.

Stein worked in Hollywood until 1932, directing sixteen films altogether: romantic comedies, murder mysteries, spy yarns, domestic dramas. Particularly striking is the number of women dominating on-screen procedures – at first Irene Rich; later Ann Harding, Jeanette MacDonald and Constance Bennett. "Over there", P.L. Stein has the reputation of being a ladies' director', an Austrian trade paper noted in 1929.¹⁰⁰ Stein's American films are more often than not situated in European or exotic locations: Vienna, Paris, London, Spain, Norway, Arabia. In *A Woman Commands* (1932), for example, Pola Negri, in her first Hollywood feature, loves and suffers in some Ruritanian kingdom.

⁹⁸ See Thomas Elsaesser, 'Heavy Traffic. Perspektive Hollywood: Emigranten oder Vagabunden?', in Jörg Schöning (ed.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre* (Munich: edition text+kritik, 1993); Elsaesser, *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary* (London: Routledge, 2000), pp. 361ff.; Graham Petrie, *Hollywood Destinies. European Directors in America, 1922-1931*, rev. edn. (Detroit: Wayne State University Press, 2002); Jan-Christopher Horak, 'Sauerkraut & Sausages with a Little Goulash: Germans in Hollywood, 1927', *Film History*, vol. 17, no. 2/3 (2005).

⁹⁹ *Bioscope*, 21 October 1926, p. 55.

¹⁰⁰ *Das Kino-Journal*, 29 June 1929, p. 12. The sentence reads better in German: 'P.L. Stein steht "drüben" in dem Ruf ein Damen-Regisseur zu sein.' See also 'A Director of Women', *Film Weekly*, 13 February 1932, pp. 7 and 17.

Settling in Britain

‘Let Them *All* Come!’ was the title of a *Picturegoer* article in November 1931. The lengthy essay dealt with the internationalisation of British films and explicitly welcomed the influx of foreign film personnel.¹⁰¹ Whereas a relatively small number of German-speaking film artists had worked here - voluntarily - since the mid 1920s, many more, expelled from Nazi Germany, from 1933 onwards sought refuge in the UK. Paul Stein belongs to the latter category. In 1934 he recounted the days of his forced emigration:

I wanted to go back to Berlin ... there in Berlin I wanted to continue my film work and put to the test the wealth of experience that I had gathered in America. Just as a murderer is always magnetically drawn back to the scene of his crime, so I too was drawn back to Berlin and to the places of my unforgettable years of apprenticeship. But there I was up against the trend of political events. German filmcraft, which has been completely shattered by political experiments, is hardly the basis on which I can work out my ideas.¹⁰²

‘Political experiments’ meant, of course, that the Nazis had seized power and Stein, of Jewish descent, could not have gone back to Germany without risking his life. We can only speculate whether British readers in 1934 were able to grasp the full meaning of his comments. Stein settled permanently in Britain in 1933 and entered a contract with British International Pictures (BIP). ‘It is [*sic*] very slight and obvious Viennese romance’, Lionel Collier mercilessly remarks upon his first BIP effort, *The Song You Gave Me* (1933).¹⁰³ This musical comedy, a remake of the German production *Das Lied ist aus* (The Song is Ended, 1930), which was written by later-to-be-émigré Walter Reisch, starred an international cast headed by American Bebe Daniels and Hungarian Victor Varconi. Making no great impression at the time or thereafter, it nevertheless points forward to better, more successful Stein films in the same style and genre: Viennese pictures made in Great Britain.

The world wants ‘Vienna’. This is, for the moment, a completely unpolitical statement. The world I would like to speak about here is the world of theatre,

¹⁰¹ John K. Newnham, ‘Let Them *All* Come!’, *Picturegoer Weekly*, 7 November 1931, p. 7.

¹⁰² Stein, ‘Heading for British Supremacy’, p. 10.

¹⁰³ Lionel Collier, *Picturegoer Weekly*, 13 January 1934, p. 27.

of film, of entertainment and diversion in any form imaginable. A world of appearances. In this world Vienna is a big power of the highest order.¹⁰⁴

You can hardly put it better than Harry W. Gell, general manager of Fox's Viennese office, does here in the popular film journal *Mein Film*, Vienna's counterpart to *Picturegoer*, in 1934. It is not realism that promises box office success, but the use, recycling and exploitation of those 'timeless' topoi and myths Vienna has always been known and loved for.¹⁰⁵ Not surprisingly, Gell goes on to mention Austrian operettas, plays and novels, composers Lehár, Strauß und Robert Stolz, and actors Elisabeth Bergner, Fritz Kortner and Paul Hörbiger. 'For generations this city has been exporting its surplus of talent to all corners of the world, a talent corresponding with a happy and blessed view of life.'¹⁰⁶

There is not a word here about the fact that many of those successful and highly gifted individuals, such as Bergner and Kortner, were not allowed to work in Germany any longer – some of them, after their in no way voluntary 'remigration', now living as exiles in Vienna, amongst them actors Peter Lorre and Oscar Homolka. After all, dealing with the Nazified German film industry still meant good business for both Austrian and Hollywood companies.

Stein's next film, *Red Wagon* (1933), an adaptation of Eleanor Smith's eponymous 1930 novel, truly fulfilled *Picturegoer*'s call for foreign talent. 'B.I.P. gathered an international cast', the journal enthused over this 'British movie milestone'. 'It is probably richer in Hollywood "names" than any picture ever made here.'¹⁰⁷ Charles Bickford stars as Joe Prince, an orphan child of circus people, who, after many struggles, achieves his life ambition of owning his own circus. He is torn between Zara, the lion tamer (Swedish-born Greta Nissen), and the Gypsy girl Sheba (Raquel Torres). The most convincing performance, though, a 'brilliant contribution',¹⁰⁸ comes from German exile Paul Graetz, an old friend of Stein since their shared early

¹⁰⁴ Harry W. Gell, 'Die Welt will "Wien"', *Mein Film*, no. 442 (June 1934), p. 24. My translation.

¹⁰⁵ See Elsaesser, 'Heavy Traffic. Perspektive Hollywood: Emigranten oder Vagabunden?', pp. 33-34.

¹⁰⁶ Gell, 'Die Welt will "Wien"', p. 24. My translation.

¹⁰⁷ Lionel Collier, *Picturegoer Weekly*, 18 August 1934, p. 24.

¹⁰⁸ Ibid.

days with Reinhardt. He excels as Maxi Schultze, the charismatic owner of ‘Schultze’s Grand Circus’ which is flagged with the Union Jack.¹⁰⁹ *Red Wagon* reflects internationalism not only in its cast and crew – German Kurt Schröder worked on it as the musical director – but also, partly, through its narrative. At the start of the film, there are animosities between Americans and Brits when a circus is touring the United States. Joe’s father, a trapeze artist, plunges to his death as a result of sabotage, and his girlfriend, Joe’s mother, is shot dead; their son and his foster parents move back to Britain. Years later Joe returns from the USA as a star and in a battle of circus bosses defeats his British opponent, Cranley (Francis L. Sullivan).

It is tempting to read the transatlantic angle of *Red Wagon* as a metaphor for the state of Anglo-American film relations at the time, mirroring the struggle for supremacy in British cinema, i.e. the fight against Hollywood’s dominance by building up a strong national film industry.¹¹⁰ A writer in *Picturegoer Weekly* even used war rhetoric in pointing this out: ‘It is pleasing to record that another British company – British International, this time – has made a picture far in advance of its usual product. Thus the advance along the Home Front continues all round.’¹¹¹ Not everyone shared this enthusiasm. Seen today, *Red Wagon* deserves attention for its elaboration of ‘internationalism’, while not refraining from employing stereotypes such as the good blonde white woman and the dark-haired, treacherous Gypsy girl in the process. One cannot help noticing clumsy storytelling and a rather awkward narrative – shortcomings some contemporary reviewers pointed out:

It is a story that moves slowly, so slowly that the background of circus and gypsy life is deprived of its full effect. Mr. Paul L. Stein, who directs the film, has a genuine sense of the circus, and he is never more happily inspired than when he has tigers slinking from tub to tub to the cracking of the tamer’s

¹⁰⁹ One of Berlin’s best-loved character comedians and cabaret performers before he was forced to flee to England, Graetz enriched a number of British productions from 1933 onwards, for instance *Jew Süss* (Lothar Mendes, 1934), *Mimi*, and two other films by Stein, *Blossom Time* and *Heart’s Desire*. In 1936 he moved to Hollywood, but, after having appeared in only four Warner Bros. B pictures, died in early 1937. Pem (= Paul Marcus), exiled journalist in London, wrote in his obituary in the émigré paper *Pariser Tageszeitung* (19 February 1937): ‘Paul Graetz, who once played with Reinhardt and was one of the founders of the second “Schall und Rauch” [a famous Berlin cabaret], was the incarnation of the most genuine Berlin spirit.’ My translation.

¹¹⁰ The screenplay originated with three British writers: Roger Burford, Arthur B. Woods and New York-born, cosmopolitan Edward Knoblock.

¹¹¹ M.B.Y., *Picturegoer Weekly*, 23 December 1933, p. 20.

whip, 'liberty horses' stepping the musical ride, and trapezists swinging close under the canvas roof. These scenes have the undying charm of a good circus, but when he takes us behind the scenes and tries to show us what manner of men are the clowns, the lion-tamers, the ring-masters, and the rest of them he is not so successful.¹¹²

When E.G. Cousins visited the set, he, like his *Times* colleague, found himself captivated by the circus atmosphere. But he concluded his report with the observation: 'It's an illuminating fact that the only two directors at present working in the B.I.P. studios at Elstree are Germans: Herren Stein (making this circus film, *The Red Wagon*) and Zelnick [*sic*] (directing *Happy*).'¹¹³

Blossom Time

Stein's next film, *Blossom Time* (1934), again for BIP, 'was a major event for the company, costing far more than its other films, with crowd scenes and some large and decorative baroque sets'.¹¹⁴ Bryan Langley, second cameraman, remembered it as being '*The Sound of Music* of its period'.¹¹⁵ *Blossom Time*, subtitled 'A Romance to the Music of Franz Schubert', tackles a quintessentially Viennese subject: an episode from the life of the famous composer. It quickly turned into a phenomenal success,¹¹⁶ certainly owing a great deal to tenor Richard Tauber playing Schubert. This is Stein's real entry into British cinema. Talking to *Mein Film*, he explained:

¹¹² Anonymous review in *The Times*, 7 December 1933.

¹¹³ *Picturegoer Weekly*, 11 November 1933, p. 32. *Happy*, a 'lighthearted musical about three "lads"....seeking their fortunes in the streets and bistros of London', is a 'good example of the confused sense of national identity and locale to which this form of production was subject. Despite its cheap sets and perfunctory production it has a bizarre charm, but it is pervaded by an uneasy placeless feeling.' Rachael Low, *The History of the British Film 1929-1939* (London: George Allen & Unwin, 1985), p. 93.

¹¹⁴ Low, *History of the British Film 1929-1939*, p. 123.

¹¹⁵ Bryan Langley's Photo-Diary. Number Two: 1934. British Film Institute, Special Collections.

¹¹⁶ This success extended beyond the UK. See, for instance, '*Blossom Time*'s Paris Triumph', *Kinematograph Weekly*, 27 September 1934, and '*Blossom Time* in Australia. Sweeping Success of B.I.P. Musical', *Kinematograph Weekly*, 29 November 1934. As late as June 1935, the film was used in a magazine advertisement for the skin cream Snowfire Cream, showing a photograph of leading stars Jane Baxter and Carl Esmond under the heading 'We're in Love'. See *Picturegoer Weekly*, 29 June 1935, p. 3.

Being now about to direct a Viennese film in England which is, of course, also intended for America, I wonder why it should not be possible to shoot such Viennese films for real in Austria. And considering that foreigners should not be shown a film pretending to present an Austria that does not exist, but Austria and Vienna as they really are, I have decided to move the location shooting of the Schubert film to Vienna.¹¹⁷

A little ‘cheating’ certainly didn’t hurt: when the young lovers (Jane Baxter and Carl Esmond) pass through the Prater, a large Viennese park, in a horse-drawn carriage while being spotted by a wistful Schubert, they do really cross the park of Laxenburg Castle – because, as British assistant director Frank Cadman explains, in the ‘real’ Prater ‘we could not have avoided anachronisms such as the ubiquitous electric lighting and telephone wires’.¹¹⁸ Most scenes of the film, though, including the imposing ballroom and the Karlskirche (St Charles’s Church) interiors, were shot at Elstree.

In spring 1934, the film crew travelled from London to Vienna separately: Stein, Tauber and cameraman Otto Kanturek made a detour through France and Italy to escape the danger of falling into the Nazis’ hands – all three of them had already become exiles in Britain. Cousins reported on another visit to Elstree:

Gene Gerrard [British actor and director] wandered with me on to the *Blossom Time* set, which represents the interior of Vienna Cathedral a hundred years ago, and remarked to Paul Stein, the director, ‘That’s the best synagogue I ever saw.’ The point of that remark is better appreciated if you realise the number of German nationals who are in our studios because Herr Hitler disapproves of their religion.¹¹⁹

Blossom Time, written by Franz Schulz, prolific screenwriter of Weimar cinema who emigrated to the USA in 1934, together with three British colleagues, tells the story of Schubert’s unrequited love for Therese Grob (called Vicki Wimpassinger here and played by Jane Baxter) – and provides Richard Tauber, ‘BIP’s biggest celebrity’,¹²⁰

¹¹⁷ Paul Ludwig Stein, ‘Amerika-Film für Europa’, *Mein Film*, no. 428 (March 1934), p. 4. My translation.

¹¹⁸ Taussig, ‘Sommertagstraum in Laxenburg’. My translation.

¹¹⁹ E.G. Cousins, ‘*Blossom Time* at Elstree’, *Picturegoer Weekly*, 2 June 1934, p. 30.

¹²⁰ Low, *History of the British Film 1929-1939*, p. 123.

presumably the best-known Austrian resident in 1930s Britain, with ample opportunity to sing.

Linz-born tenor Richard Tauber (1891-1948) from the early 1920s had been popular in Germany and Austria, appearing in operas and operettas and enjoying success as a recording artist. His rendition of 'Dein ist mein ganzes Herz' ('You Are My Heart's Delight'), from Franz Lehar's 1929 operetta *Das Land des Lächelns* (Land of Smiles), eventually gained him world-wide fame. Tauber also appeared in a few German-language films and in the early 1930s toured Britain and the USA, becoming a regular event on the London stage.¹²¹

At the heart of the film, Schubert, after the intended singer's loss of voice, delivers four of his songs himself in front of a packed audience: 'Red Roses' ('Heidenröslein'), 'Faith in Spring' ('Frühlingsglaube') and 'Impatience' ('Ungeduld') in English and the 'Ständchen' in German. One year before, Willi Forst had produced his Schubert biopic *Leise flehen meine Lieder*, starring Hans Jaray, in Vienna. Analysing both leading men's performances, Franz Marksteiner commented:

Hans Jaray's lovingly restrained performance...seemingly owes a lot to the kind of naïve respect and admiration Austrian grammar schools conveyed to their pupils. Jaray's way of speaking, owing to its musicality, was to become formative for the Viennese film...Richard Tauber, whose Schubert is only one among several Viennese characters, in his comical clumsiness sometimes recalls Oliver Hardy. The characters around him are primarily concerned with providing *Tauberschubert* with the best possible entrances...Where Forst fills up an icon, a character [Schubert] is fitted to Richard Tauber in Stein's picture.¹²²

Ultimately, both must renounce. Tauber's Schubert, at least, actively helps the woman he cannot win for himself to enter the state of matrimony.

¹²¹ For more information on Tauber, see Michael Jürgs, *Gern hab' ich die Frau'n geküßt. Die Richard-Tauber-Biographie* (Munich: List, 2000).

¹²² Franz Marksteiner, 'Schubert heiß ich. Bin ich Schubert?', in Christian Cargnelli and Michael Omasta (eds), *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945* (Vienna: Wespennest, 1993), pp. 85 and 82. My translation.

From 24 August 1934, *Blossom Time* was shown for the exceptionally long period of seven weeks at London's Regal Cinema (Marble Arch).¹²³ Critics especially enjoyed the musical elements of the film. *Picturegoer Weekly*, looking back on 1934, commented:

The most important of the year's musical crop, and the most important film to come out of the British International Studios at Elstree for long enough, was *Blossom Time*, in which the great German tenor Richard Tauber gave both a full-length vocal concert and an excellent imitation of Franz Schubert.¹²⁴

The significance the public attributed to Tauber's British film debut is mirrored in the vast coverage of the film's shooting and its production background. The issue of *Film Weekly* published on the day of the premiere, for instance, devotes a long, very favourable review and four pages of photographs to *Blossom Time*, along with a two-page article in which Stein describes his collaboration with Tauber.¹²⁵

The singer's performance received unanimous praise; the film's plot and set design fared less well. *Blossom Time* suffered from

a story that is hackneyed and a development that is pedestrian. The singing of the star, however, compensates for a great deal and, despite its faults, the film has a certain gentle charm that has hitherto not often been achieved in British films...A story of artless simplicity is jumbled with a 'Gay Vienna' atmosphere of sophistication and elaborate, if rather too obviously studio-made, spectacle and settings.¹²⁶

¹²³ Originally scheduled to run for three weeks, 'the terrific reception it received from London picturegoers resulted in its being retained week after week'. See 'Great B.I.P. Success. *Blossom Time* – Record Seven Weeks' Run', *Kinematograph Weekly*, 11 October 1934, p. 34. A number of other interesting productions similarly characterised by émigré involvement also premiered that autumn, which supports the notion of the paramount importance of exile cinema in Britain: Paul Czinner's *Catherine the Great* starring Elisabeth Bergner; *Chu Chin Chow* starring Fritz Kortner (photographed by Mutz Greenbaum, sets by Ernő Metzner); Berthold Viertel's *Little Friend* with Kortner (photographed by Günther Krampf, sets by Alfred Junge); *Evensong* with Kortner and Carl Esmond, aka Willy Eichberger (photographed by Greenbaum, sets by Junge); Lothar Mendes' *Jew Süss* starring Conrad Veidt and Paul Graetz (sets by Junge); and Alexander Korda's *The Private Life of Don Juan*, written by Lajos Biro, with a score by Ernst Toch.

¹²⁴ E.G. Cousins, 'The Year on the British Sets', *Picturegoer Xmas Annual* (December 1934), p. 16.

¹²⁵ Paul L. Stein, 'How We Made Richard Tauber's First British Film', *Film Weekly*, 24 August 1934, pp. 8-9.

¹²⁶ M.D.P. (= Malcolm D. Phillips), 'Richard Tauber's British Debut', *Picturegoer Weekly*, 28 July 1934, p. 16.

The *Jewish Chronicle* had similar concerns: ‘Schubert’s music and Tauber’s fine voice and superb technique – attractions enough surely; so that it may be churlish to speak of the utterly artificial and sugary little novelette story that forms the plot.’¹²⁷ *The Times*, which compared *Blossom Time* unfavourably with *Congress Dances* (1931), the English version of the huge Ufa success *Der Kongress tanzt* - ‘a film which in some particulars it quite obviously imitates’ – and criticised the sentimentality and slow pacing, also praised Tauber and the musical arrangements: ‘This is really a concert, a very good concert, of Schubert’s songs. The music is treated with respect and sung with feeling by Mr. Richard Tauber disguised as the composer, occasionally accompanied by a boys’ choir.’¹²⁸

In its short account of the London premiere, German journal *Film-Kurier* moderately praised the film while the names of Stein, Schulz, Kanturek and supporting actor Paul Graetz were not mentioned. Tauber’s name still was, and, rather surprisingly, not in a derogatory manner: ‘Tauber’s portrayal of the great composer Franz Schubert predictably impressed the premiere audience.’¹²⁹

However, in general the singer was one of the main targets of Nazi propaganda aimed at Jewish entertainers in exile. One of its leading publications, *Der Stürmer*, in the mid-1930s repeatedly and venomously agitated against the ‘Operetten-Rundfunkjude’ (‘Operetta-Radio-Jew’) Tauber.¹³⁰ Moreover, the tenor found himself - like Kortner, Lorre and Lubitsch - being disparaged and ridiculed in Fritz Hippler’s infamous anti-Semitic propaganda picture *Der ewige Jude* (The Eternal Jew, 1940).

In *Mimi* (1935), Tauber was sorely missed: there simply were no singing parts. Puccini without music, Lionel Collier joked, ‘is like playing *Hamlet* without the ghost’.¹³¹ The film tells the tragic love story of the title character (Gertrude Lawrence) and aspiring dramatist Rodolphe (Douglas Fairbanks Jr.) in 1850s Paris. ‘*Mimi* owes

¹²⁷ *Jewish Chronicle*, 24 August 1934, p. 34.

¹²⁸ *The Times*, 27 August 1934, p. 8.

¹²⁹ ‘Der Schubert-Film von B.I.P.’, *Film-Kurier*, 13 July 1934. My translation.

¹³⁰ ‘Der emigrierte Richard Tauber’, *Der Stürmer*, vol. 14, no. 15 (April 1936).

¹³¹ Lionel Collier, *Picturegoer Weekly*, 10 August 1935, p. 25.

much to Miss Doris Zinkeisen's dresses', Graham Greene remarked, 'and to the acting of Mr Douglas Fairbanks Junior, more perhaps than to Miss Gertrude Lawrence's pinched out-of-place charm.'¹³² The *Jewish Chronicle*, on the other hand, considered Paul Stein 'to be rather unfortunate in the subjects he is given to direct, but one imagines that he is at least partly responsible for the general high level of acting'.¹³³ In March 1936, a dubbed and slightly shortened version of *Mimi* was released in Germany. As might be expected, neither the distributor's PR materials nor the reviews include the names of Stein, actor Paul Graetz or coscreenwriter Paul Merzbach, an exile in Britain since 1933. Berlin-based *Der Film*, for example, lists nine cast members, but not Graetz.¹³⁴ Other reviews refer to the film's director only by his job title, 'Regisseur'.¹³⁵

Heart's Desire

'We will go to a Heurige', famous tenor Van Straaten (Frank Vosper), who has just appeared at Vienna's State Opera in Bizet's *Carmen*, announces to a young English couple visiting Vienna; they want to contract him for a London engagement. 'A what?' replies Frances Wilson (Leonora Corbett), sister of a London impresario. 'A Heurige, typical Vienna. An old winegarden where the people of Vienna amuse themselves...A few tables under the trees, a little music, everyone's so happy, the new wine, a spring night, a beautiful woman - and that is the Heurige!'

A moment later they find themselves in this very typically Viennese inn. Laughing people are everywhere, some waltzing, others raising their glasses to each other. While the musical quartet – piano, violin, double bass and accordion – is ending its tune amidst thunderous applause, patrons are calling for their local idol. Josef Steidler (Tauber) has another quick drink, walks out into the garden and delivers one of the

¹³² *The Spectator*, 2 August 1935.

¹³³ *Jewish Chronicle*, 26 July 1935, p. 43.

¹³⁴ See 'Deutsche Fassung von *Mimi* reichszensiert', *Der Film*, 15 February 1936.

¹³⁵ See, for instance, the review in *Film-Kurier*, 28 March 1936.

most classical of Viennese songs: ‘Wien, Wien, nur du allein, sollst stets die Stadt meiner Träume sein...’ (‘Vienna, City of My Dreams’).

Heart’s Desire (1935), mainly shot at Elstree’s BIP studios, is at the heart of the Stein-Tauber collaboration. Though its director, unlike his star, has fallen into total oblivion, this great film is definitely his lasting achievement. *Heart’s Desire* negotiates central aspects of exile: rootlessness, alienation, language loss. Unlike Tauber, Josef Steidler is not being expelled to England, but comes here voluntarily - and yet, his story evokes, if not in explicitly political terms, the fate of the exiled individual. The original story of the film is provided by German author Bruno Frank, who in September 1933 had fled to Austria, and later went to Switzerland, France and the UK.¹³⁶ Frank’s treatments, which are held at the BFI, come pretty close to the finished screenplay credited to him and three British writers, L. du Garde Peach, Roger Burford and Jack Davies.

The Heurigen singer Josef Steidler is discovered by a British lady and her fiancé, an aspiring composer, while doing his job; she wants him to appear in operettas on the London stage. Before that, though, he has to learn English. His friend and manager Florian (Paul Graetz) is assisting him:

Florian: Have you a chill or influenza, as the case may be?

Josef: Hör schon auf! Ich bleibe, wo ich bin!

Florian: I only understand English!

Josef: I stay where am I.

Florian: I am.

Josef: You are.

The rapport between Tauber and Graetz in this scene is really wonderful – and the very funny dialogue certainly approximated reality, as Tauber’s difficulties with the language at the time are well documented.¹³⁷

¹³⁶ Frank’s exile novel *Der Reisepaß* was first published in Amsterdam in 1937 and came out as *Closed Frontiers* in London that same year.

¹³⁷ See Stein, ‘How We Made Richard Tauber’s First British Film’, pp. 8-9; Jürgs, *Gern hab’ ich die Frau’n geküßt*, passim.

Josef Steidler loves Vienna where all of his friends live and everyone likes him. But he has fallen for that English lady. At Vienna's Westbahnhof (Western Railway Station) the whole staff of the Heurige bid him farewell in a magnificent ceremony, singing the German folk song, 'Muss i denn, muss i denn zum Städtele hinaus' ('Must I Then, Must I Then, Leave This Little Town') - the Viennese girl who loves him is among them, endlessly sad and crying. 'This is quite a characteristic Austrian custom', it is explained in L. du Garde Peach's script version, 'the singing of a little song before somebody leaves by train - especially amongst the peasants. I have never seen it on the Central Station at Vienna, but I have seen it frequently at village stations.'¹³⁸ It seems not unlikely that Bruno Frank added this piece of information.

Heart's Desire finds simple, but impressive images in showing the transition from the familiar to the foreign. Snow-capped Austrian mountains provide the visual background for Josef singing the folk song 'Morgen muss ich fort von hier' (Tomorrow I must leave) in the train compartment. Travellers applaud, plain Austrian food is served – but the English lady intrudes: 'Josef! Lunch, please!' Wistfully he looks out of the train window, and from somewhere, i.e. non-diegetically, 'Wien, Wien, nur du allein', briefly and in an instrumental version, is heard. Dissolve to London, buses in the streets, and swinging urban music on the soundtrack. 'Florian, it is all so strange here. When do we go back to Vienna?'

When Tauber visited Vienna in summer 1935, he talked to *Mein Film* about his role in *Heart's Desire*:

I play a man whose nature and actions are essentially influenced by his love for his native Vienna and by his homesickness for this city. And it's this kind of emotion I have truly and deeply experienced.¹³⁹

Apart from the fact that Tauber, according to biographical accounts, was not interested in politics and would not have explicitly mentioned topics such as expulsion, emigration or exile, these would have been rather inopportune in *Mein Film* in 1935 anyway. Phrases like 'due to changed circumstances' were usually

¹³⁸ 'Tauber Film'. Revised script by L. du Garde Peach, 11 April 1935, p. 54. BFI, Richard Tauber Collection.

¹³⁹ 'Richard Tauber auf der Durchreise...', *Mein Film*, no. 498 (July 1935), p. 5. My translation.

employed in describing the Nazi takeover in Germany. The journal neutrally reported what was happening in Berlin, Vienna, London or Hollywood at the time, foregrounding Austrian-related film matters; Viennese cinemas screened both Nazi and British films, and Germany was, after all, by far the most important market for Austrian productions.

Heart's Desire presents Vienna, London style: 'In Elstree artists have built old Viennese alleyways and a Heurige amazingly true to life. There is a really typical Viennese atmosphere lingering over this lovely little spot on the banks of the Thames.'¹⁴⁰ Richard Tauber sings three of his own compositions and two songs by Schumann in *Heart's Desire*, and wins acclaim playing a Venetian in the operetta *Venetian Moon* at London's Olympic Theatre. The woman he yearns for, though, he doesn't get. 'Florian, how soon can we be back in Vienna?' And Josef looks towards and into the large panoramic view of the Alps in his dressing-room – and the photograph instantly dissolves into the Alpine panorama behind the train on its way back to Vienna. 'I never realised that Austria was so beautiful!' Florian replies, 'Isn't it great to be home!' Josef: 'Home! Back in our old world!'

In the film's climax London and Vienna, English and Viennese, are united quite miraculously. Josef Steidler enters the garden of the Heurige and again sings 'Wien, Wien, nur du allein' – but this time it is the English version, 'Vienna, City of My Dreams'. Finally, it seems, he has managed to bring with him something useful from foreign lands after all, and now returns it to a British audience. The *Palestine Post* commented on the film's Anglo-Viennese angle:

The author [possibly Bruno Frank], together with the producer Stein, composed an attractive film over and above the singing, in which sentimental Vienna is amusingly opposed to the more serious character of London. Two worlds are sharply contrasted and then united. This film also has interesting points, by way of language, being alternatively in German and in English.

¹⁴⁰ C. T. J., 'Heurigenfilm mit Richard Tauber', *Mein Film*, no. 488 (May 1935), p. 8. My translation. The way British magazines described this atmosphere sometimes failed to catch the Viennese spirit: the Heurige is referred to as 'Austrian beer-garden', 'Viennese Biergarten', 'Viennese beer garden' or just 'biergarten'. See *Picturegoer Weekly*, 1 June 1935, p. 30; *Monthly Film Bulletin*, August 1935, p. 133; *Film Weekly*, 18 October 1935, p. 32; *Jewish Chronicle*, 18 October 1935, p. 48.

Realism in the surroundings was aimed at, and so the atmosphere of ‘new wine in Vienna’ was not robbed of its racy dialect.¹⁴¹

Almost sixty years later German film historian Frieda Grafe elaborated on cinematographic realism:

Authentically Viennese films were produced extraterritorially, somewhere else – after the concept of authenticity had been changed by cinema. Whether they are derived from real Viennese experience or from covetous ideas brought about by foreigners makes no difference. Either way, Viennese is always close to cliché. The filmic image, then, is directly close by.¹⁴²

It is exactly this kind of ‘authenticity’, based on cinematographic concepts of realism, that *Heart’s Desire* strives for, eschewing naturalistic portrayals, instead employing and at the same time transcending Viennese clichés.

Into the War

Paul Stein became a British citizen in 1938.¹⁴³ He went on to direct sixteen more films until his death in 1951. They included musical romances, spy dramas, comedies and murder mysteries. In May 1937 he wrote to his friend Paul Kohner in Hollywood, a legendary agent and an exile himself:

There is no film industry here in England. Still, it remains a fact that some people are making pictures. So don’t regret the fact that you are still stuck over there and even if life seems to be very monotonous sometimes, it doesn’t matter – you are far away from Europe where, one day, not in the near future, political troubles will start which will end in a war... You know how much I love Europe, you know how much I enjoy travelling around in France, in Switzerland, in Austria and in Czechoslovakia, but, frankly, in the depths of my heart I am longing to go back to the States, to Hollywood, maybe to settle down there and try to get a little peace after all these years of excitement.¹⁴⁴

¹⁴¹ ‘German [*sic*] Singer in a British Film’, *Palestine Post*, 29 November 1935, p. 10.

¹⁴² Frieda Grafe, ‘Wiener Beiträge zu einer wahren Geschichte des Kinos’, in Christian Cargnelli and Michael Omasta (eds), *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945* (Vienna: Wespennest, 1993), p. 227. My translation.

¹⁴³ *Pem’s Privat-Berichte*, 14 September 1938, p. 55.

In March 1938, a few days before the ‘Anschluss’, he told Kohner he wanted to go to Hollywood but was afraid of having to start all over again. ‘But on the other hand I wish to be as far away from the Continent as possible, because one day there will be trouble.’¹⁴⁵

The *Film-Kurier* issue of 24 February 1939 includes a long review of Stein’s *The Outsider* (1939), starring George Sanders as a villainous osteopath, a remake of Harry Lachman’s eponymous 1931 film (both were based on Dorothy Brandon’s popular play). That Stein’s name gets mentioned here might appear surprising, at least at first glance – on the other hand, his directorial efforts are slated:

Nonetheless, the film is not short of certain dramatic moments, especially at the end when the female patient rises in front of a physicians’ panel and, instead of walking, collapses. But this breakdown is played out much too broadly by the director (Paul Stein), and repeated without good reason, so that the audience cannot help being embarrassed...the director should really have avoided depicting the doctors in the film as a flock of stupid ignorants.¹⁴⁶

In summer 1939 Stein shot the crime drama *Poison Pen*, which, especially in hindsight, gains particular poignancy. The film is set in a small, peaceful English town where the rector’s sister (Flora Robson), by writing anonymous letters, causes the suicide of a young woman and the murder of a man. The girl who kills herself does so after being hounded by the villagers, who pin the guilt for the letter-writing on her, primarily because she came to the village as a ‘foreigner’, i.e. from another part of the country.

Poison Pen had its premiere in January 1940. Its depiction of a spiteful community evidently didn’t fit in easily with the national effort to stand together and fight the enemy. ‘This rather sordid drama’, *Picturegoer* remarked,

¹⁴⁴ Letter from Paul L. Stein to Paul Kohner, 21 May 1937. Paul Kohner Collection, Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek.

¹⁴⁵ Letter Stein to Kohner, 7 March 1938. Paul Kohner Collection, Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek.

¹⁴⁶ H.M., ‘Londoner Filmbrief’, *Film-Kurier*, 24 February 1939. My translation.

is heavy-going for a wartime audience. It is very well done; characters are exceptionally well drawn and the development is logical and tragic, but with major issues impending it seems to cast a gloom which is unwelcome in times of crisis.¹⁴⁷

Too English – or not English enough – as the film seemed to Graham Greene, who found it ‘a deplorable example of an English film which tries to create an English atmosphere... The background of the picture is as quaint and false as a Broadway teashop’.¹⁴⁸ In 1941 Stein contributed an entry to the RKO’s ‘The Saint’ series, *The Saint Meets the Tiger*. ‘It is an involved story’, according to *Picturegoer*, ‘but has plenty of action and picturesque Cornish settings.’¹⁴⁹

The war years limited Stein’s output. In 1944 he directed the comedy *Kiss the Bride Goodbye*, starring Patricia Medina who is goaded by her mother to become engaged to her employer while her lover (Jimmy Hanley) is fighting in Burma; and the melodrama *Twilight Hour* in which an amnesiac major (Mervyn Johns) eventually recognises the fiancée of his employer’s son as his daughter. ‘In spite of the worn-out central theme, leading to the usual sort of jokes’, *Monthly Film Bulletin* noted on the former, ‘this is a well-acted and directed comedy.’¹⁵⁰

The war was touched upon in a Christmas telegram Stein had sent to his friend Kohner in 1942; it clearly hints at the difficult living conditions he was experiencing at the time: ‘Convey our season greetings to Dieterle, Freund, Blanke, Lubitsch and your family and thank them for food parcels.’¹⁵¹

¹⁴⁷ Lionel Collier, *Picturegoer and Film Weekly*, 25 November 1939, p. 28.

¹⁴⁸ Graham Greene, *The Spectator*, 10 November 1939.

¹⁴⁹ Lionel Collier, *Picturegoer*, 29 November 1941, p. 13.

¹⁵⁰ V.M.C.D., *Monthly Film Bulletin*, 31 October 1944, p. 113.

¹⁵¹ Western Union, 25 December 1942. Paul Kohner Collection, Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek. German-born Wilhelm Dieterle, in Hollywood since 1930, started out directing German-language versions and subsequently changed to prestigious biopics such as *The Life of Emile Zola* (1937) and *Juarez* (1939). Highly active in anti-Nazi causes, he was one of the most active members of the European Film Fund that supported European refugees. Cameraman Karl Freund, of *The Last Laugh* and *Metropolis* fame, lived in Hollywood since 1930. German-born Henry Blanke came to Hollywood with Lubitsch in the 1920s and advanced to become a powerful producer for Warner Bros. during the following decades, also working with Dieterle, and supervising numerous film classics, among them many Bette Davis vehicles. More detailed information on Stein’s activities during the war years has yet to be established.

Vienna, Again

Stein recreated gay old Vienna one last time in 1945 when British cinema was being dominated by other genres than operettas (melodramas, in particular). ‘Once upon a time, in old Vienna, the Waltz was considered a naughty and immoral dance...’, are the first lines of the prologue of the aptly titled *Waltz Time* (1945) – and immediately a Gypsy troubadour and his female partner, parading through the streets of Vienna built at Elstree,¹⁵² burst into song with the infectious title tune, ‘Waltz Time in Vienna’, written by Viennese-born composer Hans May, in British exile since 1934.

The film revolves around young Empress Maria (Carol Raye) and her yearning for Count Franz von Hofer (Peter Graves), and also, paralleling it along the lines of classical stage operetta, tells the love story of prime minister’s daughter Cenci (Patricia Medina) and a dashing young officer. There are the usual plot intricacies, a fair deal of masquerade and a lot of songs – and finally the Empress proclaims the waltz, formerly considered a frowned-on kind of amusement, the official court dance. In a splendid wedding ceremony she gets married to her beloved Count. Richard Tauber, dressed in white vestment, is standing in the pulpit amongst his choirboys and they perform ‘Break of Day’ – which closely resembles a scene in *Blossom Time*, when he, accompanied by his school class, delivers a song in the Karlskirche at the wedding of Vicki and Count von Hohenberg. Tauber appears as a guest in *Waltz Time*, playing a shepherd. Before the finale he has already sung the same song in his hut when the Empress passed by in a horse-drawn carriage; he is, though, not integrated in the plot itself. But Tauber’s name, emphasised in the film’s opening credits, undoubtedly contributed to this recycling of Viennese motifs, helping it to become a big success. ‘In my opinion the film stinks’, Stein wrote to Kohner, ‘but the public is always right’.¹⁵³

¹⁵² For an account of the improvisational skills in building the film’s sets, see ‘Building a Set inside a Set – and Saving Time’, *Kinematograph Weekly*, 22 March 1945, p. 47.

¹⁵³ Letter Stein to Kohner, 15 September 1945. Paul Kohner Collection, Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek. Lionel Collier, on the contrary, a critic not known for being carried away easily, had nothing but praise: ‘This delightful British picture takes us back to the days when stage musical comedies provided us with so much lilting and tuneful music. It is not only excellent entertainment but a positive relief from the ever-prevalent swing.’ *Picturegoer*, 4 August 1945, p. 13.

After the War

From the correspondence with Kohner we derive a lively picture of the difficult economic situation in England in the immediate postwar era. ‘Every food parcel from California is more than welcomed!!’¹⁵⁴ Stein writes in autumn 1945. Kohner sends him food on a regular basis. ‘Your last parcel arrived safely’, Stein notes in spring 1947, ‘...the salami is very good – but no more during the summer I am afraid.’¹⁵⁵

‘Whereas a number of formerly German directors, now successful abroad, are avoiding employing emigrated Germans’, New York exile paper *Aufbau* comments on Stein’s arguably most interesting postwar film, *Counterblast* (1948), ‘Paul Ludwig Stein, working on his new picture *Gegenwind* in London, is a notable exception. Amongst those employed are Hans May as the composer, Sybilla Binder, Karl Stepanek, Karl Jaffe, Martin Miller and F. Schiller.’¹⁵⁶

Counterblast is a topical anti-Nazi film, reflecting postwar fears of enemies attacking Britain from within. Dr Bruckner (Mervyn Johns), the ‘Beast of Ravensbruck’, a ruthless Nazi scientist, escapes from a POW camp, kills an English colleague and assumes his identity. He works on a formula to immunise Germans against the plague with which the Nazis intend to wage the next war against England. Their plans come to nothing in the end, of course, also owing to Bruckner’s growing affection for his British assistant whom he is not able to kill at a crucial moment.

This might be ‘not very convincing and is definitely theatrical’,¹⁵⁷ but it certainly deserves interest for its depiction of a Nazi organisation working secretly in London, comprising German *and* British members, headed by a German psychoanalyst nicely named Professor Inman. The latter is played by émigré Karel Stepanek, a very

¹⁵⁴ Letter Stein to Kohner, 15 September 1945.

¹⁵⁵ Letter Stein to Kohner, 30 April 1947. Paul Kohner Collection, Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek.

¹⁵⁶ -z, ‘Wie wir hören’, *Aufbau*, 16 July 1948, p. 19. My translation. Binder, Stepanek, Jaffe, Miller and Frederick Schiller are Austrian, Czech or German-born émigré actors.

¹⁵⁷ Lionel Collier, *Picturegoer*, 3 July 1948, p. 12.

familiar face in numerous villainous parts – Nazi, Soviet or other – over four decades of British and international films. The one really memorable performance, however, comes from Viennese-born actress Sybilla Binder as Martha Lert, a Nazi spy sent to watch over Bruckner's proceedings. 'Guten Abend, Herr Doktor Bruckner', are her first words upon arrival, and she instantly - through her voice and a well-modulated German accent - manages to convey an atmosphere of threat and terror without having to draw on any histrionics. While critical of certain, indeed undeniable, implausibilities, *Monthly Film Bulletin* still conceded that the story 'is not only topical but...also seems rather disturbingly plausible'.¹⁵⁸

Gone – But Not Forgotten?

Paul L. Stein died in London in May 1951. There were no detailed obituaries or appreciations. One gets the impression that the British public had forgotten this versatile, reliable, successful director who for almost two decades contributed significantly to British cinema. In a letter to the trade paper *The Cinema*, Arthur Dent, Managing Director of the leading 1930s British distributor Wardour Films (which, amongst others, brought *Blossom Time* and *Heart's Desire* into cinema theatres), remembered his professional companion:

So Paul Stein is dead. The man who did more in blending successfully art and industry in entertainment films than anyone I know is no more. His *Blossom Time* was a landmark in the industry and Paul will always be associated with it. It was a stroke of genius to bring Richard Tauber over for the leading role and Paul was able to bring the film in to schedule...His charm of manner and good temper were proverbial - in fact it was said of him that his manner could almost charm a bird off a tree.¹⁵⁹

Just what a real Viennese, in a way, is all about. Charm alone, however, will not get you anywhere if you are a director; experience, especially in working with actors, meticulous casting, organisational skills – in one word, craftsmanship – certainly will. In his British films Paul Stein continued to do what he had previously, and successfully, done in Germany and Hollywood: he tried to bring out the best in his

¹⁵⁸ *Monthly Film Bulletin*, 31 July 1948, p. 91.

¹⁵⁹ Arthur Dent, 'To Paul Stein', *The Cinema. News and Property Gazette*, 9 May 1951, p. 27.

actors. Working within an essentially commercial, popular framework, he gave the likes of Richard Tauber, Paul Graetz and Sybilla Binder ample opportunity to shine. His most satisfying effort, *Heart's Desire*, combines this ability with an evocative narrative of the émigré experience - a genuinely international cinema Paul Stein should definitely be remembered for.

Abstract 2:

Christian Cargnelli:

***Abdul the Damned* (1935) und *These Are the Men* (1943): Anmerkungen zu Robert Neumanns Filmarbeit im englischen Exil**

Dieser Text ist erschienen in:

Anne Maximiliane Jäger (Hg.), *"Einmal Emigrant – immer Emigrant?" Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897 - 1975)* (München: edition text + kritik, 2006).

Robert Neumanns Beiträge zum britischen Film sind rar. Der 1897 in Wien in eine Familie assimilierter jüdischer Zuwanderer aus der Slowakei und Galizien Hineingeborene stellt den Gegenpol zu Paul Ludwig Stein dar: ein Intellektueller, in erster Linie Literat, (kultur) politisch in Emigrantenkreisen aktiv, Acting President des Austrian PEN im Londoner Exil – jemand, der sozusagen nur hineinschnupperte ins Kino, aber auch dort seine Überzeugungen unterzubringen versuchte.

Die Auseinandersetzung mit Neumanns Exil-Biographie im Lichte seiner filmischen Arbeiten entwickelte sich an der University of Southampton im dreijährigen Forschungsprojekt "German-speaking Emigrés in British Cinema, 1925-1950" (2004-2007). Auch hier gilt, und zwar noch in viel stärkerem Ausmaß als im Falle Paul L. Steins, dass zu einem Thema gearbeitet wurde, welches bislang kaum Beachtung fand. Zwar hat man Neumann in den letzten Jahren dankenswerterweise wiederentdeckt¹⁶⁰, doch die Auseinandersetzung mit seinen im Exil entstandenen Drehbüchern bzw. Drehbuchentwürfen beschränkte sich buchstäblich auf wenige Zeilen.¹⁶¹

Intensive Quellenforschungen meinerseits wurden in folgenden Archiven durchgeführt: British Film Institute, Special Collections (London), Deutsches Exilarchiv (Frankfurt am Main), Dokumentationsarchiv des österreichischen

¹⁶⁰ Siehe die Anthologie *"Einmal Emigrant – immer Emigrant?" Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897 - 1975)*, herausgegeben von Anne Maximiliane Jäger (München: edition text + kritik, 2006), der mein anschließender Text entstammt, und Hans Wagners *Robert Neumann. Biographie* (München: Wilhelm Fink, 2007).

¹⁶¹ Siehe Richard Dove, *Journey of No Return. Five German-speaking Literary Exiles in Britain, 1933-1945* (London: Libris, 2000), S. 69f.; Hans Wagners, *Robert Neumann*, S. 64.

Widerstandes (Wien), Imperial War Museum (London), Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung (Wien), Österreichisches Theatrumuseum (Wien), University of Southampton, Hartley Library. An dieser Stelle gilt mein besonders herzlicher Dank Franz Stadler (Wien), der im Rahmen eines Forschungsprojekts den Nachlass Neumanns bearbeitet.

Ein erstes Ergebnis meiner Recherchen wurde in folgendem Vortrag an einem internationalen Symposium präsentiert:

'Abdul the Damned und These Are the Men: Anmerkungen zu Robert Neumanns Filmarbeit im englischen Exil'. Internationales Kolloquium "Die Spur des Exils. Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897-1975)", Universität Siegen (9. Februar 2006).

Dieser Vortrag wurde einer kompletten Revision unterzogen und wesentlich erweitert; er bildet nun den folgenden, zweiten Hauptteil der vorliegenden Arbeit.

In seiner Autobiographie geht Walter C. Mycroft, der *Abdul the Damned* (1935), Neumanns "Eintritt" in den britischen Film für B.I.P. in Co-Produktion mit Max Schachs Capitol Film herstellte, auch auf dessen Entstehung ein.¹⁶² Neumann selbst taucht dabei nicht auf, wohl aber in einem Artikel Mycrofts für *Film Weekly* aus dem Jahre 1935, der im Band als Appendix enthalten ist.¹⁶³ Da über die Produktionsgeschichte von *Abdul the Damned* kaum Unterlagen vorliegen, sind diese Informationen für meine Zwecke von Interesse.

Mycroft beschreibt in seinem Text seine Arbeit als Produzent für B.I.P., im Speziellen die Schwierigkeit, immer wieder Storys aufzutreiben, die als Vorlagen für Drehbücher geeignet sein könnten. Im Kapitel 'The Story of *Abdul*' erzählt er, dass er in den Besitz eines von Neumann verfassten biografischen Abrisses über die historische Figur des despotischen türkischen Herrschers Abdul Hamid gelangt sei:

¹⁶² Walter Mycroft, *The Time of My Life*, S. 144-146.

¹⁶³ Walter Mycroft, 'Finding a New Screen Story Every Fortnight', *Film Weekly*, 5 April 1935. Nachgedruckt in Mycroft, *The Time of My Life*, S. 181-185.

Though I knew next to nothing of Abdul, I did at least know that Neumann was a writer of importance. I argued that if it was worth Neumann's while to write a book about the man, it was certainly worth mine to read the book.¹⁶⁴

Es ist schwer zu beurteilen, ob Mycroft Neumann, der gerade erst nach England übersiedelt war, tatsächlich schon 1934 als wichtigen Autor schätzte oder dieses Urteil erst im Rückblick getroffen hat. Alle anderen von mir eingesehenen Quellen lassen, wie aus meinem publizierten Artikel hervorgeht, eher darauf schließen, dass Neumann zu dieser Zeit in England kaum bekannt war.

Mycroft sei, schreibt er, von Neumanns Text begeistert gewesen:

Neumann revealed Abdul was not just a hideous tyrant, but a man for whom one could feel some sympathy – cruel and cunning, yet pitiful in his attempts to extricate himself from the net of vicious intrigue which he himself had woven. I rang up Hayes Hunter, the agent who had brought me the book, to tell him that the story was ours, at two o'clock in the morning.¹⁶⁵

Neumanns Geschichte bildet die Grundlage für den Film *Abdul the Damned*; die Aufgabe, daraus ein Drehbuch zu formen, wird dem britischen Autor Ashley Dukes anvertraut – und, so steht zu vermuten, dem Hauptdarsteller Fritz Kortner. Dieser schreibt 1934 an Else Schreiber-Zhdanow: 'Inzwischen habe ich das Abdul-Hamid-Manuskript verkauft, das im September hier mit mir gedreht wird.'¹⁶⁶

Es gelingt Neumann allerdings nicht, in der Filmindustrie Fuß zu fassen. Zwar verfasst er gemeinsam mit Stefan Zweig 1936 das Drehbuch 'Manon Lescaut', basierend auf Motiven des Romans von Abbé Prévost, und verkauft ein Jahr später sein eigenes, 213 Seiten starkes Script 'Dynamit Nobel' an Capitol Film, doch beide werden nicht verfilmt. Das im Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes vorhandene Szenario 'Manon Lescaut' ist auf Englisch verfasst, hat aber zwei Titelblätter, ein deutsches und englisches – beide enthalten das Copyright "1936, by/von Stefan Zweig und/and Robert Neumann, London", am englischen ist

¹⁶⁴ Ebd., S. 184.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Brief vom 21.6.1934, zitiert nach Klaus Völker, *Fritz Kortner. Schauspieler und Regisseur*. 2. erweiterte Auflage (Berlin: Edition Hentrich, 1993), S. 124.

zusätzlich die Adresse einer Agentur aus Beverly Hills vermerkt; man kann also davon ausgehen, dass es sich um eine Übersetzung handelt.

Denn Neumann sollte in seinem (literarischen) Werk erst Jahre später den Umstieg auf die englische Sprache bewältigen. Frühe Versuche dürften 1939 angesiedelt sein, Neumanns erster Roman auf Englisch, *Scene in Passing*, erscheint 1942:

Nur wenige Exilanten waren zum Sprachwechsel bereit, bevor es sich nicht klar abzeichnete, daß sie ihre Heimat verloren hatten, und auch Neumann begann erst nach Kriegsausbruch auf englisch zu schreiben, als Deutsch die Sprache des Feindes geworden war.¹⁶⁷

In seiner Arbeit am propagandistischen Anti-Nazi-Kurzfilm *These Are the Men* (1943) gibt Neumann diesem Feind dann ein Gesicht.

¹⁶⁷ Wagener, *Robert Neumann*, S. 77.

***Abdul the Damned* (1935) und *These Are the Men* (1943): Anmerkungen zu Robert Neumanns Filmarbeit im englischen Exil**
Christian Cargnelli

Der Schauspieler Fritz Kortner taucht in Robert Neumanns 590-seitiger Autobiografie *Ein leichtes Leben* genau zweimal auf. Zum einen nach Ende des Zweiten Weltkriegs: “Kortner im Hotel. Auch er zum erstenmal seit den Tausend Jahren wieder in Wien. Ich: ‘Die Stadt ist immer noch herrlich.’ Er: ‘Ja – aber was man braucht, ist eine andere Besetzung.’”¹⁶⁸

Zum anderen Mitte der 1930er Jahre, Schauplatz London:

Der Film, den ich damals schrieb, *Abdul the Damned*, das war jener Sultan, Fritz Kortner spielte die Rolle, und wir beide kannten ja doch die Sprache nicht. Er lernte jeden Satz auswendig, buchstäblich Wort um Wort, und dann steckte der Hilfsregisseur seinen Kopf in die Garderobe, “Mr. Kortner, wir haben diese drei Sätze da umgestellt, und das hier gestrichen und diese paar Worte hinzugefügt, das lautet also jetzt nicht mehr so sondern so”. Weg war er, und Kortners Verzweiflung, wie um Gottes Willen lernt man das in letzter Minute und spricht es aus?¹⁶⁹

Abdul the Damned aus dem Jahre 1935 spielt im Jahr 1908 und erzählt von den letzten Tagen der Herrschaft und schließlich Absetzung einer historischen Figur, des despotischen türkischen Sultans Abdul Hamid, der unter anderem für die Massaker an den Armeniern in den Jahren 1894 und 1896 verantwortlich war. Er wurde - und wird im Film - von den Young Turks, also der Partei der Jungtürken, gestürzt.

“*Abdul the Damned* – from a story by Robert Neumann” – mit dieser Schriftzeile beginnt der Film. Im Nachlass findet sich kein Material über jene Phasen des Entstehungsprozesses, an denen Neumann beteiligt war; die Originalgeschichte dürfte nicht erhalten sein. Man kann allerdings davon ausgehen, dass sich Neumann im Zuge seiner Recherchen für den 1934 erschienenen Roman *Sir Basil Zaharoff* auch mit der Figur des Abdul Hamid beschäftigt hat; in einer Passage, die sich um den Kampf um die Ölvorkommen bei Mossul (damals im Osmanischen Reich, heute im Irak gelegen) dreht, heißt es:

¹⁶⁸ Robert Neumann: *Ein leichtes Leben*. Wien, München, Basel 1963, S. 163.

¹⁶⁹ Ebd., S. 45.

Erinnern wir uns, daß der fromme Abdul Hamid das Wilajet Mossul in dem Augenblick, da Engländer, Amerikaner und Deutsche sich für Konzessionen zu interessieren begannen, aus dem Besitz des Staates in seinen Privatbesitz übertragen ließ? Der fromme Sultan ist inzwischen gestürzt und verstorben – aber nach der bei Sultanen üblichen Weise verfügt er über eine geradezu abenteuerlich große Anzahl von Nachkommen. Und da kam ein tüchtiger amerikanischer Rechtsanwalt namens Untermeyer auf den gloriosen Einfall, diese “Erben nach Abdul Hamid”, diese über die halbe Welt verstreuten Halbprinzessinnen, Barpianisten, Taxichauffeure zu sammeln, ein Syndikat zu gründen – und das Wilajet Mossul samt seinem Öl als Erbe zu verlangen.¹⁷⁰

In einem Nachruf auf Fritz Kortner beschreibt Neumann ihrer beider Anfänge im Gastland Großbritannien - “wir waren weithin unbekannt, bestenfalls Namen ohne Realität, man brauchte uns durchaus nicht” – und erzählt, wie er überhaupt an den Abdul-Film geraten sei:

Es war in diesem Zustand der ersten Emigrations-Enttäuschungen, daß Kortner zu mir kam mit dem Vorschlag, einen englischen Film zu schreiben, Thema: der letzte große türkische Sultan Abdul Hamid, mit ihm, Kortner, in der englischen Hauptrolle – er hatte einen deutschen Produzenten getroffen, mit Namen Schacht [sic!], samt dem deutschen Regisseur Grune, die beiden konnten zwar auch kein Englisch, aber sie kannten wen in der englischen Industrie, der deutsch sprach und nicht abgeneigt war, und dem hatten sie den Stoff, Kortner und mich, ohne uns erst zu fragen, schon so gut wie verkauft – nur daß wir alle nicht englisch konnten, sei den englischen Produzenten um jeden Preis zu verheimlichen.¹⁷¹

Was Neumanns Interesse an einer Arbeit in der britischen Filmindustrie angeht, ist Richard Doves Einschätzung sicherlich zutreffend: “Neumann’s interest was no doubt also encouraged by the example of the numerous German exiles who had already established a foothold in British films.”¹⁷² Stellvertretend seien genannt: der Produzent und Regisseur Alexander Korda, die Regisseure Berthold Viertel, Paul Czinner, Lothar Mendes und Paul L. Stein, die Kameramänner Günther Krampf und Mutz Greenbaum, die Filmarchitekten Alfred Junge und Oscar F. Werndorff und die DarstellerInnen Elisabeth Bergner, Conrad Veidt, Richard Tauber und Paul Graetz.

¹⁷⁰ Robert Neumann: *Sir Basil Zaharoff*. Zürich 1934. Zitiert nach der Ausgabe München 1951, S. 276. “Wilajet” war die Bezeichnung für eine Provinz des Osmanischen Reiches.

¹⁷¹ Robert Neumann: “Good bye, Fritz Kortner”. In: *Tribüne* 9 (1970), S. 3751.

¹⁷² Richard Dove: *Journey of No Return. Five German-speaking Literary Exiles in Britain*. London 2000, S. 69.

Und auch *Abdul the Damned*, “which in truth was hardly a British film at all” (Dove, S. 69), versammelt eine illustre Gruppe von Emigranten: Neben Neumann und Kortner Max Schach (Produzent), Karl Grune (Regie), Otto Kanturek (Kamera), Hanns Eisler (Musik), Joe Strassner (Kostüme) und Walter Rilla als Hassan Bey, Leader der Old Turk Party, der Abdul schließlich zum Opfer fällt.¹⁷³

Großbritannien ist sicherlich jenes Land, dessen Filmschaffen von der Diaspora mitteleuropäischer Filmschaffender in den 1930er Jahren am stärksten profitiert. Die ImmigrantInnen vom Kontinent, davon etwa 90 Prozent jüdischer Herkunft, tragen in mannigfaltiger Weise zum Aufschwung und zur Weiterentwicklung des britischen Kinos bei:

When we consider the films of the 1930s, in which the Europeans played a lesser role, the list of important films is small. (...) The major writers, photographers, producers, and even directors of feature films in Britain throughout the 1930s were not British or, at least, were not British born.¹⁷⁴

Bereits Ende 1934, während der Dreharbeiten von *Abdul the Damned*, zieht die Exilzeitung *Pariser Tageblatt* ein erstes Resümee:

Ist es wirklich nur ein Zufall, dass der Siegeszug des englischen Films mit dem Niedergang des deutschen zeitlich zusammenfällt? Vor knapp zwei Jahren war der englische Film noch eine lokale Angelegenheit, er wurde kaum ernst genommen, über die englische Provinz hinaus gelangte er nur selten, ganz ausnahmsweise kam er bis nach Amerika. Und heute hat jeder englische Grossfilm seine New Yorker Premiere fast gleichzeitig mit der Londoner, eine ganze Reihe von englischen Filmen hat in Amerika die grössten Erfolge und Rekordeinnahmen erzielt. Fragt man nach den Männern, die in diesen Filmen

¹⁷³ Schon vor 1933 arbeiten etwa drei Dutzend Filmschaffende aus Mitteleuropa in Großbritannien; nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 steigt ihre Zahl auf 350 bis 400 an.

¹⁷⁴ Kevin Gough-Yates: “The British Feature Film as a European Concern. Britain and the Emigré Film-Maker, 1933-1945”. In: Günter Berghaus (Hg.): *Theatre and Film in Exile. German Artists in Britain, 1933-1945*. Oxford, New York, München 1989, S. 140 u. 142. Vor allem der Einfluss der Filmtechniker aus Mitteleuropa kann nicht hoch genug eingeschätzt werden: Kameramänner wie Kanturek, Krampf und Greenbaum und Architekten wie Junge, Werndorff und Vincent Korda transportierten ihr immenses technisches Know-how, das sie in den Berliner Studios erworben hatten, in die auf diesem Gebiet schwächelnde britische Filmproduktion. Deutsches Filmdesign galt schon seit Mitte der 1920er Jahre als stilbildend, und die Kameraästhetik des Weimarer Kinos, sei sie nun eher expressionistisch oder neusachlich geprägt, als modern und wegweisend. Junge britische *film technicians* lernten bei und von ihren deutschen und österreichischen Kollegen – mit nachhaltiger Wirkung für den englischen Film der nächsten Jahre und Jahrzehnte.

als Regisseure oder Stars wirkten, so stösst man immer wieder auf vertraute Namen.¹⁷⁵

Und der “Londoner Korrespondent” des Blattes erwähnt in der Folge, neben anderen, Viertel, Veidt, Bergner, Tauber, die Regisseure Kurt Bernhardt und Friedrich Zelnik, den Komponisten Karol Rathaus, die Drehbuchautoren Wolfgang Wilhelm und Kurt Siodmak – und Grune, Eisler, Kortner und Neumann, also das Team von *Abdul the Damned*.

Es sei in diesem Zusammenhang auf die ambivalente Haltung hingewiesen, die den in englischen Ateliers arbeitenden Kontinentaleuropäern in der britischen Filmbranche und der (Fach-)Presse entgegengebracht wurde. Wesentlich erscheint hier die Rolle der Gewerkschaft: Die Association of Cine-Technicians (ACT), im Juni 1933 gegründet und mit dem Ziel angetreten, die schlechten Arbeitsbedingungen der Kameraleute, Cutter und übrigen Studiot Techniker zu verbessern, sah sich, wiewohl am linken Rand des politischen Spektrums angesiedelt und keineswegs antisemitisch orientiert, durch den Zustrom von Flüchtlingen mit zusätzlichem Druck auf dem Arbeitsmarkt konfrontiert und setzte 1935 “ein Komitee ein, das die Anzahl der in England arbeitenden Ausländer überprüfen sollte. [...] Aus dieser Spannung zwischen politischem Idealismus und politischer Praxis entwickelten sich die Interventionen der ACT oft zu einem ideologischen Eiertanz”¹⁷⁶.

Eine ähnliche Haltung findet man auch in *Picturegoer Weekly*, der populärsten britischen Filmzeitschrift der 1930er Jahre. Zum einen begrüßt man die Erfahrung und Expertise der Zugewanderten, zum anderen begegnet man diesen Einflüssen ob ihrer (vermeintlichen) “non-Britishness”, die sich in kontinentalen Stoffen, Genres, Kamera- und Schauspielstilen manifestiert, mit ironischer Skepsis bis offener Ablehnung – zuweilen sogar in ein und derselben Ausgabe.

Edmund G. Cousins etwa, der im *Picturegoer* von 1931 bis 1939 die Kolumne *On the British Sets* betreut, besucht Anfang 1935 die Dreharbeiten von *Abdul the Damned*.

¹⁷⁵ “Deutsche Künstler im englischen Film. Eine vorläufige Bilanz”. In: *Pariser Tageblatt*, 12. Dezember 1934, S. 4.

¹⁷⁶ Tim Bergfelder: “Rooms with a View. Deutsche Techniker und der Aufstieg des Filmdesigners”. In: Jörg Schöning (Red.): *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. München 1993, S. 66.

Unter dem vielsagenden Zwischentitel “Swastikated” schreibt er über Regisseur Grune und Hauptdarsteller Kortner:

When Grüne [sic!] wants a little practice in his native tongue, he can have it with his leading player, Fritz Kortner, which is convenient. Grüne, by the way, is a present from Hitler. One of these days I’m going to get a sound-film of all the Germans who have come to our studios since Hitler took charge, singing in chorus: “Kind, kind and Gentile is he...”¹⁷⁷

Abdul the Damned ist die erste Produktion der vom Exilanten Max Schach gegründeten Firma Capitol Film Productions - eine Co-Produktion mit dem renommierten, alteingesessenen Studio British International Pictures (B.I.P.). Schach, eine schillernde Figur, in den zwanziger Jahren als Kritiker, Filmdramaturg und Produzent in Berlin und München tätig, “was hailed as another Korda who was going to transform the film business”¹⁷⁸. Alexander Kordas *The Private Life of Henry VIII* (1933) hatte durch seinen sensationellen internationalen Erfolg der britischen Filmindustrie enormen Auftrieb gegeben – und private Geldgeber ermuntert, in Filmproduktionen zu investieren. Schach nutzt dieses günstige Klima und treibt via *marine insurance*, also über eine Seeversicherung, die ihm als Sicherheit für einen Bankkredit dient, immerhin 50% des Budgets für *Abdul the Damned* auf (den Rest besorgt B.I.P.).

Neumann hat freilich mit anderen Problemen zu kämpfen – nicht zuletzt mit der englischen Sprache. Im August 1933 trifft er in London ein und der erste Tag im Exil liest sich im Rückblick so: “Dort hatte ich gestanden, keines englischen Wortes mächtig, freundlos, stimmlos - der Nazi hatte mir meine Stimme geraubt.” (*Ein leichtes Leben*, S. 505) So ist Neumann, ein großer Filmfan wie auch sein Freund Stefan Zweig, nicht unglücklich darüber, dass mit der Verwandlung seiner Filmstory in ein Drehbuch der renommierte Dramatiker, Theaterproduzent und Kritiker Ashley Dukes betraut wird, eine zentrale Figur des englischen Theaters, der mit seinen Übersetzungen und Bearbeitungen wesentlich dazu beitrug, das deutschsprachige und französische Drama auf die englische Bühne zu bringen. (siehe Dove, S. 70)

¹⁷⁷ *Picturegoer Weekly*, 26. Januar 1935, S. 70 u. 72.

¹⁷⁸ Naomi Collinson: “The Legacy of Max Schach”. In: *Film History*, vol. 15, no. 3 (2003), S. 379.

Von der oben zitierten Kortner-Episode abgesehen, schweigt sich Neumann über seine Arbeit an *Abdul* aus; auch andere Quellen geben darüber kaum Auskunft. Die Reaktionen auf den Film lassen aber keinen Zweifel daran, wie die Geschichte gelesen werden konnte oder sollte. Richard Falcon etwa interpretiert die Stoßrichtung des Films in seiner Einschätzung des britischen Exilkinos der 1930er Jahre folgendermaßen:

Der Film, der in seiner allegorischen Behandlung des Nazismus am deutlichsten wird, dürfte Karl Grunes *Abdul the Damned* (1934/35) sein. (...) Mag die Geschichte vom Aufstand der Jungtürken auch im Jahre 1908 spielen – der von Fritz Kortner gespielte Abdul wirkt wie eine allegorische Darstellung Hitlers, das Massaker an den Jungtürken erinnert an die Ermordung Ernst Röhrs und seiner SA-Männer durch Mitglieder der SS im Jahre 1934.¹⁷⁹

Was Falcon hier 58 Jahre nach der Uraufführung anmerkt, blieb auch zeitgenössischen Kritikern nicht verborgen. Der *Daily Telegraph* etwa hält *Abdul* für “one of the three or four best pictures ever produced in this country. The thanks of every fan are due to Max Schach, Karl Grune, B.I.P. and Adolf Hitler, but for whom it would probably never have been made”¹⁸⁰. Und die *Sunday Times* sieht in den im Film geschilderten Ereignissen immerhin “some relationship to present-day affairs”¹⁸¹.

Die Exilzeitung *Pariser Tageblatt* bespricht unter dem Titel *Deutscher Film ohne Deutschland* die Exilproduktionen *Letzte Liebe* (Ö 1935) und *Abdul the Damned* und schließt ihre euphorische Rezension des letzteren folgendermaßen:

Alles in allem, ein gutes Stück deutscher Filmkunst in neuem, unverdorbenem Boden – Wurzeln schlagend. Sicher zum Vorteil Englands, sicher nicht zum Vorteil des Landes, das, rassistischen und ähnlichen Wahntendenzen folgend, von einem Teile seiner Besten und darunter denjenigen sich trennte, die einstmals seine Kunst gross machten.¹⁸²

¹⁷⁹ Richard Falcon: “No Politics! ‘German Affairs’ im Spionage- und Kostümfilm”. In: Schöning (wie Anm. 7), S. 87.

¹⁸⁰ Campbell Dixon: “*Abdul Hamid*. Vivid Study of a Fear-Ridden Despot”. In: *Daily Telegraph*, März 1935 (nicht näher datierter Zeitungsausschnitt, British Film Institute, National Library).

¹⁸¹ “Fact and Fiction”. In: *Sunday Times*, 3. März 1935.

¹⁸² *Pariser Tageblatt*, 8. März 1935, S. 4.

Und zur Pariser Premiere im August 1935 schreibt Emile Grant (d.i. Erich Kaiser) im gleichen Blatt: "Wie mutet im Jahre 1935 dieses halbasiatische Blutregime eines manischen Tyrannen heutig an. (...) So bietet dieser Film dem Nachdenklichen interessante Vergleichsmöglichkeiten." (30. August 1935, S. 4).

Das *Pariser Tageblatt* hebt auch die Beteiligung Neumanns hervor: "Ein deutscher [sic!] Schriftsteller, Robert Neumann, ist es, der die Geschehnisse in der Form eines historischen Romans zusammenfasste. Ein Engländer schrieb ein Drehbuch nach Neumanns Roman." (8. März 1935, S. 4).

Außer im *Jewish Chronicle* – "*Abdul the Damned* (...) was made by Karl Grune for British International Pictures at Elstree and is adapted from a story by the well-known German-Jewish novelist Robert Neumann" (8. März 1935, S. 52) - bleibt Neumann in der englischen (Fach-)Kritik unsichtbar. Weder die *Times* noch Filmmagazine wie *Picturegoer Weekly* oder *Film Weekly* nennen seinen Namen – er ist der britischen Öffentlichkeit zu diesem Zeitpunkt völlig unbekannt.

Auch Hinweise auf den aktuellen politischen Gehalt des Films sucht man in den genannten Blättern vergeblich. Spekulierte Naomi Collinson erst anno 2003, "it is possible that Schach's choice of subject for his first British film was intended as a reflection on Hamid's successor, Adolf Hitler, who was then a close contender for the title of biggest despot of the era" ("The Legacy of Max Schach", S. 379), fügt sich dieser Umstand gut in den zeithistorischen und (film)politischen Kontext Englands Mitte der 1930er Jahre: Angesichts eines von der britischen Filmzensur rigoros durchgesetzten Primats einer "Ideologie der Unterhaltung" (Falcon, "No Politics!", S. 77), in der manifeste politische Inhalte als wenig verkaufsfördernd gelten und angesichts vielfältiger wirtschaftlicher Verflechtungen mit Deutschland für die Branche inopportun sind, sollte dabei auch die von britischen Weltmachtinteressen geprägte Appeasement-Politik nicht vergessen werden. Blättert man zudem das zeitgenössische PR-Material des britischen (Wardour Films) und US-amerikanischen (Columbia) Verleihs durch, sieht man sich in dieser Einschätzung bestätigt. Jeder noch so kleine Hinweis auf aktuelle weltpolitische Ereignisse wird hier peinlich

vermieden.¹⁸³ Selbst als der Film im Frühling 1938 in Tel Aviv und ein Jahr später in Jerusalem anlauft, schweigt sich die Presse dazu aus – und bezeichnet ABDUL gar als “as dated as last year’s hat”¹⁸⁴.

Einen, wie ich meine, recht deutlichen Kommentar Neumanns zur britischen Appeasement-Politik liefert gleich die Anfangsszene von *Abdul the Damned*. Ali, Großeunuch des Sultans, gespielt von Esmé Percy, vertritt in Staatsgeschäften seinen Chef; ein Beamter überbringt ihm einen Protest des britischen Foreign Office gegen die Vollstreckung von Todesurteilen. Alis Reaktion: “File it – with their fifty other protests. And express His Majesty’s gratitude – it shall have his earnest and immediate attention.”

Antisemitismus und Nationalsozialismus können im britischen Kino dieser Zeit ausschließlich in allegorisch abgemilderter Weise und verlegt in die Vergangenheit dargestellt werden. An diesen Produktionen sind ExilantInnen federführend beteiligt, außer an *Abdul the Damned* etwa an der Feuchtwanger-Verfilmung *Jew Süss* (1934), inszeniert von Lothar Mendes, photographiert von Krampf, ausgestattet von Junge, in der Hauptrolle Conrad Veidt.

Mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs ändern sich die (politischen) Prioritäten. Von nun an entstehen zahlreiche britische antifaschistische Propagandafilme, sowohl im Spielfilm- als auch im dokumentarischen Bereich. Von der Regierung, in diesem Falle des Ministry of Information (MoI), direkt initiiert wird ein einziger Spielfilm: 49th *Parallel* (1941), geschrieben vom aus Berlin vertriebenen Emeric Pressburger, in der Hauptrolle der aus Wien stammende Exilant Anton Walbrook (Adolf Wohlbrück). Allerdings werden bis 1945 hunderte, meist kurze und mittellange Streifen im Auftrag des MoI und anderer Regierungsstellen gedreht: Propaganda- und Instruktionsfilme, Warnungen vor der Fünften Kolonne oder ansteckenden Krankheiten ebenso wie Moralverstärker für die Heimatfront und Gesundheitsratgeber, auch Animationsfilme.

¹⁸³ Die großformatigen Werbehefte von Wardour und Columbia können im British Film Institute, Special Collections, eingesehen werden.

¹⁸⁴ *Palestine Post*, 1. März 1938, S. 2. Vgl. auch *Palestine Post*, 6. Februar 1939, S. 6.

Eine Reihe kontinentaleuropäischer Flüchtlinge findet hier Arbeit: Regisseure wie George Hoellering, John Halas und Jiri Weiss, Komponisten wie Ernst Meyer und Matyas Seiber, Kameramänner wie Wolf Suschitzky.

1942 gesellt sich auch Robert Neumann zu diesem Kreis. Das MoI beauftragt ihn, die Szenarien zu zwei kurzen Propagandafilmen zu verfassen. Für den ersten, der den Titel "Those were the Men" tragen soll, entwirft er ein Treatment, das schließlich von Dylan Thomas in eine Endfassung gebracht wird. Neumann "also submitted an outline for a film on 'Free Austrians and Free Germans in Great Britain', though this was never made." (Dove, S. 252).

Ein Brief Neumanns an Arthur Calder Marshall von der Filmabteilung des MoI bezieht sich offensichtlich auf dieses letztgenannte Projekt. "Here are the single Austrian items we talked about", beginnt Neumann und führt dann in sechs Punkten aus, was der geplante Film enthalten könnte:

(1) A very well known journalist. Spending 13 months in Dachau and Buchenwald. Writing a book on it, "Men Crucified". [Gemeint ist Bruno Heilig; das Buch erschien 1941 in London.] Becoming a metal worker. Now shop steward in British tank factory working for U.S.S.R.

(2) Refugee actors, playwrights, stage designers living in Britain from charity. Starting a collective with literally nothing, begging costumes, footlights etc. from Korda and others. In room holding 80 people, on self-constructed stage, running a very excellent political theatre. [Neumann meint offenbar das Laterndl] (...)

(3) A group of farm workers in Leisester [sic!] setting up a record in potato sorting. – An Austrian youth chosen by vote of Glasgow workers to join élite group of stakhanovites. (...)

(4) My wife working in German-Austrian Labour Exchange of Ministry of Labour. Interviewing "misfits" and persuading employers to take them.

(5) Austrian P.E.N. (president myself) being put in charge of education and culture of 40.000 people who will be the advance guard going back to Central Europe. Task of extreme political importance. (...)

(6) Society lady in the East Indies fleeing to London. (Husband missing.) Now shelter marshal of Tilbury, Stepney and Paddington shelters, and running all

by herself (aided only by 3 C.O.s) a [sic!] evening home for besprisornij – slum children depraved by bombings and shelter life.¹⁸⁵

In dem ebenfalls 1942 verfassten vierseitigen Manuskript *Allied Films Produced in Britain* erläutert Neumann den “new type” von Propagandafilmen, der nun in England hergestellt wird:

British film men were never particularly good at “inventing”, their romances compared unfavourably with those produced in Paris or Hollywood. But this new type of documentaries is a different matter...a very British matter, and something to be proud of. (...) They are documentaries, soberly descriptive, but they plead a case. They give dry facts, but the facts shout aloud.

In der Folge beschreibt Neumann einige dieser Filme, die den Kampf der alliierten Franzosen, Tschechen, Polen und Norweger gegen den Nationalsozialismus zum Inhalt haben. Und er resümiert:

But there is one more gap to be filled: Those anti-Nazis and anti-Fascists who come from Austria and Germany, and are most actively and successfully helping in the great effort to liberate their homelands from the common foe, are not yet represented in the list of the allied films. But perhaps they will, before long.¹⁸⁶

Neumann sollte Recht behalten. 1942 ändert das MoI seine Produktionspolitik. Statt wöchentlicher 5-Minuten-Shorts sollen jetzt monatliche 15-minütige Propagandafilme im Beiprogramm der Kinovorstellungen laufen, und zwar im Anschluss an die Wochenschau. Diese neue Serie trägt den Titel *Into the Battle* – und gleich der erste Beitrag, *Lift Your Head, Comrade*, wird von einem Exilanten geschrieben, Arthur Koestler. *Lift Your Head, Comrade* beschreibt die Arbeit einer Kompanie des Pioneer Corps der British Army, die aus Freiwilligen besteht, deutschen und österreichischen antifaschistischen Vertriebenen:

¹⁸⁵ Robert Neumann an Arthur Calder Marshall, Films Division, Ministry of Information, 11-4-42. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (DÖW), 7234/3.

¹⁸⁶ Robert Neumann: *Allied Films Produced in Britain*. Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung (ÖNB), 21.585. Undatiertes Manuskript; aus dem Inhalt lässt sich freilich schließen, dass es nicht vor Frühjahr 1942 entstanden sein kann, beschreibt Neumann doch darin detailliert, ohne ihn beim Titel zu nennen, den kurzen Propagandafilm *Diary of a Polish Airman* vom März 1942.

The film is less concerned with old tragedies than with present hope and happiness, and both the men and the country they are now serving have reason to be proud of this first film in a new series. The technique aims at establishing intimacy between screen and audience, and it is most effectively used.¹⁸⁷

In der vierten Ausgabe von *Into the Battle*, hergestellt von der bekannten Dokumentarfilm-Firma Strand, findet sich 1943 zum zweiten und letzten Mal Robert Neumann in den Credits eines britischen Films: *These Are the Men*, “from an idea by Robert Neumann”.¹⁸⁸

These Are the Men besteht zu einem Gutteil aus Bildmaterial, das Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* entstammt, dem berüchtigten “Dokument vom Reichsparteitag 1934”. Neumann erinnert sich gut 20 Jahre später: “Sie [das MoI] hatten mir Leni Riefenstahls Naziparteitag-Film Riefenstahls *Triumph des Willens* gegeben und gesagt, ihnen fiel keine Verwertungsmöglichkeit ein – vielleicht mir?”¹⁸⁹

Die Entstehung von *These Are the Men* lässt sich zurückverfolgen bis in den Sommer 1941. Im Neumann-Nachlass findet sich eine 27-seitige Übertragung von Riefenstahls *Triumph des Willens* ins Englische von Heinrich Fraenkel, “trying to render the gist rather than an absolutely literal translation”¹⁹⁰.

¹⁸⁷ *The Times*, 11. Dezember 1942.

¹⁸⁸ Der vorliegende Artikel beschränkt sich auf jene beiden Originalstorys Neumanns im britischen Exil, die auch tatsächlich verfilmt wurden. 1935/36 versucht er, die Rechte seiner Romane nach Hollywood zu verkaufen; Warner Bros. interessiert sich für *Zaharoff*, lässt die geplante Verfilmung aber schließlich fallen. 1936 schreibt Neumann gemeinsam mit Stefan Zweig ein Drehbuch nach Abbé Prévosts *Manon Lescaut* (DÖW 11.548/3), im Jahr darauf verkauft er seine Filmstory “Dynamit Nobel” (ÖNB 20.796), ein Biopic über Alfred Nobel, an Schachs Capitol Films, aber die Firma steht vor dem Bankrott und der Film kommt nicht zu Stande. 1940 erhält er ein Vertragsangebot von MGM, doch zu dieser Zeit kann er England nicht mehr verlassen. Siehe dazu und zu den Filmprojekten: Dove (wie Anm. 5), S. 70 f. Die beiden genannten Drehbücher befinden sich ebenso im Nachlass wie das sechsseitige, undatierte Film-Treatment “George and Grischa” (DÖW 7234/3), das vor dem Hintergrund der Battle of Britain von einem Piloten der RAF und seinem sowjetischen Kollegen erzählt.

¹⁸⁹ Robert Neumann: *Vielleicht das Heitere. Tagebuch aus einem andern Jahr*. München, Wien, Basel 1968, S. 349.

¹⁹⁰ Heinrich Fraenkel: “Reel by Reel Analysis of Riefenstahls *Triumph des Willens*”, 29. Juli 1941, S. 1. ÖNB 21.583. Fraenkel (1897-1986) arbeitet als Filmjournalist und Pressevertreter diverser Filmgesellschaften und Verleiher in Berlin, ehe er 1933 über Frankreich nach England flüchtet. Arbeitet im Exil an mehreren Drehbüchern mit, beteiligt sich aber vor allem publizistisch im Kampf gegen den Nationalsozialismus und intensiv an den Debatten um die Nachkriegszukunft Deutschlands. Wie Neumann ein erklärter Gegner der Thesen des britischen Diplomaten Robert Vansittart, der von einer deutschen Kollektivschuld ausgeht, veröffentlicht er unter anderem *The German People versus*

Das Typoskript enthält erklärende Anmerkungen Fraenkels, insbesondere teils ausführliche Informationen über manche der Parteitagsredner (etwa Todt, Streicher und Hans Frank und ihre jeweiligen "Leistungen"). Von besonderem Interesse ist seine "Concluding Note" (S. 27). Dort heißt es: "Detailed suggestions and a useful treatment will obviously have to wait, until a general decision has been taken with regard to the scope etc., practicable for the proposed adaptation."

Diese Bemerkung deutet darauf hin, dass ein Filmprojekt auf Grundlage von Riefenstahls *Triumph des Willens* möglicherweise schon geplant gewesen war, bevor die Serie *Into the Battle* in Angriff genommen wurde.

Fraenkel gibt im Weiteren (S. 27) seine Einschätzung der Verwertbarkeit des Originals:

- a) The picture contains a wealth of material useful for our purpose.
- b) Our most plausible line seems to be a demonstration of the "sub-human" character of certain Nazi leaders, by using the uncommonly complete array of that species. (...)
- d) The material available offers unlimited scope for comedy relief. From time to time we should employ the gag of bringing acting characters to a stop (so as to interpolate a funny "crack" of the narrator's). Once or twice we might even make a character act backwards. Incidentally, turning so many Hitler speeches back and forth on the moviola has made me feel that forward or backwards, they seem sound very much alike. Practical application of this discovery might also be good for a laugh or two.

In einem 1942 verfassten Abriss eines Films "based on *Macht des Willens* [sic!]" listet Neumann als "material to be used" dann zweierlei auf: "a) *Macht des Willens*, and b) later Nazi films like *Sieg im Westen*, the Poland film, and news reels of Nazi, Sovjet [sic!] and British make."¹⁹¹

Hitler (1940) und *The Other Germany* (1942). Nach dem Krieg erscheinen zahlreiche Artikel und Filmbücher so wie, in Zusammenarbeit mit Roger Manvell, mehrere Biografien über führende Nazis, etwa *Doctor Goebbels: His Life and Death* (1960), *Hermann Göring* (1962) und *Inside Adolf Hitler* (1973).

¹⁹¹ Robert Neumann: "Preliminary outline of a film based on *Macht des Willens*", (ÖNB 21.552), S. 1, undatiert; Neumanns Frage, "how does it [Riefenstahls Film] compare with the realities of 1942?" lässt freilich eine eindeutige Datierung zu. Der Dokumentarfilm *Sieg im Westen* (Svend Noldan, D 1941) feiert den Blitzkrieg gegen Belgien, Holland und Frankreich. Mit "the Poland film" meint Neumann einen dieser beiden deutschen dokumentarischen Propagandastreifen: *Feldzug in Polen* (Fritz Hippler) oder *Feuertaufe* (Hans Bertram), beide von 1940.

Der folgende Satz “There is a long, or a medium, or a short film in this” suggeriert, dass das noch titellose Projekt nicht spezifisch für *Into the Battle* bestimmt war. Sollte ein Kurzfilm daraus werden, schlägt Neumann konkret folgende Sequenzen vor (S. 1-2):

1) Show the “stagey” masses – the dupes and those who talk to them, notably Frick on Justice, Streicher on Racial Purity, Schirach on Clean Youth, Dietrich and Goebbels on Truth – giving in each case in a terse sentence the true life story and background of the speaker; lastly Hitler himself and among his audience, Hess and General Fritsch. What happened to these two men?

2) Now look for other members of Hitler’s audience: the Foreign Ambassadors and Ministers. (...) What happened to their countries? Give terse comments, show devastations. (...)

3) Most important: show the moving close-ups of boys’ faces listening to the Fuehrer; and the Labour Corps sequence “Where do you come from, brother?” and now keep the sound track of the labour corps scene and dissolve to Where they came from and where they went to in eight short years:

Captured U boat crew in British port
Burnt wrecks of bombers and corpses
Frozen soldiers in Russia
Dead in Serbia – Norway – Greece – Crete – Lybia
And: Gestapo brutes at work

This is what Hitler made of Germany. Show them marching all over the world, to the tune of a Soldiers’ Song I would like to provide.

Einige dieser Motive werden schlussendlich in *These Are the Men* eingehen – wenn auch in veränderter Form und auf verfremdete Weise. Hitler, Goebbels, Heß und Streicher bleiben zwar erhalten (Göring gesellt sich zu ihnen), ebenso biografische Informationen über sie; *wie* sie aber letztlich die Leinwand erreichen, werde ich weiter unten darstellen. (Vor allem das Moment des Verrats am deutschen Volk, das eben in Punkt 3 dargelegt wurde, wird, als düsteres Finale, eine zentrale Stellung einnehmen.)

Einen ersten Zwischenschritt stellt ein 10-seitiges, eng bedrucktes Drehbuch mit dem Titel “*Those Are the Men. A Film based on Triumph des Willens*” dar.¹⁹² Darin entwickelt Neumann die oben skizzierten Grundideen konkret und präzise weiter.

¹⁹² Robert Neumann: “*Those Are the Men. A Film based on Triumph des Willens*”, undatiert [1942]. DÖW 7234/3.

Sein Kommentartext ist nun eng verschränkt mit Riefenstahls Film, aber auch mit Ausschnitten aus anderen Nazi-propaganda-Streifen wie *Sieg im Westen* oder *Feuertaufe* sowie alliierten Wochenschauen, MoI-Material und Fotografien. Zudem gibt Neumann exakte Regieanweisungen.

Um einen Eindruck von diesem Drehbuch zu geben, möchte ich dessen Anfangssequenz vorstellen; Neumanns Kommentar bildet den Haupttext, die Bildebene findet sich in Klammer:

1. Those are the Men! In Germany it is “verboten” to make records of the Fuehrer’s speeches. Why? Official films are being withdrawn or changed after a month or two. Why? (Credit Titles)
2. Look at “Mein Kampf”, the Fuehrer’s own book, for an explanation: “The Masses are stupid. The masses have no memory. Whenever you use a lie, use a big lie. And the masses will forget, and listen to a new lie – if it is a bigger lie than the one before.” (“Mein Kampf”, front page)

Das Motiv der Lüge, des Verrats eröffnet also diese Version – und kurz darauf geht Neumann direkt auf Riefenstahl ein:

5. We are going to show you today not a British picture but a Nazi propaganda film. Look at them. Look at them as they themselves want to be looked at. Those are the Men! (Actual film tin can with Nazi markings, being handled in operator’s room.) Here is their own credit title. (Dissolve German title to English translation: “Twenty years after the outbreak of the World War.”)

Neumann verwendet nun auch den nächsten Satz aus Riefenstahls originalem Beginn – verändert aber die Zeile “Sixteen years after the beginning of German suffering” signifikant: “Sixteen years after a discharged officer’s orderly bought himself the ribbon of the Iron Cross First Class – and went to Munich as a stool pigeon paid by the Reichswehr, to deliver up Socialist workers to the gallows and firing squads.”¹⁹³

Das ist nichts weniger als klassische, didaktisch angelegte Propaganda: Ich zeige Euch, wie die Nazis arbeiten; wir führen ihre Propaganda vor und demonstrieren dann

¹⁹³ Hitler ließ sich nach der blutigen Niederschlagung der Räterepublik von der Münchner Reichswehrverwaltung dazu anwerben, Regimentskameraden zu verraten, die für die Räteregierung gekämpft hatten.

an und mit ihr die Defizite, Widersprüche, falschen Versprechungen – und Verbrechen:

7. Look at the beautiful old town. [Nürnberg] They show you a lot of it. Is it theirs? Have they built it? The Other Germany built it, the Germany they robbed, shot, hanged, strangled, tortured to death in more than two hundred concentration camps.

Das gute, andere Deutschland – mit diesem zentralen Motiv wird auch die schließlich aufgeführte Fassung des Films beginnen.

“Those are the Men” lässt nun führende Nationalsozialisten auftreten, von Richard Walther Darré, Robert Ley, Hans Frank und Otto Dietrich über Goebbels, von Schirach und Streicher bis zu Heß und schließlich Hitler – jeweils begleitet von ironischem, teils ätzendem Kommentar. “Now here is comedy relief”, heißt es etwa zu Dietrich, Schirachs Homosexualität (“it is one huge roaring homosexual racket”) wird ebenso thematisiert wie Streichers kriminelle Vergangenheit: “And here is the other educator Hitler let loose on the German youth. Julius Streicher. Jew baiter. Jail bird. Twice for embezzlement.”

Und Hitler, der hier zur Jugend spricht, “had more than one hundred Polish schoolboys collected at random in the streets of the Polish town of Bydgoszcz. (...) When they had collected them in the market place, they shot them up with machine guns. They killed every one of them (...) Adore children, does he?”

“Those are the Men” präsentiert im letzten Abschnitt eine Reihe von Standfotos von SS-Massakern in Polen, begleitet vom Kommentar: “You’d better look away now. There comes horror. Look away, I say, those who have not steeled themselves against the horror.”

Im Schlussbild wird eine Nazifahne heruntergerissen, es folgt eine Überblendung auf “Goethe and Others - Peaceful countryside – New youth”. Abblende. Kommentartext: “Wipe them from the face of the earth, for your own and your children’s sake. And for the sake of that Other Germany, a land of peasants and of workers as good as you and I, that will emerge from the great pyre.” The End.

Im Nachlass findet sich auch eine sehr ähnliche, allerdings knappere Version des Drehbuchs. Sie dürfte bald darauf entstanden sein, denn ihre Länge deutet auf eine mögliche Vorgabe des MoI hin - und sie trägt bereits den Titel *These Are the Men*.¹⁹⁴

“From an idea by Robert Neumann”. Als der rund 12-minütige Kurzfilm *These Are the Men* schließlich im März 1943 in die britischen Kinos kommt, hat er sich seit seinen “Anfängen” in mehrerlei Hinsicht verändert. Was von Neumanns Beiträgen erhalten geblieben ist, sind - neben der als Kriegsbeitrag selbstverständlichen propagandistischen Stoßrichtung – die satirische Bearbeitung der Parteitagsreden aus *Triumph des Willens* und die damit verbundene Entlarvung nationalsozialistischer Lügen und Grausamkeiten, mit anderen Worten: zentraler Elemente der NS-Propaganda.

Der Kommentartext freilich stammt nun von einem anderen Autor, der während des Krieges etliche von Strand Films hergestellte Propagandafilme schreibt: Dylan Thomas.¹⁹⁵

Neumann rückblickend (*Vielleicht das Heitere*, S. 349):

Der Film wurde sehr verbessert dadurch, daß ich Dylan Thomas bat, den Text zu schreiben. Für ein zusammenhängendes Gespräch war er, wann immer ich ihn traf, schon zu betrunken, aber den Text für den Film lieferte er – nicht einen wirklichen “Text”, sondern ein langes Gedicht, das ich quer durch das Ganze unter die Bilder legte.¹⁹⁶

Der Nürnberger Parteitag nimmt in *These Are the Men* den zweiten Teil ein. An den Beginn des Films ist nun eine Sequenz gestellt, in der einfache, anständige Männer gezeigt werden, die ihrer Arbeit nachgehen: Bäcker, Bauern, Fischer, Matrosen, Zimmerleute, Metallarbeiter. “The mood of the opening sequence of the film is quiet

¹⁹⁴ “These are the Men”, ungezeichnet, undatiert [1942], ÖNB 21.582.

¹⁹⁵ Dazu zählen *Balloon Site 568*, *New Towns for Old* und *Battle for Freedom* (1942), *Wales – Green Mountain*, *Black Mountain* (1943), *Our Country* und *Fuel for Battle* (1944).

¹⁹⁶ Wie weit Neumann zu diesem Zeitpunkt tatsächlich noch in den Film eingebunden war, muss offen bleiben; in den Credits heißt es: “Devised and compiled by Alan Osbiston and Dylan Thomas”. Das Drehbuch von *These Are the Men* ist abgedruckt in: *Documentary News Letter* (Februar 1943), S. 174-175. Nachdruck in: John Ackerman (Hg.): *Dylan Thomas. The Filmscripts*. London 1995, S. 38-44.

and slow”, heißt es im Drehbuch – und Dylan Thomas’ Kommentar begleitet diese Szene:

Who are we? We are the makers the workers the bakers
Making and baking bread all over the earth in every town and village,
In country quiet, in the ruins and the wounds of a bombed street
With the wounded crying outside for the mercy of death in the city,
Through war and pestilence and earthquake
Baking the bread to feed the hunger of history.

We are the makers, the workers, the farmers, the sailors,
The tailors, the carpenters, the colliers, the fishermen,
We dig the soil and the rock, *we* plough the land and the sea,
So that all men may eat and be warm under the common sun

An die Stelle der direkteren Prosa Neumanns sind nun die poetischen Verse des walisischen Dichters getreten: auf andere Weise ebenso eindringlich – vor allem, als die eben noch friedlich werkenden Männer, denen keine spezifische Nationalität zugeschrieben wird, in die Schrecken des Krieges gestürzt werden:

Who sent us to kill, to be killed, to lose what we love?
Widowed our women, unfathered our sons, broke the hearts of our homes?
Who dragged us out, out of our beds and houses and workshops
Into a battle-yard of spilt blood and split bones?

Thomas gibt die Antwort, während ein Bäcker die Türe seines Backofens öffnet und die Kamera darauf zufährt, bis die Flammen die ganze Leinwand ausfüllen:

Who set us at the throats of our comrades?
Who is to blame?
What men set man against man?
Shout, shout, shout out their name!

Die Flammen überblenden in zum Hitlergruß erhobene Hände, man sieht und hört eine riesige Menschenmenge, die “Sieg Heil!” ruft. Dann Stille; aus extremer Höhe aufgenommen, winzig, gehen ein paar Männer in Uniform nach vorn zum Podium. Die Gesichter derer, die nun gleich zur Masse sprechen werden, in kurzen Close-Ups, dazu der Kommentar: “These are the men – these are to blame.” Diese Männer: Hitler, Goebbels, Göring, Streicher und Heß.

Schon Fraenkel hatte in seiner ursprünglichen Bearbeitung auf die komischen Möglichkeiten des Riefenstahl-Ausgangsmaterials, also dieser Reden, aufmerksam gemacht. Thomas nimmt diesen Gedanken auf: Er bedient sich zwar nicht der Stop-Motion-Technik oder der Verlangsamung bzw. Beschleunigung der Bilder, folgt aber, in seiner ganz eigenen Sprache, inhaltlich und im satirisch-entlarvenden Duktus dem Neumann'schen Kommentar. Als Hitler zu sprechen beginnt – er steigert sich von Satz zu Satz in ein schreiendes Bellen -, legt sich über seine Stimme diejenige des englischen "Übersetzers":

I was born of poor parents. I grew into a discontented and neurotic child. (...) I took up art. I gave up art because I was incompetent. I became a bricklayer's labourer. (...) A spy on socialists and communists. A hater of Jews and Trade Unions. (...) I am a normal man. I do not like meat, drink, or women. (Applaus) Neurosis, charlatanism, bombast, anti-socialism, hate of the Jews, treachery, murder, race-insanity. I am the Leader of the German People.

Ähnlich wird mit den anderen Naziführern verfahren. Streicher etwa charakterisiert sich in seinem Kurzauftritt als "a lover of birds and animals, a torturer and murderer of Jews". Und Görings Worte klingen in der "Übersetzung" so: "I was rich. I became an officer and an air-ace of Germany. After the war I took to drugs and twice was confined in a lunatic asylum as a drug-addict. Then I joined the Nazi movement. (...) I am a normal man: Twice married, twice mad."

Nach Ende der Reden sieht man die SS, angeführt von Himmler, marschieren: "And these are the men, the young men, the callow boys who have been taught the knuckle-duster and the rubber hose." Und eben diese jungen, lernwilligen Männer, so die Kommentarstimme, hätten eine Spur des Schreckens und des Todes gezogen und müssten nun für ihren Gehorsam bezahlen: Die Szenerie ändert sich, wir sehen erfrorene deutsche Soldaten im russischen Winter. "And the betrayers are betrayed, and the promises of victory turn stale and sour under African sun and Russian snow."

Verraten von ihren Führern – eines der zentralen Motive des Neumann'schen Konzepts -, die nun nochmals, einer nach dem anderen, ins Bild rücken. Und *These Are the Men* endet mit einem Appell, gegen ihr Regime aufzustehen und zu kämpfen:

But for those who taught them the business of death,
Who crippled their hearts with cruelty, never, never, never
Shall there be pardon or pity: no hope of a new birth.
They shall be put down: Forever.

Hitler kreischt: “We are the men – Sieg Heil! Sieg Heil! Sieg Heil!” *These Are the Men* endet mit dieser düsteren Verheißung.

Dass dieses Finale als propagandistisch wirksam gelten kann, bezweifelte etwa der *Documentary News Letter*. Beurteilt man *These Are the Men* dort im Allgemeinen sehr positiv – “the film strikes a blow for clear thinking about the true nature of the war and strikes a blow, therefore, for clear thinking about what must be the nature of our war aims” –, meint man doch, dass der sonst durchgängige “high level of intense feeling” in den letzten Minuten nicht aufrechterhalten werde:

The shouting voice affirming that the Nazi leaders can never be forgiven (...) fails to strike the right finishing note. Most ordinary people have no intention of forgiving Hitler, Goebbels, Göring [sic!], Streicher or Hess, and they will be somewhat bewildered to find the Government regarding it as a matter worth announcing so excitedly.¹⁹⁷

Neumanns überzeugtes, ganz im Geiste des Anti-Vansittartismus gehaltenes Statement für ein neues, anderes, besseres Deutschland, das sich aus dem großen Scheiterhaufen erheben wird (siehe oben), hat sich also nicht in *These Are the Men* hinüber gerettet. Wie die Zeitschrift, das Organ der britischen Dokumentarfilmbewegung, wohl dieses ursprüngliche Ende, welches das Motiv des “niemals verzeihen!” nicht kannte, beurteilt hätte?

Der Exilant vom Kontinent wird in dieser Rezension jedenfalls genau so wenig erwähnt wie in jener des *Spectator*. Dort hält Edgar Anstey, der selbst zahlreiche Propagandafilme für das MoI produzierte, *These Are the Men* für “the most pitiless condemnation of individual Nazi leaders that has yet appeared in the cinema” und kann auch Dylan Thomas’ Versen viel abgewinnen – “but the film comes too late. Before the war was the time when propagandists needed freedom to expose the Nazi

¹⁹⁷ “*These Are the Men*”. In: *Documentary News Letter* (März 1943), S. 195 f.

leaders. It is little consolation to hear that the Government is now in agreement with the man-in-the-street”¹⁹⁸.

Das tut der Wirkung, die der eindringliche, sarkastische Film, der seine Wurzeln in Neumanns Recherche und seinem Interesse an (kinematografischer) politischer Propaganda gegen den Nationalsozialismus hat, auch heute noch auszuüben vermag, freilich keinen Abbruch. “Da liegt es nun”, sinnierte Neumann später in *Vielleicht das Heitere* über Dylan Thomas’ Gedicht, also den Kommentar für *These Are the Men*, “und ob es je bekanntgeworden ist, weiß ich nicht.” (S. 349)

Im Beiprogramm vieler Lichtspieltheater hat der Film im Frühjahr 1943, so kann angenommen werden, tausende Kinobesucherinnen und –besucher erreicht; in jüngster Zeit wurde er zudem im Rahmen zweier akademischer Symposien gezeigt und diskutiert.¹⁹⁹ Und wer sich *These Are the Men* in einer schönen Kopie (am Schneidetisch) anschauen will, hat im Imperial War Museum in London die Gelegenheit dazu.

Mein besonders herzlicher Dank gilt Franz Stadler in Wien, der den Neumann-Nachlass im Rahmen des Forschungsprojekts “Robert Neumann: Der Nachlass. Erschließung und Auswahl edition” bearbeitet. Ohne seine Unterstützung wäre dieser Artikel nicht möglich gewesen.

¹⁹⁸ Edgar Anstey: “*These Are the Men*”. In: *The Spectator*, 9. April 1943, S. 338.

¹⁹⁹ “German-speaking Emigrés in British Cinema, 1925-1950”, University of Southampton (UK), Juli 2005; “Die Spur des Exils – Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann”, Universität Siegen, Februar 2006.

Abstract 3:

Christian Cargnelli:

Wolfgang Suschitzky, Director of Photography: "Im großen und ganzen war ich ziemlich fleißig in meinem Leben"

Dieser Text ist erschienen in:

Christian Cargnelli, Michael Omasta (Hg.): *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945* (Wien: Wespennest, 1993).

Der aus Wien gebürtige Wolfgang Suschitzky wurde jahrzehntelang fast ausschließlich als Fotograf wahrgenommen. 1934 erstmals nach England gekommen und seit 1935 permanent hier ansässig, hatte seine Karriere im Exilland zunächst mit Fotoreportagen und Kinderporträts begonnen, ehe er über Julian Huxley zur Tierfotografie kam und diese zu seinem Spezialgebiet machte. Berühmt geworden ist Suschitzkys Fotoserie über Londons Charing Cross Road aus den 1930er Jahren,

eine Anthropologie städtischen Lebens (es gibt starke Parallelen zur "Mass Observation"-Bewegung). Wie Bill Brandt oder Humphrey Spender ist auch Suschitzky bemüht, soziale Abstufungen und Unterschiede hervorzuheben (...) Die Serie ist ein Porträt des sich entwickelnden Lebens auf der Straße, das Produkt eines zum damaligen Zeitpunkt verbreiteten Strebens – nicht zuletzt in deutschsprachigen Kulturen –, das Stadtbild in seiner ganzen Komplexität zu erfassen.²⁰⁰

Paul Rotha, ein führender Vertreter der britischen Dokumentarfilmbewegung, zeigte sich von Suschitzkys sozial engagierten Fotografien beeindruckt und engagierte ihn als Kameraassistent – und damit begann, nach einer kriegsbedingten Pause, ab 1942 eine lange, erfolgreiche Karriere als Director of Photography unzähliger Dokumentar- und Werbefilme und einer Reihe von Spielfilmproduktionen, darunter der Klassiker *Get Carter* (UK 1971) mit Michael Caine.²⁰¹ Suschitzkys spezielle Meisterschaft lag

²⁰⁰ Duncan Forbes, 'Wolf Suschitzky in Wien und London. Kontinuität und Transfer in der Fotografie', in Michael Omasta, Brigitte Mayr, Ursula Seeber (Hg.), *wolf suschitzky photos* (Wien: SYNEMA, 2006), S. 19f. Der zweisprachige Band ist die erste umfassende Dokumentation von Suschitzkys fotografischem Werk.

²⁰¹ Vgl. die Filmografien in Christian Cargnelli, Michael Omasta (Hg.), *Aufbruch ins Ungewisse*, a.a.O., und <http://www.screenonline.org.uk/people/id/889815/credits.html>. Letztere ist allerdings sehr lückenhaft.

insbesondere im Drehen on location, der spontanen Improvisation vor Ort und nicht zuletzt den feinen Schattierungen seiner Schwarzweißphotographie.

Mit seiner dem humanistischen Engagement verpflichteten Arbeit fühlte sich Suschitzky, in einer progressiven Familie der Wiener Sozialdemokratie aufgewachsen²⁰², insbesondere im linken *British documentary movement* gut aufgehoben. Für ihn

ergaben sich also im kulturellen wie auch im politischen Sinn ausgeprägte Kontinuitäten zwischen Wien und London, und er verstand es bravourös, alle Hindernisse beim Aufbau einer Karriere in einem fremden Land zu meistern.²⁰³

Im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit steht Wolf Suschitzky zum einen für jene Emigranten, die erst im Exil mit dem Film in Berührung kamen, zum anderen als prototypisches Beispiel für die von mir eingangs beschriebenen *craftsmen*, die das britische Filmschaffen "hinter den Kulissen" wesentlich mitprägten – in seinem Falle sogar über mehrere Generationen hinweg: Suschitzkys Sohn Peter avancierte ebenfalls zum erfolgreichen Director of Photography (*It Happened Here*, Kevin Brownlow, Andrew Mollo, 1966) und Stamm-Kameramann von David Cronenberg, und auch dessen Sohn Adam ist mittlerweile im Metier seiner Vorväter tätig, zuletzt etwa für die BBC-Erfolgsserie *Life on Mars* (2006).

Im Juli 2005 nahm Wolf Suschitzky als Ehrengast und engagierter Diskutant an unserem Symposium *German-speaking Emigres in British Cinema* teil. Im Rahmen einer Galavorstellung von *Get Carter* berichtete er über seine Arbeit an diesem Film. Im März 2007 widmete ihm das nationale österreichische Filmfestival *Diagonale* eine Hommage mit vier Filmprogrammen, in der Ken Hughes' *The Small World of Sammy Lee* (UK 1962) für den deutschsprachigen Raum wiederentdeckt werden konnte.²⁰⁴

²⁰² Zur Geschichte der Familie Suschitzky und ihrer Buchhandlung siehe Annette Lechner, 'Die Wiener Verlagsbuchhandlung "Anzengruber-Verlag, Brüder Suschitzky" (1901-1938) im Spiegel der Zeit', in *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, Band 44 (1995), S. 187-273.

²⁰³ Forbes, 'Wolf Suschitzky in Wien und London', S. 21.

²⁰⁴ Siehe <http://2007.diagonale.at/main.jart@rel=de&content-id=1168190415286.htm>

Das anschließende Interview mit Wolf Suschitzky aus dem Jahre 1993 ist der erste Text, in dem seine Filmarbeit im Mittelpunkt steht. Seine Antworten wurden im Sprachfluss des gesprochenen deutschen Worts belassen; im Suchen nach bestimmten Ausdrücken, den Anglizismen in Wortwahl und Satzbau und dem häufigen Wechseln zwischen den Redewendungen und Grammatiken wird im (teilweisen) Sprachverlust eine essentielle Dimension der Exilerfahrung deutlich. Wolf Suschitzky lebt nach wie vor in London.

Wolfgang Suschitzky, Director of Photography: "Im großen und ganzen war ich ziemlich fleißig in meinem Leben"

Christian Cargnelli

Wolfgang Suschitzky, 1912 in eine bekannte sozialdemokratisch-jüdische Wiener Familie hineingeboren, entschloß sich 1934 zur Emigration nach Großbritannien. Dort arbeitete er zunächst als Fotograf, ehe er über Paul Rotha zur britischen Dokumentarfilmbewegung stieß. Jahrelang war er als Kameramann für viele renommierte Regisseure tätig, ab 1950 auch im Spielfilm. Suschitzky kann auf eine Berufslaufbahn zurückblicken, die ihn in die Bergwerke Nordenglands ebenso führte wie nach Indien und Afrika. Sein Œuvre umfaßt rund 25 Kinofilme, mehrere Fernsehserien sowie unzählige Dokumentarfilme und Commercials. Wolfgang Suschitzky, der bis zum heutigen Tag unvermindert aktiv ist, lebt in London.

Können Sie etwas über Ihren familiären Hintergrund erzählen, über Ihre Kindheit und Jugend in Wien?

Ich bin im vierten Bezirk in die Volksschule gegangen. Mein Vater hatte eine Buchhandlung und einen Verlag im zehnten Bezirk, die er mit seinem Bruder im Jahr 1901 begonnen hatte, mit einigen Schwierigkeiten. Denn man hat damals behauptet, im zehnten Bezirk, das ist ein Arbeiterbezirk, braucht man keine Buchhandlung. So hat man ihnen zuerst die Konzession verweigert. Bis Viktor Adler im Parlament urgiert hat – da hat mein Vater das bekommen. Nach der Volksschule bin ich in die Bundeserziehungsanstalt Breitensee gegangen. Mein Vater war mit dem damaligen Stadtrat Otto Glöckel befreundet, und er dachte, daß eine Gemeinschaftserziehung besser wäre als eine individuelle Erziehung. Da bin ich dann bis zur Matura geblieben.

War Ihr Vater engagierter Sozialdemokrat?

Er war ein sehr fortschrittlicher Mensch. Er ist für Gleichberechtigung der Frauen eingetreten, er war Freidenker, er hat Geburtsverhütung propagiert und ist dadurch in Schwierigkeiten geraten, weil er sowas in die Auslage gegeben hat. Er ist dann angezeigt worden, weil man die Jugend verwirrt mit solchen Sachen. Er war

abstinent, das war damals eine ziemlich weitverbreitete, internationale Bewegung, weil ja die Arbeiter ihr ganzes Geld oft vertrunken haben. Am Samstag, wenn sie den Gehalt bekamen, gingen sie gleich in die Branntweinschenke, und die Frauen und Kinder waren hungrig. Mein Vater hat auch Autoren verlegt, die im wienerischen Dialekt geschrieben haben. Einer, der Karl Adolph geheißen hat, der war von Beruf Anstreicher und hat einige Romane geschrieben. Ich hab' diese Romane vor einigen Jahren wieder gelesen, und es ist schrecklich, wie er die Armut beschreibt, die vor dem Ersten Weltkrieg noch in Wien herrschte, in der guten alten Zeit, wie man sie jetzt noch nennt: daß diese Frauen verzweifelt waren, die mußten die Bettdecken und Matratzen versetzen und auf dem Boden schlafen. Nach der Matura bin ich auf drei Jahre in die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, die damals im siebenten Bezirk war. Dort habe ich Fotografie studiert.

Wollten Sie schon immer Fotograf werden?

Eigentlich wollte ich ja Zoologie studieren, aber ich hatte kein Latein. Und in der Zeit der Depression, in der ich aufgewachsen war, wo großes Elend und große Arbeitslosigkeit war in Wien, konnte ich mir nicht vorstellen, wie ich als Zoologe Arbeit finden könnte. Meine Schwester war im Bauhaus gewesen in Dessau und hat dort Fotografie studiert. Und ich glaube, wegen ihr habe ich mich dann für Fotografie entschieden.

Haben Sie nach der Graphischen gleich als Fotograf gearbeitet?

Nicht in Wien, nein. Ich hab' eine Mitschülerin geheiratet, und wir sind ziemlich bald, nachdem wir aus der Graphischen sind, ausgewandert. Das war 1934, das war eine schreckliche Zeit in Wien, das war ein Bürgerkrieg, man hat mit der Artillerie in Arbeiterhäuser geschossen. Wie gesagt: Arbeit zu finden, war fast unmöglich. Meine Schwester war schon in England verheiratet, an einen Doktor. Da bin ich mit meiner Frau zuerst nach England. Aber wir konnten nicht bleiben, weil auch hier große Arbeitslosigkeit war. So sind wir nach Holland. Nachdem meine Frau holländische Staatsbürgerin war, konnten wir uns dort ansiedeln. Aber meine Ehe hat nicht lang gedauert, nur etwas über ein Jahr. Dann bin ich wieder zurück nach England.

Als Sie damals von Österreich nach England gegangen sind: Hat man Ihren Vater, Ihre Familie, die ja als Sozialdemokraten bekannt waren, zu dieser Zeit von seiten des Dollfuß-Regimes schon verfolgt?

Nicht direkt, aber indirekt, ja. Das Geschäft ist sehr schlecht gegangen, niemand traute sich, sozialistische Bücher zu kaufen. Ich weiß nicht, ob wir direkt verfolgt waren damals, aber die Gefahr war ganz augenscheinlich. Man erwartete jederzeit die Nazis, die waren sehr stark in Wien. Bombenattentate von Nazis waren die ganze Zeit. Die ganze Situation war sehr gefährlich.

Wollte Ihr Vater emigrieren?

Nein, er wollte dort bleiben. Er dachte, daß... Er hat etwas später Selbstmord begangen. Meine Mutter ist noch dort geblieben, und 1938 oder 39 haben wir sie herausbekommen nach England. Sie mußte ihre Wohnung in Wien verlassen und die Möbel ganz billig verkaufen. Das Geschäft wurde einfach aufgelöst. Es sind Lastautos gekommen, man hat die ganzen Bücher hineingeworfen, und niemand hat gewußt, wohin die gingen. Es war ein ziemlich großes Geschäft. Und wir haben auch nie eine Entschädigung bekommen.

War es für Sie in England schwer, einen Job als Fotograf zu bekommen?

Ich konnte nur als freier Fotograf, als Freelancer arbeiten, für Magazine, Zeitschriften und Zeitungen.

Hatten Sie Probleme, als Ausländer in England zu arbeiten? Etwa wegen der Gewerkschaft?

Das war sehr schwer, ja. Ich konnte keine Stelle annehmen. Für die erste Stelle im Film, die ich 37 hatte, bekam ich keine Bezahlung. So zwischendurch habe ich immer Fotos verkaufen können und mich so erhalten. Ich hab' bei meiner Schwester gewohnt eine Zeit lang, so war das nicht so schlimm.

Wie sind Sie dann ins Filmgeschäft hineingekommen?

Ich hatte eine Einführung bei einem der bekanntesten Dokumentarleute, Basil Wright. Aber er hatte keine Verwendung für mich, so hat er mich zu Paul Rotha geschickt. Dem hab' ich meine Fotos gezeigt. Die haben ihm gefallen, und er hat mir diese unbezahlte Stelle angeboten, als Assistent von einem Kameramann und Regisseur, der hat Paul Burnford geheißen. Der war an einer Serie von Filmen im Zoo beschäftigt. Mir hat das sehr gut gepaßt, weil mich Tiere immer interessiert haben. Ich konnte viel lernen von dem Mann.

Welche Arbeiten haben Sie damals übernommen?

Nun, ich war Assistent. Ich hab' die Magazine geladen, das Stativ getragen undsoweiter. Wir sind jeden Tag rausgezogen zu einem Zoo aufs Land, wo die Tiere in großen Feldern sind, ohne Gitter. Und das Ganze wurde von Julian Huxley – wie heißt das? – überwacht, als wissenschaftlicher Berater. Nachdem ich auch immer wieder meinen Fotoapparat mithatte, konnte ich Tiere aufnehmen. Man hat uns Löcher in die Gitter geschnitten für die Filmkamera, so konnte ich gut die Tieraufnahmen machen, die ich dann verkauft habe.

Wie lange sind Sie bei Rotha geblieben?

Am Anfang des Kriegs mußte ich aufhören, als Ausländer, und hab' dann eine Stelle angenommen in einer medizinischen Firma, wo man befreit war vom Militärdienst.

Wären Sie sonst verpflichtet worden?

Ja, ins Pionierkorps, zum Latrinengraben und solche Sachen. Und das wollte ich nicht. 42 bin ich dann wieder von Paul Rotha engagiert worden und hab' für das Ministerium für Information Filme gemacht.

Welche Art Filme waren das?

Meistens Filme, um die Moral zu unterstützen. Technische Sachen.

Aufklärungsfilme?

Ja. Die wurden in den Kinos gezeigt, so eine Art Wochenschau, einmal im Monat. Zum Beispiel, wie man Leute aus verschütteten Häusern retten kann, und solche Sachen.

Sind diese Filme als Vorprogramm zu Kinofilmen gelaufen?

Ja. Die Kinos haben sie genommen, weil sie dafür nichts bezahlen mußten, die wurden von der Regierung bezahlt. Wir sind den ganzen langen Tag herumgekommen, nur durfte ich nicht in die Hafenstädte. Aber sonst hatte ich keine Schwierigkeiten.

Hatten sie während des Krieges in London Kontakt zu Emigranten?

Ja. Es gab hier so einen Club, das hat "Das Laterndl" geheißen. Die haben dort Theater gespielt und ein Buffet gehabt, wo man Kaffee trinken konnte. Und Versammlungen, man konnte dort Leute treffen. Aber ich hab' ziemlich intensiv gearbeitet, so bin ich nicht sehr viel dort gewesen und nicht sehr viel mit anderen Emigranten zusammengekommen. Ich habe dann 1939 wieder geheiratet. Mein ältester Sohn [Peter] wurde 1940, also schon im Krieg geboren.

Können Sie sich noch an Ihren ersten Film als Director of Photography [Life Begins Again, 1942] erinnern?

Ja, das war ein Film, der hat von der *rehabilitation of miners* gehandelt, davon, wie man verletzte Bergarbeiter wiederherstellt. Der zweite war dann ein Film über vernachlässigte Kinder, *Children of the City*, über Kinder, die vielleicht mit der Polizei in Schwierigkeiten waren.

Also sozial engagierte Filme, wie sie damals von Rotha propagiert wurden?

Das hat mich eben in die Dokumentarfilmbewegung hier in England, die ja ziemlich fortschrittlich war, hineingezogen. Sie wollten Filme machen, die für die Gesellschaft nützlich waren.

Gerade Rotha war ja ein großer Idealist...

Ja, aber nicht nur er, sondern auch andere wie Grierson und Basil Wright. Das war eine Pionierbewegung im Film. Ich hab' jetzt vor kurzem erst einen Film von Grierson gesehen, *Drifters* von 1932 [1929]. Das war so zum ersten Mal, daß man gewöhnliche Menschen auf der Leinwand gesehen hat. Bis damals waren's nur Schauspieler. Leute bei ihrer eigenen Arbeit zu sehen, war etwas ganz Neues.

Sie haben also ein paar Jahre lang für Rotha Filme gemacht, sich aber dann von ihm getrennt...

Ja, wir haben uns gespalten und haben eine Kooperative gegründet, DATA, ich glaube, es war 43 oder 44, ungefähr die Hälfte der Leute, die bei Rotha waren. Aber ich hab' immer noch auch mit Rotha gearbeitet, seine Spielfilme gedreht.

Welche Art von Filmen hat DATA hergestellt?

Industriefilme hauptsächlich. Wir haben viel für die Bergarbeiter gemacht, das war eine nationalisierte Industrie, die Kohlenindustrie. Wir hatten da wieder so eine Art Monatsmagazin [*Mining Review*], eine Monatsschau, die in 300 Kinos gezeigt wurde, weil sie auch wieder frei war für die Kinos. Sie hat sich mit Neuigkeiten im Kohlenbergwerk, technischen Neuerungen befaßt. Das soziale Leben der Bergarbeiter war sehr intensiv. Die haben Theatergruppen gehabt und Musik gemacht, die waren sehr soziale Einheiten in den kleinen Orten in South Wales und Schottland, wo fast nur Bergarbeiter gelebt haben.

Mit welcher Kamera wurde damals gedreht?

Die Newman-Sinclair war, bis wir nach dem Krieg die Arriflex bekommen haben, die einzige Kamera. Besonders wenn wir im Kohlenbergwerk unter der Erde arbeiteten,

mußten wir eine Kamera mit Federwerk haben, weil sonst, bei elektrischen Motoren, die Gefahr einer Explosion bestanden hätte. Die Beleuchtung, die wir hatten, war sehr primitiv. Es waren riesige Lampen, weil wir ganz funkensicher sein mußten, und sehr schwere Schalter, die man kaum heben konnte. Haben sehr wenig Licht gegeben, diese Lampen, 500 Watt.

War es nicht ziemlich riskant für Sie, im Bergwerk zu arbeiten?

Ja. Wenn man nicht aufpaßt, schlägt man sich den Kopf an. Man hat zwar einen Helm getragen, aber so einen ganzen Tag in einer Schichte zu verbringen, die nur einen Meter hoch ist, wo man sich nicht ausstrecken kann...

Ihren ersten Spielfilm drehten Sie 1950 für Paul Rotha, "No Resting Place"...

Es war auch Rothas erster Spielfilm. Wir machten den in Irland, nicht weit von Dublin. Es war ein Film, der ausschließlich on location, also am Ort, gedreht wurde, ohne eine einzige Studioaufnahme. Wir haben Innenaufnahmen in einer Polizeistation gemacht. Wenn wir laut Drehbuch eine Polizeistation brauchten, haben wir uns eine richtige Polizeistation ausgeborgt. Das Ganze hat sich um wandernde... *tinkers* heißen die...

Landarbeiter?

Tinkers haben eigentlich Töpfe aus Zinn repariert, daher kommt der Name. Das waren so Gelegenheitsarbeiter zur Erntezeit.

Es sind Szenen von der Landarbeit im Film, die sehr realistisch wirken. Ist Ihnen dabei Ihre Erfahrung im Dokumentarfilm zugutegekommen?

Das war unsere Art, Filme zu machen. Rotha hat das in dieser Art haben wollen.

Sehr schön sind die Schwarzweißaufnahmen, wenn die Tinkers durch den Hain fahren. Haben Sie das bei natürlichem Licht gedreht?

Ja. Wir hatten's nicht leicht damals, weil's sehr viel geregnet hat. Ich glaub', wir haben in den ganzen sechs Wochen nur einen sonnigen Tag gehabt. Zwischen den Wolken ist die Sonne doch manchmal herausgekommen, und dadurch hat das besonders schönes Licht gegeben.

Konnten Sie bei Rotha Ihre eigenen Ideen einbringen, oder sagte er Ihnen, wie er es haben möchte?

Nun, er wußte schon sehr viel über Einstellungen, aber wir haben sehr gut zusammengearbeitet.

Haben sich die Dokumentarfilmer, also Rotha, Grierson, Jennings, regelmäßig getroffen? Gab es regelmäßigen Gedankenaustausch?

Nicht regelmäßig. Unterhalb von Rothas Büro war das Colonial Film Unit, und die haben jeden Freitagabend einen Film gezeigt, einen guten Spielfilm meistens. Dort haben sich Leute getroffen, Jennings, Rotha und andere. Es gab ein Magazin, an dem alle mitgeschrieben haben [*Documentary News Letter*, 1940-47], und ein Film Centre, das als Beratungsstelle für die Industrie gedient hat, um denen zu sagen, wer geeignet ist für einen bestimmten Film.

Einer der bekanntesten Regisseure der Dokumentarschule war Harry Watt...

Ja, mit großem Enthusiasmus stürzte er sich hinein in die Regie. Er war einer der besten Dokumentarleute in der ganzen Bewegung. Wenn er ein Problem behandelte, hat er das durch menschliche Abenteuer gemacht und nicht so intellektuell wie Rotha zum Beispiel.

"People Like Maria" hat sie beide meines Wissens nach im Jahre 1957 bis nach Burma geführt...

Ja, Burma, Nigeria... Das war für das Zehnjahrjubiläum der World Health Organization, ein Dokumentarfilm über die Arbeit der WHO. Harry Watt ist nach

Peru, glaube ich, aber die konnten sich nicht leisten, mich zu schicken, so hat er dort einen Kameramann engagiert.

Bei diesem Film sind Sie auf einem Umweg zum Regieführen gekommen...

Aber nur für zwei Tage, das war keine große Sache. Harry Watt kam von 20.000 Fuß hohen Bergen nach Nigeria, wo es ungefähr 45 Grad Hitze hatte, und ist einfach zusammengebrochen, er konnte nicht weiter. So haben wir ihn nach Haus' geschickt, und ich hab' den Film mit der Hilfe von lokalen Assistenten zuende gemacht.

Haben Sie eigentlich nie daran gedacht, ins Regiefach zu wechseln?

Eigentlich nicht, nein. Ich hab' nicht gern, andern zu sagen, was sie tun sollen. Ich bin ganz zufrieden gewesen, als Techniker zu arbeiten.

Sie haben dann wieder mit Rotha gedreht, einen Film über das berühmte Abbey Theatre in Dublin...

Ja, *Cradle of Genius* [1958], das war eine sehr interessante Arbeit. Das Abbey Theatre ist abgebrannt, und wir haben in den Ruinen des Theaters mit den Schauspielern, die's noch gab, Interviews gemacht und die Geschichte des Abbey Theatre so dargestellt. Wir sind auch zu Sean O'Casey, der in England lebte, in der Nähe von Torquay, und haben ihn mit Barry Fitzgerald zusammengebracht. Die beiden hatten sich seit zwanzig Jahren nicht gesehen, es war rührend, wie die zwei Männer sich umarmten. Barry Fitzgerald hatte einige Hauptrollen in Stücken von O'Casey gespielt. Ich bin weiter befreundet geblieben mit Sean, ich sehe noch seine Witwe, die jetzt über neunzig ist und in London lebt.

Ungefähr zur gleichen Zeit haben Sie begonnen, fürs Fernsehen zu arbeiten. Eine Serie, die Sie photographierten, hieß "Sailor of Fortune" [1955-56].

Das war eine Serie von einem Mann, der ein Boot hat im Mittelmeer und von einem kleinen Hafen in den anderen fährt und dort Abenteuer hat. Eine englische Serie mit einem amerikanischen Star, Lorne Greene. Das war noch in Schwarzweiß. Dann hab'

ich an einer Serie gearbeitet, *Charlie Chan* [1957], wieder mit einem amerikanischen Star, J. Carroll Naish, der im Spielfilm meistens italienische Rollen gespielt hat, aber hier als Chinese aufgemacht wurde.

Haben Sie neben den Spielfilmen und Fernsehserien weiter Kurz- und Dokumentarfilme photographiert?

Ja, weil ich nicht sehr viele Aufträge bekam als Spielfilmkameramann. Einer meiner erfolgreichsten Kurzfilme war *The Tortoise and the Hare* [1967]. Die Geschichte war, daß ein großer Pirelli-Lastwagen aus Neapel nach dem Norden fährt und zur gleichen Zeit eine junge Frau mit einem kleinen Mädchen in einem offenen Jaguar E-Type aufbricht – und wie sich so überholen auf der Autobahn. Das war von Hugh Hudson, der später ein bekannter Regisseur wurde.

Hat er damals im Werbefilm angefangen?

Er hat seine eigene Firma gehabt, ich habe viele Filme für ihn gemacht.

Eine Ihrer schönsten Kinoarbeiten aus den sechziger Jahren ist "Ulysses" [1967]. Wie sind Sie mit dem amerikanischen Regisseur Joseph Strick zusammengekommen?

Er ist an mich herangetreten. Er ist ja auch als Dokumentarmann aufgewachsen, hat ein, zwei Filme gedreht, die ziemlich bekannt wurden. Einer hieß *Muscle Beach* [1948], ein Film über den New Yorker Strand, wo sich die Leute produzierten, ihre Muskel, ihre gymnastischen Künste zeigten. Und Strick wollte eben einen Dokumentaristen haben, um *Ulysses* nach James Joyce in Dublin ohne Studioaufnahmen zu machen.

"Ulysses" war ein Schwarzweiß-Cinemascope-Film, was damals noch ziemlich ungewöhnlich war.

Man mußte damals mit einer zusätzlichen Linse auf den Standardlinsen arbeiten, die das verzerrte. Da waren einige technische Schwierigkeiten, vor allem für den

Assistenten, das im Fokus zu halten. Man mußte die Linsen immer besonders gut einstellen, an den Seiten ist die Schärfe abgefallen, weil das eben nicht eine einheitliche Linse war.

Hat Joseph Strick anders gearbeitet als die britischen Regisseure, die Sie kannten?

Nein, es war sehr angenehm. Er wollte zum Beispiel am Wochenende nicht drehen, was uns sehr recht war. Er war für Vorschläge immer offen, von allen Seiten hat er das betrachtet und oft Ideen angenommen oder gesagt: "Nein, ich möchte' das lieber anders haben."

Hätten Sie eigentlich zu diesem Zeitpunkt nach Hollywood übersiedeln können? Hat man Sie je eingeladen?

Nein, eigentlich nicht. Ich hab' später einmal einen Film dort gedreht, *Falling in Love Again* [1980]. Den hab' ich von einem Kameramann übernommen, der bei einem anderen Film zugesagt hatte. Es war ein ziemlich elendes Drehbuch, und die Regie wurde von einem ganz jungen Schauspieler [Steven Paul] geführt, dessen Vater das Geld irgendwie aufgetrieben hatte. Die ganze Familie hat da mitgeholfen, die Mutter hat die Kostüme gemacht undsoweiter. Die Schauspieler waren gut, Susannah York, Elliott Gould. Wie er die überredet hat, weiß ich nicht.

Einen Horrorfilm haben Sie 1968 für die bekannte Firma Hammer photographiert, "The Vengeance of She"...

Ach ja, das war ein sehr schlechter Film. Ich hab' der Produzentin [Aida Young] gesagt: "Das ist ein schreckliches Drehbuch." Und die sagte: "Ach ja, aber wenn wir's drehen, wird das schon besser werden, wir haben einen sehr guten Regisseur." Cliff Owen war auch sehr gut, aber man kann nicht einen guten Film aus einem schlechten Drehbuch machen, das ist unmöglich.

Sehr interessant fand ich den Kurzfilm "Les Bicyclettes de Belsize" [Douglas Hickox, 1968]. Vor allem, weil da, was für Sie doch ziemlich untypisch ist, sehr viele optische Effekte drinnen sind, extreme Aufsichten zum Beispiel...

Wir hatten einen sehr guten *operator*. Wenn Sie sich erinnern: Der Film beginnt mit einer ganz langen Panorama-Aufnahme, wo allerhand Sachen vor sich gehen. Das war alles in einer Einstellung, ein langer Schwenk, fast 360 Grad. Und der hat das sehr schön gemacht.

Einmal rast der Hauptdarsteller mit dem Rad auf ein Plakat zu, das wirkt sehr dramatisch und ist auch sehr spannend montiert. Haben Sie das mit Dolly gedreht?

Ja, vielleicht kombiniert mit einem Zoom. Derselbe Regisseur, Douglas Hickox, hat dann später mit mir *Entertaining Mr Sloane* [1969] gemacht. War sehr kompetent, hat aber wenig Feingefühl gehabt, hat alles ein bißchen übertrieben.

Mich erinnerte "Les Bicyclettes de Belsize" an "Les Parapluies de Cherbourg" [1964] von Jacques Demy...

Er war sicher beeinflußt davon.

Ähnlich eindrucksvolle Effekte finden sich in "Theatre of Blood" [1973], bei dem ebenfalls Hickox Regie führte...

Diese Effekte sind alle einfach gemacht worden. Ein gutes Skript und eine sehr gute Besetzung, wir hatten die besten Schauspieler: Vincent Price, Dennis Price, Robert Coote, Diana Rigg, Milo O'Shea, der war in *Ulysses*, und Michael Hordern. Die Geschichte dreht sich um einen Shakespeare-Darsteller, der ein bißchen ein *ham*, heißt das hier...

Ein Schauspieler, der outriert...

Genau. Der Film basierte auf einem wirklichen Schauspieler, der eine Truppe hatte und im Land herumgereist ist. Er wollte den Kritikerpreis bekommen, und man hat ihm den versagt. Er hat die Kritiker überrascht, wie sie sich getroffen haben, und hat ihnen Vorwürfe gemacht. Er springt in die Thames und wird für tot gehalten. Dann bringt er die Kritiker um, einen nach dem andern, in den Todesarten, die in den Shakespeare-Dramen vorkommen, in denen sie ihn schlecht besprochen haben. Harry Andrews war darunter, dem wird das Herz herausgerissen nach dem Vorbild des "Merchant of Venice". Es sind aber auch Regisseure, die wollten, daß es mehr dokumentarisch aussieht, an mich herangetreten. Zum Beispiel bei *Get Carter* [Mike Hodges, 1971], einem Film mit Michael Caine, der ausschließlich on location gedreht wurde. Den Film haben wir in Newcastle, im Norden Englands aufgenommen. Er fängt an mit einer Aufnahme, die hier in London in einem großen Haus gedreht wurde, wo wir von außen mit einem Kran in das Fenster hineingesehen haben.

*Das Drehen on location hat Sie gewissermaßen von Anfang an begleitet.
Haben Sie lieber vor Ort gearbeitet als im Studio?*

Ja. On location sieht es viel echter aus, es ist leichter, eine Realität zu schaffen. Im Studio ist alles wie in einer Fabrik, mehr oder weniger. Meine Gabe ist vielleicht, daß ich gut bin im Improvisieren. Wenn man zum Beispiel einen Beleuchtungsplan im Fernsehstudio nimmt: Die machen das alles im vorhinein, und das wird dann am Computer festgelegt. Solches Planen, da bin ich nicht so gut dabei.

Den Fernsehfilm "Staying On" 1980 [Silvio Narizzano] haben Sie on location in Indien photographiert. Waren die Dreharbeiten aufgrund der Lichtverhältnisse nicht ziemlich schwierig?

Wenn man für eine große Fernsehfirma wie Granada drehte, gab es oft Schwierigkeiten mit der Gewerkschaft. Zum Beispiel wurde ausgemacht, ohne mein Wissen, daß der Tag in Indien um 9 Uhr früh beginnt. Nun, das beste Licht zum Drehen ist dort zwischen 7 in der Früh und 10 Uhr. Und wir sind erst um 9 aus dem Hotel, und bis wir an die location kamen, war's vielleicht 10 oder 11, und die Sonne war ganz hoch oben... Solche Schwierigkeiten gab's, es konnte nicht geändert werden. Ich hab' vorgeschlagen, wir telegraphieren an den Gewerkschaftsmann in Manchester.

Habens g'sagt, nein, der müßte herkommen. Wir konnten keinen 16mm-Projektor mitnehmen, so hab' ich die ganze Zeit nie einen Meter gesehen – erst als wir zurückgekommen sind.

Trevor Howard und Celia Johnson spielten die Hauptrollen...

Wir haben uns alle in Celia Johnson verliebt. Sie war 72 und wirklich wunderbar. Es waren sehr rührende Momente im Film.

In den achtziger Jahren haben Sie noch einige Spielfilme photographiert, sich aber vor allem auf Commercials konzentriert.

Ja, weil die gut bezahlt waren, gottseidank. Ich konnt' mir was ersparen, davon leb' ich jetzt.

Worüber wir noch kaum gesprochen haben, ist Ihre Arbeit als Fotograf. Haben Sie während Ihrer Zeit als Kameramann Zeit gefunden, Ihren ursprünglichen Beruf weiterzuverfolgen?

Zwischendurch, ja. Aber mehr als Hobby. Ich bin in der ganzen Welt herumgereist, hab' ja überall gearbeitet und immer eine Kamera mitgenommen. Hab' überall Tiere fotografiert und Zoos besucht. Ich arbeite immer noch an Fotografien, hab' Ausstellungen gehabt in London. Und ich verkaufe Fotos, man interessiert sich besonders für Aufnahmen, die ich in den dreißiger Jahren hier gemacht habe. Ich wollte damals ein Buch über Charing Cross Road machen, das ist die Straße der Buchhandlungen. Damals waren's noch viel mehr Buchhandlungen, und man konnte für einen Shilling Erstausgaben finden, wenn man Glück hatte. Das hat mich natürlich interessiert, da mein Vater Buchhändler war. Aber damals war's sehr teuer, fotografische Bücher zu drucken. Es gab nur den Tiefdruck, und da mußte man mindestens eine Auflage von 20.000 haben, um das zu bezahlen. Ich konnte keinen Verleger finden. Ich hatte einen sehr guten Schriftsteller, einen deutschen, Peter de Mendelssohn, der damals Hilde Spiels Mann war, der wollte den Text schreiben. Dann, vor ein paar Jahren, hat ein deutscher Verleger diese Bilder bei mir entdeckt und ein kleines Büchlein herausgegeben.

Darüberhinaus haben Sie auch Bücher illustriert...

Mit Julian Huxley habe ich ein ziemlich großes Buch herausgegeben, über Säugetiere, called "Kingdom of the Beasts" [1956]. Und in den vierziger Jahren zwei Bücher, "Photographing Children" [1940] und "Photographing Animals" [1941]. Also im großen und ganzen war ich ziemlich fleißig in meinem Leben, hab' viel in Bergwerken und Stahlwerken gearbeitet. Aber es war ein interessantes Leben, muß ich sagen, weil wir doch in viele Betriebe gekommen sind, in Spitäler, Operationssäle, wo man sonst nicht hineinkommt. Man hat Staatsmänner kennengelernt, ich hab' mit Nehru gefilmt und Ben Gurion und mit Benes und Wissenschaftler getroffen wie Fleming, der das Penicillin entdeckt hat.

Sie sind jetzt schon seit über vier Jahrzehnten britischer Staatsbürger. Haben Sie nach dem Krieg Österreich je wieder besucht?

Ja, ich komme jetzt noch fast jedes Jahr hin. Einige Zeit lang bin ich nicht hin. Aber ich hab' noch alte Schulkollegen dort, wir treffen uns, Maturantentreffen, einmal im Jahr. Sind noch etwa zehn von uns da, alle schon etwas gebrechlich. Ich bin noch ganz gut beinander, aber ich bin auch einer der jüngeren gewesen (lacht).

Wie sind Ihre Gefühle gegenüber dem offiziellen Österreich? Hat man Sie je eingeladen?

Nein, hat man nie gemacht. Aber ich bin nicht wichtig genug, das verstehe ich schon. Aber es zieht mich nichts zurück. Ich hab' noch immer die Österreicher nicht sehr gern, ich glaub', es gibt noch immer viele Nazis dort. Jetzt besonders, mit dem Haider, kommen alle wieder heraus, die sich versteckt hatten. Das Traurige ist, daß die junge Generation da mitmacht und daß man da nicht viel gelernt hat. Die Österreicher haben immer alles auf die Deutschen geschoben, obwohl die Ärgsten die Österreicher waren. Hitler war ein Österreicher und Kaltenbrunner und wer noch alles. Außer der Landschaft und dem guten Essen zieht mich wenig nach Österreich zurück.

Das Gespräch führte Christian Cargnelli am 24. Februar 1993 in London.

Abstract 4:

Christian Cargnelli:

Carl Esmond, Schauspieler: "Ich war nicht keen, nach Amerika zu gehen"

Dieser Text ist erschienen in:

Christian Cargnelli, Michael Omasta (Hg.): *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945* (Wien: Wespennest, 1993).

Carl Esmond alias Willy Eichberger gehört zu jenen Filmemigranten, für die Großbritannien eine Zwischenstation auf dem Weg nach Hollywood bedeutete; bis Anfang der 1940er Jahre gelangten unter anderem folgende Filmschaffende nach kurzem oder auch mehrjährigem Aufenthalt in England schließlich in die Vereinigten Staaten: Fritz Kortner, Elisabeth Bergner und Paul Czinner, Peter Lorre, John Brahm und Dolly Haas, Curt Courant, Erich Pommer, Conrad Veidt, Berthold Viertel, Friedrich Feher, Oskar Homolka, Paul Graetz, Leopold Jessner, Anatole Litvak, Lothar Mendes, Andrew Marton, Ernö Metzner, Karol Rathaus, Walter Reisch, Curt Siodmak, Stefan Lorant und Ernst Toch.

Anders als die Genannten freilich arbeitete Esmond bis Mitte der 1930er Jahre auch im deutschen Film (*Der Favorit der Kaiserin*, Werner Hochbaum, 1936). Seine Karriere verlief nicht nur in dieser Beziehung ähnlich der seines Kollegen Adolf Wohlbrück (Anton Walbrook), der mit *Allotria* (Willi Forst, 1936) seine letzte deutsche Produktion bestritt: beider jüdische Herkunft wurde bis hierher nicht öffentlich. Im Falle Esmonds existierten keinerlei zeitgenössischen Quellen, die darauf hindeuteten, ebensowenig wie Aussagen von ihm selbst: 'Aufgrund der bekannten Vita des Schauspielers galt "Eichberger" stets als dessen Geburtsname.'²⁰⁵ Erst Barbara Essers 2002 erschienenenes Buch *Sag beim Abschied leise Servus*²⁰⁶ gab den Anstoß zu Recherchen, welche auf eine neue Spur führten: Esmond wurde 1902 als Carl Cäsar Willy Simon geboren, sein jüdischer Vater Armin Willy Simon,

²⁰⁵ Rudolf Ulrich, *Österreicher in Hollywood* (Wien: Filmarchiv Austria, 2004), S. 120.

²⁰⁶ Vgl. Barbara Esser, *Sag beim Abschied leise Servus – Eine Liebe im Exil* (Wien: Kremayr & Scheriau, 2002), passim.

verheiratet mit Maria Anna Louise Eichberger, wurde 1942 nach Theresienstadt deportiert und dort ermordet.²⁰⁷

In diesem Sinne gilt es, meine Einleitung zum anschließenden Interview aus dem Jahre 1993 wesentlich zu korrigieren – gerade zeitgeschichtliche biografische Forschung unterliegt, wofür das Beispiel Esmond paradigmatisch stehen kann, im Auffinden neuer Informationen einem ständigen Prozess der Neubewertung und diskursiven Bearbeitung historischer Fakten.

Gerade dass Carl Esmond, wie ich schrieb, nicht zur Emigration gezwungen worden sei und Europa aus freien Stücken verlassen hätte²⁰⁸, erscheint im Kontext mancher seiner im Interview gemachten Äußerungen nun in neuem Licht – insbesondere seine Weigerung, in frühen amerikanischen Anti-Nazi-Filmen aufzutreten, weil seine noch in Wien lebende Familie dadurch in Schwierigkeiten geraten wäre. 'Ich hab' mich nicht getraut, das zu spielen', meinte er auch im Gespräch mit Helmut G. Asper. 'Ich kam in eine sehr schwierige Position – große, schöne Rollen waren politische Rollen, die ich nicht spielen konnte.'²⁰⁹

Hier erfährt das Star-Image Esmonds - der fesche europäische, unerschütterliche Charmeur und Draufgänger und unpolitische Künstler - durch den Konnex von Holocaust und Emigration eine späte Korrektur bzw. zusätzliche Dimension.

Carl Esmond starb 2004 in Brentwood, Kalifornien.

²⁰⁷ Siehe Rudolf Ulrich, a.a.O., und den von Wolf-Erich Eckstein penibel rekonstruierten Stammbaum der Familie Simon: http://members.chello.at/eckstein_we/Simon_Descendants.htm

²⁰⁸ Vgl. auch Helmut G. Asper: 'Esmond ist einer der wenigen Filmschaffenden, der ohne äußeren Zwang exilierte.', in Asper, *"Etwas Besseres als den Tod..."*, S. 301.

²⁰⁹ Asper, *"Etwas Besseres als den Tod..."*, S. 299.

Carl Esmond, Schauspieler: "Ich war nicht keen, nach Amerika zu gehen"
Christian Cargnelli

Carl Esmond, 1907 [1902] in Wien geboren, wurde nicht zur Emigration gezwungen, er verließ Europa aus freien Stücken. Im österreichischen und deutschen Film der dreißiger Jahre trat er unter seinem Geburtsnamen Willy Eichberger auf, in englischen Produktionen als Carl Esmond. 1938 folgte er dem Ruf von MGM und blieb in den USA. In den vierziger Jahren profilierte er sich als Darsteller in Anti-Nazi-Filmen, später verlegte er den Schwerpunkt seiner Tätigkeit auf Fernseharbeiten. Heute lebt der Sechsendachtzigjährige mit seiner Frau Ruth in Brentwood, einem ruhigen Vorort von Los Angeles. Während unseres Gesprächs wechselt Carl Esmond immer wieder, oft mitten im Satz, vom Deutschen in ein wienerisch gefärbtes Englisch.

Es hat oft lustige Verwechslungen mit Ihrem Namen gegeben. Als Sie in England waren, haben Sie manchmal Briefe unter Eichberger bekommen...

Eisberg, Eisenberg, all kinds. Als ich unter Eichberger meinen ersten Film in London [*Blossom Time*, 1934] machte, kam der Produzent zu mir und sagte: "Wie müssen was machen: Eichberger, Eisenberg, Eisberg for lover..." Carl ist mein zweiter Taufname, das ist international. Und Henry Esmond ist der Held eines very well bekannten Romans by Thackeray. Every Franzose, every Engländer, every Deutscher kann Esmond aussprechen. Dann ging ich nach Deutschland zurück, hab' einen Film in Deutsch unter Eichberger gemacht, dann einen in England unter Esmond. Die englischen Filme liefen unter Esmond, die deutschen unter Eichberger. So bekam ich zum Beispiel Briefe aus Holland: "Sie haben einen Doppelgänger!" Die österreichische Schauspielerin Grete Natzler, Della Lind, war zur selben Zeit in England wie ich. Sie traf einen Produzenten, und der fragte sie: "Was machst du denn jetzt hier?" Sagte sie: "Ich soll einen Film machen so nach Art des *Student Prince in Alt Heidelberg*." Sagte er: "Wer ist dein Partner?" Sagte sie: "Wir versuchen, den Willy Eichberger zu bekommen." [*The Student's Romance*, Otto Kanturek, 1935, entstand dann ohne Esmond] Sagte der Produzent, er war Deutscher: "Du, da ist einer, der sieht wunderbar aus, spricht gut Englisch und ist ein viel besserer Schauspieler als der Eichberger." Sagte sie: "Wie heißt er?" Sagte er: "Carl Esmond" (lacht). Wahre

Geschichte! Ich hab' einen Film in Ungarn gemacht, und während ich dort war, kam ein Filmmagazin heraus: Auf einer Seite stand "Käthe von Nagy..." I don't know whether das bedeutet was für Sie...

Sie ist auch emigriert...

Ja. Also "Käthe von Nagy, Willy Eichberger: *Das Bildnis der Pompadour*." [*Die Pompadour*, Ö 1935] Auf der nächsten Seite stand: "Lillian Harvey, Carl Esmond in *Invitation to the Waltz*" [Paul Merzbach, UK 1935]. So war ich mein eigener competitor.

Man hat Ihren Namen ja manchmal auch in Charles Esmond geändert.

Als ich in die Staaten kam, hat man gefürchtet, daß Carl ist zu deutsch, und hat darauf bestanden, daß ich mich für eine Zeit Charles Esmond nenne. Aber da haben sie dann drauf vergessen.

Es dürfte damals in den Studios ziemlich große Angst geherrscht haben, deutschsprachige Schauspieler als Deutsche hervorzustellen.

Sehr, sehr. Die waren alle sehr vorsichtig, you know, was Ausländer betrifft. Die Kriegszeit, der Krieg broke out. Ich sprech' manchmal in der Mingle, mein Deutsch mit meinem Englischen vermischt. Meine Freunde sind meistens Amerikaner und Engländer. Wenn wir Deutschen zusammenkommen, sprechen wir auch Englisch, so automatisch. And it's very funny, and it's so albern, that one's Muttersprache, daß man die vergessen kann, außer Übung kommt. You know, der deutsche Akzent ist so verschieden von unserm, vom österreichischen. Die Leute hier sagen immer: "But you don't speak so harshly." And I say: "It's Vienna!" (lacht). Als ich nach dem Krieg den ersten Film wieder in Deutschland machte [*Liebeserwachen*, 1953], kam der Garderobier zu mir und wollte mir etwas erklären. Ich sagte auf Englisch zu ihm, ich hätte das gern so und so. Da hat er mich blöd angeschaut. Plötzlich fiel mir ein: Ach, my Gott, ich sprech' ja Englisch! Wenn Sie anfangen, in der Sprache zu träumen, dann beherrschen Sie die Sprache. Und nach einer Zeit in Deutschland hab' ich wieder deutsch geträumt. Da wußte ich, jetzt bin ich wieder in Schwung.

Wie sind Sie eigentlich zum Schauspielerberuf gekommen? Waren Sie in dieser Hinsicht familiär vorbelastet?

Ein Urgroßvater von mir war ein sehr berühmter Sänger, ich wollte immer Sänger werden. Ich ging in die Akademie of Dramatic Arts, und eines Tages kam der Direktor vom Burgtheater zu einem der Lehrer dort und sagte: "Wir machen ein Stück, 'Louis Ferdinand von Preußen', und ich brauche große Kerle." Da sagte er: "Ich hab' Schüler, die ich Ihnen da schicken kann." So war ich also einer von drei Schülern, die im Burgtheater auftraten. Wir mußten die alten Schauspieler, die große Rollen spielten, kopieren. We made fun of them... It's easier when I speak in English, then I am more fluid. We were supposed to copy den alten Thimig und noch zwei andere. Und ich mußte diese alten counsellors of Prinz Louis Ferdinand kopieren, die Ratsherren. Das Theaterstück ran for some time. Eines Tages kam der Direktor zu mir und sagte: "Haben Sie die 'Frau von vierzig Jahren' im Akademietheater gesehen?" Die Schüler bekamen immer Karten fürs Akademietheater. Sagte ich: "Ja." - "Aha, das wollte ich nur wissen." Hab' ich gedacht: Um Gottes Willen, der wird mir doch das nicht zutrauen! Der einzige Mann in einem Stück mit drei Frauen um sich herum, und keine Erfahrung! Also spielte ich die "Frau von vierzig Jahren" als Stellvertreter vom jungen Emmerich Reimers. Jung wie ich war, konnte ich nichts falsch machen. Ich blieb für beinahe vier Jahre am Burgtheater, spielte hunderte Rollen, erste Besetzung, zweite Besetzung. Dann wollte ich raus und wurde ans Volkstheater engagiert. Leider wurde ich da sehr krank und war für ein Jahr... Halsvergiftung. Die Schauspielerin Celia Lovsky, mit der ich befreundet war, sagte: "Ich geh' nach Berlin. Komm nach Berlin!" Und Berlin war damals ganz groß: die Reinhardt-Bühnen, Jessner. Die haben neue Ideen gehabt, bißchen an der dekadenten Seite. Ich ging also nach Berlin, und dort sagten mir die Leute: "Na, du bist zu gesund, du mußt lispeln, bisserl on der andern Seite." Und bald darauf bekam ich meinen ersten Filmvertrag.

Das war "Kaiserwalzer"?

Kaiserwalzer vom Zelnik, 1933, mit der Marta Eggerth. Und dann *Liebelei* mit dem Ophüls, und danach bekam ich meinen Ufa-Vertrag.

Sie hatten also keine Schwierigkeiten, kontinuierlich im Film zu arbeiten?

Nein, gar keine. Ich hab' einen Film in England gemacht, dann wieder einen in Wien, dann kam ich wieder nach Berlin und hab' dort Filme gemacht. Wenn es mir in Wien oder Berlin nicht gepaßt hat oder die Anträge nicht gut waren, ging ich nach England oder wo immer ein Film gedreht wurde. In Jugoslawien hab' ich einen Film gemacht, der ist so aktuell today, it's very amazing. Er hieß *Bosniaken* [= *Blutsbrüder*, D 1934], der Attila Hörbiger und ich spielten zwei verfeindete Männer, und die Brigitte Horney hatte auch eine Hauptrolle. Wir haben in einem Dorf gedreht, wo die früheren Harems die Hotels waren. Jeder Harem hatte seine history. It's so even politisch: Der Mann, der das kleine Tschoch [Gasthaus] gehabt hat in diesem jugoslawischen Nest, war einer der Attentäter, der den Franz Ferdinand töten sollte. Wenn die ersten zwei Attentate nicht gelungen wären – das zweite ist ja gelungen – war der supposed to get into action. Er hatte später ein Ehrengrab, in Belgrad glaube ich, und der hat uns serviert (lacht).

"Blossom Time" im Jahre 1934 war dann der Beginn ihrer Film- und Theaterkarriere in England?

Ja. Muß furchtbar sein heute (lacht). Der Film war ein Riesenerfolg, alles Kitschige war drin, die Schubert-Musik war wunderbar, das Singen war wunderbar. Das Komische war, daß wir für die Außenaufnahmen nach Wien gingen.

Der Regisseur Paul Stein und Richard Tauber sollen nicht über Deutschland, sondern über Italien nach Wien gereist sein....

Ja, da gab es Schwierigkeiten. Aber offenbar wurde der Film released in Deutschland.

Hatten Sie eigentlich Probleme, in England eine Arbeitserlaubnis zu bekommen?

(Lacht) Wenn Sie diese Fragen stellen... Ich machte einen Film in England, der hieß *Evensong* [Victor Saville, 1934], mit dem Kortner. Und in dem Film mußte ich etwas singen. Ich hab' den Archduke geplayed, den Erzherzog, mit dem die Melba eine Liebesaffäre hat. Er will sie heiraten, der Krieg kommt dazwischen. But das ist Nebensache. Ich mußte also ein paar Worte singen. Eine Wienerin, Lea Seidl, die in

London in allen österreichischen Operetten spielte und großen Erfolg hatte, hörte mich singen und sagte: "Ich will sie im 'Walzertraum' haben." Da sagte ich: "Walzertraum! Ich hab' im Burgtheater a bissel gesungen, ich hab' in Hamburg a bissel gesungen, 'Walzertraum' ist eine Operette, as much as I love, but..."

Operette ist schwer zu singen...

Furchtbar: Terzett, Duett, unbelievable! Hab' ich g'sagt: "It's ridiculous." Sagte sie: "Du bist ein Feigling, als Wiener mußt du das singen können." Sagte ich: "Ich bin kein studierter Sänger, ich hab' a bißchen g'sungen, a bißchen gelernt." Eventually hats mich breitgeschlagen. Auf der Bühne war alles vorbereitet für "Walzertraum", da kam die englische Regierung und sagte, der darf nicht spielen, der ist hier unter falschen Voraussetzungen. Das letzte Mal, als ich nach England gegangen war, war ich privat gekommen, weil ich mein Englisch vervollkommen wollte. Die sagten: "Wollen Sie hier arbeiten?" Sagte ich: "Nein, ich will mein Englisch verbessern." Da haben sie darauf bestanden, daß ich nicht spielen durfte. There was a großes Getue. Die Lea Seidl hatte gute Beziehungen, our Gesandter hat sich bemüht, die Schauspieler haben sich bemüht, weil die alle ohne Job waren. Ich war der einzige, der sich nicht bemüht hat. I was so scared, und so voller Angst, diese Rolle zu spielen, daß ich mir gewünscht hab', die würden mich nicht singen lassen. Aber im letzten Moment bekamen wir die Erlaubnis, und ich sang, und alles came out fine. Ich bekam Anträge für andere singing Rollen, aber ich wollte es nicht mehr riskieren, eine war genug für mich.

Wie sind Sie dann nach Hollywood gekommen?

Der Louis B. Mayer sah mich in London auf der Bühne und wollte mich haben.

Das war in "Victoria Regina"?

Ja. Ich war nicht keen, nach Amerika zu gehen, ich hatte so viele Angebote in Europa. Der Leiter der MGM, you know, Louis B. Mayer sagte zu mir: "Wollen Sie nicht hierher kommen? Da wird ein Krieg sein." Hab' ich g'sagt: "Wenn da ein Krieg ist, wird Österreich nicht kämpfen, die werden nicht in den Krieg gehen." Ich wollte nicht

abschließen. Ich hab' den Wohlbrück getroffen, und er sagte: "Du gehst? Geh nicht nach Hollywood! This is so terrible!" Sagte ich: "Aber die haben mir einen wunderbaren Vertrag angeboten, ich soll den Johann Strauß spielen." Ich hab' mir gedacht, für ein Jahr kann ich's mir doch anschauen, dann geh' ich zurück nach Europa. Das Ende wissen wir ja.

Sie waren also im März 1938, während des "Anschlusses", gerade in Hollywood?

Ich kam im Januar 1938 hierher. I arrived here and said: "Now Johann Strauß!" – "Ja, you know, Duvivier wants a Frenchman as Johann Strauß." So I was there with egg on my face, as they say here. A Frenchman [Fernand Gravet] played Johann Strauß [in *The Great Waltz*], with Luise Rainer, and I went around Metro, had nothing to do. I got my very nice salary for that time, it was very pleasant.

Hatten Sie eigentlich Schwierigkeiten, in Amerika einzureisen?

When I was over here for some time they said: "Where were you born?" I said: "Austria." They said: "No, you're German." So I said: "What do you mean, German? I have my Austrian passport." And they said: "No, the American government recognized the German government's taking over Austria. You have to write 'German subject'." I didn't pay any attention to restrictions of the people. We couldn't go out after ten o'clock, the non-Americans, Germans and so on. Pasternak made this picture, *Three Smart Girls* [Esmond meint offenbar *Seven Sweethearts*, Frank Borzage, 1942], and he came to me and said: "You're Austrian. Can you stay in the studio after ten o'clock for outdoor shots?" And I said: "Yes, no question." Eventually I got the permission, after long-to-do, to recognize that I'm not an enemy alien.

Sie wollten also in Amerika bleiben?

Die Deutschen haben mir einen Film nach dem andern angeboten, ich soll doch zurückkommen. In der Presse hier stand zu lesen, daß ich in einem Film nach Remarque spielen sollte, *Three Comrades*. Und die Deutschen haben geschrieben: "Carl Esmond née Willy Eichberger hat wahrscheinlich nie in Erwägung gezogen:

Wenn er in Remarques Story spielt, there will never be a way back." Es war eine schwierige Situation für mich. Die Verträge, die sie mir aus Wien geschickt haben, waren unbelievable, mit allen Stars, carte blanche. Aber glücklicherweise...

... haben Sie sich für Hollywood entschieden. Was war dort Ihre erste Rolle?

Warner Bros. Came to me and offered me the German flyer in a war play of the First World War, *Dawn Patrol* [1938]. Ich hatte Verwandte in Deutschland, und im Ersten Weltkrieg wurde ich als kleiner Bub nach Ostpreußen geschickt, um mich auszufressen. Ein Onkel von mir war ein deutscher Flieger, er wurde abgeschossen als ganz junger Kerl. Anyway, I didn't want to play the typischen deutschen Flieger (imitiert grimmiges Ami-Deutsch): This son of a bitch! – So I said: "If you permit me to write a German flyer as my uncle was, the young fellow who was killed and shot down, I play the part." And although I had nothing to say except one song in English, they said: "When you play it, everything is you." So I played the part, and it was a sensation. It was actually a peace effort, an anti-war film. I even had a cross for the nomination for an Academy Award [hier irrt Esmond].

Als supporting actor?

Ja. Der Erfolg des Filmes war exactly what I wanted to show. It was shortly before the war broke out. The people in the streets, who have seen me, said: "We don't want war." It was the bit of peace movement I could create in my little ways. The film showed the fraternisation of the young flyers during the First World War who were shot down like flies and killed, English and Germans. Personally we had a wonderful time. There's Errol Flynn, David Niven, anyway, it was an all-men cast and we had the time of our lives. We stayed friends with Errol Flynn and with David Niven until he died.

Kurz darauf brach der Krieg aus. Bedeutete das einen wesentlichen Einschnitt in Ihrer Karriere?

There were many parts I didn't play and didn't dare to play. There was a wonderful part in a very anti-German film, *Nurse Edith Cavell* [Herbert Wilcox, 1939], and I

turned it down. Then there was an anti-Nazi picture, *Escape* [Mervyn LeRoy, 1940], and I said: "I can't do it."

Why did you refuse these parts?

My family was still in Vienna. When they write articles against me in the papers... That's really a difficult situation.

Did your family come over later?

My family went to Italy eventually, because my brother-in-law was Italian, actually he was old-Austrian. He was a naval officer during the First World War, born in Trieste, and so he eventually voted to become Italian and go to Italy.

Später sind Sie dann doch in einer Reihe von Anti-Nazi-Filmen aufgetreten, zum Beispiel in "Margin for Error" von Otto Preminger, einem Regisseur, der bei Schauspielern ziemlich gefürchtet war. Wie sind Sie mit ihm ausgekommen?

The only discussion I had with Preminger was about the accent. Because Preminger thought he had a much better accent than I had in English. And I said: "No, you haven't." Because Preminger was not really Viennese, what the people imagined a Viennese would be. Preminger wasn't wirklich der typische Wiener.

Er schaute eher teutonisch aus...

Teutonisch, exactly. He insisted that I have my hair dyed blonde, so I ran around in the film with blonde hair. But I was fine with him, even afterwards.

Es ist ganz interessant, daß die Österreicher in den Anti-Nazi-Filmen oft ganz positiv dargestellt worden sind, zum Beispiel der Aristokrat, den Sie 1943 in "Margin for Error" spielten.

Jaja. In *The Navy Comes Through* [1942], for instance, I play a famous Austrian violinist who signs up to fight in the American navy. He's a gunner and his hands get shot, he can never play again. In *Seven Sweethearts* I was an Austrian, too, a pianist who's emigrated.

Andererseits sind sie einige Male als Nazi aufgetreten, unter anderem in "First Comes Courage" [1943] von Dorothy Arzner.

I played a very good part although I was the Nazi. There was something very amazing. It's a love story of a Nazi commander in Norway. He falls in love with a woman, Merle Oberon, and she's a spy and gives all the secrets to her commando-Führer in England. And the Nazi is beside himself: How can they know everything? Then he finds out that she betrayed him. And he gets shot, of course. I always got shot in the films when I played a Nazi (lacht). Es war Kriegszeit, top of the wartime. The women didn't like to swallow it, they thought it was unfair that this man who gives all his love to this woman is betrayed by her. Now, instead of being happy that this bastard is killed, they thought: Somehow it wasn't right, a man is still in love with all his heart, he gives her everything, and she stabs him in the back.

And how did you get along with Dorothy Arzner?

Oh, wonderful, I liked her enormously. The film was so difficult, the script was strange. We had three directors, she became sick during the film. So there was never a story, from one night to the other one had to switch around with a conception of the part. It wasn't easy to shoot, but I liked the film.

Ich denke, nicht jeder Emigrant war als Schauspieler für Anti-Nazi-Filme geeignet. Manche konnten wahrscheinlich viel zuwenig Englisch...

Ja, sometimes that was a little komisch. I played Russians, I played Frenchmen. In *The Master Race* [1944], for instance, I played a Russian.

Hatten Sie während des Krieges Kontakt zu anderen Emigranten?

Ich war wenig zusammen mit Emigranten, weil ich ja unabhängig herüberkam. Fritz Lang sahen wir oft, mochte ich sehr gerne, war wirklich ein guter Freund. Auch wenn viele Leute sagten, er war schwierig. Hedy Lamarr, we saw a lot of each other when I came out here. Mit Kortner spielte ich in einem Film in London, aber hier hab' ich ihn wenig gesehen. Das waren solche Gruppen: die englischen Gruppen, die französischen, die deutschen, die österreichischen. Die haben sich eigentlich nicht so gemischt.

In "Address Unknown" from 1944 you played a real Nazi, a quite sinister part...

I tell you something. I copied somebody I met in Vienna, another actor. This actor was a little jealous of me because I was very young and the women were very nice to me. He had a much bigger position, I was an Eleve am Burgtheater die ersten drei Jahre. I tried to copy him. I loved to play this part, this submissiveness when it's necessary. Ein Radfahrer, wir haben das in Wien, der Radfahrer, the little guy, he steps on it, you know. But the high one, they do this...

Nach oben buckeln und nach unten treten...

This is such a good Vergleich! Das ist der Radfahrer, das hab' ich versucht rauszubringen. Und da war die Mady Christians, der Paul Lukas, and Peter van Eyck played the son who takes revenge.

In one scene you came into a room and were just in the background, small but threatening...

With the dogs... But of course the height of my film career was a documentary which I made for the Air Force, *Resisting Enemy Interrogation* [1944]. A good story and a very forceful film. I'm actually sorry that I gave the copy away because the film nearly got the Academy Award.

And who was the director?

A very good New York director, an American. And Reagan was the producer, more or less, Ronnie Reagan.

Was he an army supervisor or something like that?

Ja. You know, he didn't go in the war, but he had this Hal Roach studio, and they made all these documentaries for the Army and the Air Force... how to behave under certain circumstances. The idea of the film was that the American Air Force makes an attack in Ploiesti in the Romanian airfields, and it's top secret. And they're bombed down, they're shot down, they have tremendous losses. They don't know who gave away the secret. At the beginning of the film the Air Force people come and they're interviewed. They asked them: "What did you do?" And then they show how they should behave when they're shot down by the Germans: only tell them name, rank, serial number – and don't give anything away! And then they show what happens, show the American Air Force men how the Germans get everything, every little bit of information out of the American prisoners. And this man, Major Benz, whom I played, is the one who treats every man separately. He once says: "Every man should be treated in his own way."

At the end of the film Lloyd Nolan is addressing the camera, speaking to the Air Force men in the audience: "Don't talk!"

Lisl Reisch plays the nurse, and she speaks about "Gone with the Wind". And the American says: "Oh, that's so nice, you know it!" And it warms him up. They buttered them with all kinds of tricks – until they got what they wanted. Except the pilot, they couldn't get the pilot, he doesn't give in.

Was this film shown to public audiences?

Not to the public, no.

Who wrote the script?

Harold Medford. They used what they heard from pilots which were taken prisoners by the Germans and escaped. They also got information about what our Air Force did to the German prisoners. So they used our methods combined with the German methods. They sneaked French underground fighters out of Germany into neutral countries, and they told them how they were interrogated. The film was made in forty-four, and it was so effective that everybody in the Air Force had to see it. I went in a bar, for instance, and there were Air Force people and they started to hiss (macht das Geräusch dazu). We had a wonderful time together, it was all fun. But the impact was enormous.

You happened to be in anti-Nazi pictures for quite a long period, from 41 to "Hitler" in 61...

Yes (lacht). This was a fantasy Hitler, this was so unhistorical. But Maria Emo, who also played in it, was a Viennese.

Haben Sie eigentlich je daran gedacht, nach dem Krieg, als Sie wieder Filme in Deutschland drehten, nach Wien zurückzukehren?

I was so used to the United States. And when I came over Germany wasn't in very good shape. It was in 53, Munich was pretty much demolished, and Berlin was not in a good shape. Then I went to Vienna. Our first house we had here in America was a little bit like down from Kahlenberg. Instead of the Donau it was the ocean you saw and the snow-capped mountains. You know, that was a little bit like Vienna on Kahlenberg. So I wrote a little poem. And I was rather touched when I looked down from Kahlenberg and saw what was going on. Vienna was still not very up-to-date.

Welche Beziehung haben Sie heute zu Österreich? Denken Sie gerne an Wien zurück?

Ich hab' eine very, very dear Freundin dort, die Trude Marlen, she's an actress. I made two films with her, *Der Favorit der Kaiserin* [1936] and then *Die Liebe siegt* [1934]. As a young fellow I was invited to the Unterrichtsministerium with all the great people, Slezak, Lotte Lehmann. And there this little nothing actor, they chose me. Im

Konzerthausaal ich played Saint George with a beautiful Harnisch of the Burgtheater, gold and silver (lacht). You know, that's the life thoughts. I think I'm more Viennese than most of the Viennese. And I don't know why that is.

Das Gespräch führte Christian Cargnelli am 6. März 1993 in Los Angeles.

Abstract 5:

Christian Cargnelli:

Vertrieben/Expelled. Porträts von 50 Filmschaffenden im Exil/Portraits of 50 Film Artists in Exile.

Dieser Text ist erschienen in:

Michael Omasta, Brigitte Mayr, Christian Cargnelli (Hg.): *Carl Mayer, Scenar(t)ist. Ein Script von ihm war schon ein Film – "A Script by Carl Mayer was Already a Film"* (Wien: SYNEMA, 2003).

Exilforschung ist immer auch Erinnerungsarbeit. Die Erfahrung von Flucht und Vertreibung ist dabei nicht zu trennen von soziokulturellen Kontexten wie Akkulturation, Assimilation, berufsbedingten Zusammenhängen und Spezifika. Erst in der Zusammenschau von Werk und Biografie werden Entwicklungen deutlich, Muster, denen die Exilexistenz unterliegt – seien die Schicksale der einzelnen EmigrantInnen auch jeweils als singuläre Phänomene zu betrachten, die sich verallgemeinernden Aussagen nur zu gerne entziehen.

Biografische Spurensuche ist im Bereich der Filmemigration, sieht man von wenigen Ausnahmen ab, nach wie vor nicht die Regel; als wesentliche Ausnahme sei hier die verdienstvolle Arbeit von CineGraph in Hamburg genannt, in deren Loseblattlexikon zum deutschen Film seit 1984 auch viele EmigrantInnen mit Leben und Werk präsentiert werden. Folgende zweisprachige Übersicht über 50 FilmemigrantInnen stellt einen kleinen Versuch dar, dem entgegenzuwirken.

Dreh- und Angelpunkt ist dabei die Person des Drehbuchautors Carl Mayer, der 1933 aus Deutschland vertrieben wird und über Prag 1935 nach London gelangt. Zuvor war Mayer der sicherlich bedeutendste Autor des Weimarer Kinos gewesen, ein Wegbereiter der Entwicklung des Stummfilms zu einem zentralen Medium der Moderne: von *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) über *Scherben* und *Hintertreppe* (beide 1921) zu Murnaus Klassikern *Der letzte Mann* (1924), *Tartüff* (1925) und *Sunrise* (1927). In England gelingt es Mayer nicht, an diese große Zeit anzuknüpfen, doch ein kleines Netzwerk von Freunden unterstützt ihn in den Jahren des Exils nach

Kräften – dazu gehören vor allem auch andere EmigrantInnen wie Elisabeth Bergner und Paul Czinner. Mayer stirbt 1944 in London.

Die im Anschluss versammelten Porträts erzählen von 50 Personen, die seit den 1920er Jahren mit Mayer in der einen oder anderen Weise zusammenarbeiteten, beruflich verbunden waren: eine eindrückliche Bestätigung jener Einschätzung, die Günter Peter Straschek schon 1975 in seiner TV-Dokumentation *Filmemigration aus Nazideutschland* getroffen hat, nämlich, dass sich im Unterschied zu anderen Sparten im Filmbereich ein überwiegender Anteil dieser Berufssparte nach 1933 ins Ausland retten konnte – und der Verlust für das deutsche Kultur- und Geistesleben hier besonders stark spürbar wurde. Dass viele dieser Karrieren dann im Exil versandeten – auch dieser Umstand lässt sich aus den Werkbiografien unschwer ablesen.

Vertrieben / Expelled

Porträts von 50 Filmschaffenden im Exil / Portraits of 50 film artists in exile

Christian Cargnelli

Ab 1933 wurden weit über 1.000 Filmschaffende von den Nationalsozialisten ins Exil vertrieben. An einige von ihnen, die an Produktionen mitarbeiteten, für die Carl Mayer das Drehbuch schrieb oder in dramaturgischer Funktion tätig war, wollen wir mit folgenden biografischen Eintragungen erinnern – und damit dokumentieren, welch tiefen Einschnitt, der oft mit der Vernichtung der privaten wie beruflichen Existenz einherging, diese Vertreibung bedeutete und welche Folgen sie im Exil nach sich zog. Manche wie Wilhelm (später: William) Dieterle verließen schon vor 1933 Deutschland, um in Hollywood ihr Glück zu suchen, und engagierten sich später in der Neuen Welt aktiv gegen den Nationalsozialismus. Andere wie Paul Morgan fielen den Nazis in die Hände und wurden im KZ umgebracht. Viele wurden vergessen, ihre Spur verliert sich im Exil.

From 1933, well over 1.000 film artists were driven into exile by the National Socialists. With these biographical entries we would like to point to just some of those film artists that worked on films written or supervised by Carl Mayer, whilst documenting the dramatic effects that this expulsion had on both private and professional lives and the consequences that followed in exile. Some, like William Dieterle, left Germany before 1933 to seek fortune in Hollywood, and later committed themselves to actively fight against National Socialism. Others, like Paul Morgan, fell prey to the Nazis and were murdered in concentration camps. Many were forgotten, their fate lost in exile.

BELÁ BALÁZS

Drehbuch-Mitarbeit: FRÄULEIN ELSE, Drehbuch: DAS BLAUE LICHT

„A true uomo universale, one of the most distinguished intellectuals and progressive artists of the twentieth century.“

Drehbuchautor, Filmtheoretiker. Geboren 1884 als Herbert Bauer in Szeged (Ungarn). Sohn jüdischer Eltern. Studium der deutschen und ungarischen Literatur in Budapest, Berlin und Paris. Veröffentlicht Gedichte, Prosa, Kritiken und Essays, schreibt Dramen, Mysterienspiele und Opernlibretti. Kriegsdienst. Balázs beteiligt sich im März 1919 aktiv an der proletarischen Räterevolution; nach der militärischen Niederlage flüchtet er nach Österreich. Ab 1921 Filmdrehbücher für den Regisseur Hans Otto Löwenstein: KAISER KARL (1921), DER UNBEKANNTE AUS RUSSLAND (1922), MODERNE EHEN (1924). Zwischen 1922 und 1925 verfasst Balázs über 200 Filmkritiken für die Wiener Tageszeitung *Der Tag*. 1924 erscheint sein erstes filmtheoretisches Buch *Der sichtbare Mensch*; es macht ihn im ganzen deutschen Sprachraum und via Übersetzungen auch in der Sowjetunion bekannt. Ab 1926 lebt und arbeitet er in Berlin, schreibt u.a. die Drehbücher für DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES (1926, Berthold Viertel), DAS MÄDCHEN MIT DEN FÜNF NULLEN (1927, Kurt Bernhardt) und DOÑA JUANA (1928, Paul Czinner). Balázs arbeitet auch an Czinner's FRÄULEIN ELSE (1929), zieht aber schließlich seinen Namen als Drehbuchautor zurück. 1930 erscheint sein zweites wichtiges filmtheoretisches Werk *Der Geist des Films*, in dem er sich kritisch mit Eisensteins Montagekonzept auseinandersetzt. Danach beteiligt er sich am Drehbuch des G. W. Pabst-Films DIE 3-GROSCHEN-OPER (1931) und schreibt DAS BLAUE LICHT (1932) für Leni Riefenstahl. Ende 1931 übersiedelt Balázs nach Moskau und unterrichtet ab Herbst 1933 Filmtheorie an der Moskauer Filmhochschule. 1936 kommt der von ihm geschriebene, von Aleksej Masljukov inszenierte antifaschistische Kinderfilm KARL BRUNNER in die sowjetischen Kinos. 1945 kehrt Balázs nach Budapest zurück, wo 1948 sein letztes filmtheoretisches Buch *Filmkultúra* erscheint (dt. Ausgabe: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien 1949). Im gleichen Jahr übernimmt er in Budapest die Leitung des neugegründeten Instituts für Filmwissenschaft. 1949 engagiert ihn die

ostdeutsche DEFA als künstlerischen Leiter, doch Balázs stirbt noch im gleichen Jahr in Budapest an den Folgen einer Gehirnblutung.

Screenwriter, film theorist. Born Herbert Bauer 1884 in Szeged (Hungary). Jewish. Actively involved in the Hungarian revolution. Flees to Austria after military defeat. 1921 starts writing screenplays for Austrian films. Film critic for *Der Tag* (Vienna). 1924 first major volume on film theory: *Der sichtbare Mensch*. 1926 moves to Berlin. Works on screenplays for films by Viertel, Bernhardt, Czinner (FRÄULEIN ELSE), Pabst, and Riefenstahl (DAS BLAUE LICHT). 1930 second major volume on film theory: *Der Geist des Films*. 1931 moves to Moscow. Goes on to teach at Moscow film academy. Writes screenplay for anti-fascist Soviet film KARL BRUNNER (1936). 1945 returns to Budapest. 1948 last major theoretical volume: *Filmkultúra*. 1949 appointed artistic director of the East German DEFA studios. Dies in Budapest in the same year.

Joseph Zsuffa: Béla Balázs, The Man and the Artist. Berkeley, Los Angeles, London 1987.

ALBERT BASSERMANN

Darsteller: ERDGEIST und FRÄULEIN ELSE

„Ich liebe Amerika, weil es entschlossen ist, diesen Hitler und sein System, für dessen nie dagewesene Grauenhaftigkeit das rechte Wort noch erfunden werden muss, mit Stumpf und Stiel auszurotten.“

Schauspieler. Geboren 1867 in Mannheim. Spielt ab 1895 in Berlin, avanciert dort am Deutschen Theater und am Lessing-Theater unter Otto Brahm und Max Reinhardt zu einem der wichtigsten Theaterdarsteller des deutschen Sprachraums. Seine Auftritte im Film tragen wesentlich dazu bei, der jungen Kunstform Anerkennung zu verschaffen: „Es versteht sich von selbst, daß die Kraft der Bassermannschen Gebärden, der hohe Ausdruck seines Mienenspiels auch in den Filmstücken nicht gering ist, und daß er Intelligenz und Geschick genug hat, um sich äußerlich den speziellen Erfordernissen dieser Technik anzupassen.“ (Bab) Bassermann gibt sein Filmdebüt in DER ANDERE (1913, Max Mack), bis 1933 folgen über 40 Stumm-

und Tonfilmrollen, u.a. in DAS WEIB DES PHARAO (1922, Lubitsch), LUCREZIA BORGIA (1922, Oswald), NAPOLEON AUF ST. HELENA (1929, Pick), DREYFUS (1930, Oswald) und VORUNTERSUCHUNG (1931, Robert Siodmak).

Nach der Machtergreifung der Nazis kann seine jüdische Frau Else nicht mehr an deutschen Theatern auftreten. Als Bassermann im April 1934 ein Gastspiel in Leipzig abschließen will, lehnt man ein Engagement seiner Frau aus rassistischen Gründen ab. Er tritt aus der Bühnengenossenschaft aus, die Bassermanns verlassen Deutschland in Richtung Schweiz. In den folgenden Jahren gastieren sie an Theatern in Österreich, der Schweiz und den Niederlanden. Bassermann tritt in den Filmen LETZTE LIEBE (Ö 1935, Fritz Schulz) und LE HÉROS DE LA MARNE (F 1938, André Hugon) auf. 1939 emigriert das Ehepaar in die USA. Bassermanns erste Rolle - er lernt den Text phonetisch, weil er kein Englisch spricht - ist die des Robert Koch in DR.

EHRlich'S MAGIC BULLET (1940, William Dieterle): „Als Bassermann seine längere Rede beendet hatte, geschah etwas für Hollywood Einmaliges. Hände begannen, Beifall zu klatschen. Der Applaus kam von dem anspruchsvollsten Publikum, das man sich nur vorstellen konnte: von den Bühnenarbeitern oben auf der Arbeitsgalerie. (...) Sie hatten noch nie den Namen Bassermann gehört, aber sie fühlten instinktiv, daß sie Zeugen eines meisterhaften Auftritts gewesen waren.“

(Kohner) Bassermann spielt bis 1947 in insgesamt 23 Filmen, darunter den Anti-Nazi-Produktionen FOREIGN CORRESPONDENT (1940, Hitchcock), für den er für den Oscar als bester Nebendarsteller nominiert wird, ESCAPE (1940, Mervyn LeRoy), DESPERATE JOURNEY (1942, Walsh) und REUNION IN FRANCE (1942, Jules Dassin). Seinen letzten Film dreht er in Großbritannien: THE RED SHOES von Powell & Pressburger (1948). Ab 1946 tritt er wieder an europäischen Bühnen auf. Albert Bassermann stirbt 1952 während eines Fluges von New York nach Zürich.

Actor. Born 1867 in Mannheim (Germany). Engagements at the Deutsches Theater and Lessing-Theater in Berlin. Becomes one of theatre's most prominent actors. From 1913 appears in more than 40 German silents and talkies by Lubitsch, Oswald, Jessner (ERDGEIST), Pick, Czinner (FRÄULEIN ELSE), Siodmak and others. 1934 emigrates to Switzerland after Jewish wife Else is denied theatre appearance in Leipzig. Guest performances in Austria, Switzerland and the Netherlands. Later appears in Austrian and French films. 1939 moves to US. First American movie role as Robert Koch in DR.

EHRlich'S MAGIC BULLET (1940). Acts in more than 20 Hollywood pictures, including

anti-Nazi films by Hitchcock, LeRoy, Walsh and Dassin. 1948 last film role in UK production THE RED SHOES. From 1946 performs in numerous theatre productions in Europe. Dies 1952 traveling from New York to Zurich.

Julius Bab: Albert Bassermann. Weg und Werk eines deutschen Schauspielers um die Wende des 20. Jahrhunderts. Leipzig 1929.

Albert Bassermann: „Bekenntnis“. Aufbau, 16. Februar 1945.

Frederick Kohner: Der Zauberer vom Sunset Boulevard. München 1974.

LASLO BENEDEK

Schnitt und Regieassistent: DER MANN, DER DEN MORD BEGING

„With some luck, I got as far as Paris. I managed to find a refugee German producer I had known in Berlin. The rule was that we illegals had to work in hat and coat so that, if the immigration control came, we could pretend that we were visitors in the cutting room.“

Regisseur, Cutter. Geboren 1905 (1907) in Budapest als László Benedek. Sohn jüdischer Eltern. Studiert zunächst Medizin in Wien und Berlin, mit dem Ziel, Psychiater zu werden. „Vienna. University and the first pre-med year. At night, four hours' work in a film lab. To earn money. Very cold winter. Hungry nights. Getting sick. High fever and frustrating romance. Seeing lovely Lubitsch comedies.“ Kommt in Budapest als Kameraassistent mit dem Film in Berührung, gibt sein Studium auf und arbeitet ab Anfang der dreißiger Jahre in Berlin: als Cutter für die Ufa und Terra und als Assistent des erfolgreichen, aus Ungarn stammenden Produzenten Joe Pasternak. 1933 nach Budapest und Wien, wo er nach eigenen Angaben an mehreren Filmen beteiligt ist, die der ebenfalls emigrierte Pasternak dort produziert. In Paris schneidet Benedek den zweisprachig gedrehten Streifen ANTONIA, ROMANCE HONGROISE/TEMPTATION (F/GB 1934, Max Neufeld, Jean Boyer), ehe er, weil ohne gültige Ausweispapiere, nach London weiterreist und dort am Drehbuch zu THE SECRET OF STAMBOUL (1936, Andrew Marton) mitarbeitet. 1937 emigriert er in die USA: „Arrive in L.A. with seven dollars in my pocket.“ Benedek wird Montage Director bei MGM unter dem legendären Slavko Vorkapich. Als sein Besuchervisum

abläuft, muss er ausreisen: „I was in exile in Mexico for nine months, living on a dollar a day, and had a marvelous time. Somehow a former classmate of mine finally had enough ‘pull’ in Budapest to get me a bona fide immigration visa into the U.S.” In den folgenden Jahren arbeitet Benedek in diversen Funktionen für Pasternak, etwa als Second-Unit-Regisseur und Produktionsassistent, und schneidet die Universal-Produktion A LITTLE BIT OF HEAVEN (1940, Andrew Marton). 1948 inszeniert er für Pasternak seinen ersten Film, das Technicolor-Musical THE KISSING BANDIT mit Frank Sinatra. Es folgen der semidokumentarische Thriller PORT OF NEW YORK (1949), die Arthur Miller-Adaption DEATH OF A SALESMAN (1951) und THE WILD ONE (1953) mit Marlon Brando. Danach dreht Benedek nur noch sporadisch Kinofilme (so 1955 in Deutschland KINDER, MÜTTER UND EIN GENERAL): „The blacklist was also in full force. Even though I was on what was called the ‘grey list’ (as not having been proven Communist), I could not work. It was only through luck that I got work in television.” In der Folge inszeniert er zahllose Episoden für TV-Serien wie PERRY MASON, RAWHIDE, THE UNTOUCHABLES, THE ALFRED HITCHCOCK HOUR, THRILLER, THE NURSES, COMBAT, FELONY SQUAD, THE OUTER LIMITS, THE FUGITIVE und MANNIX. Laslo Benedek stirbt 1992 in New York.

Director, editor. Born László Benedek 1905 or 1907 in Budapest. Jewish. Editor for Ufa and Terra film companies in Berlin from early thirties. Editor and assistant director of DER MANN, DER DEN MORD BEGING (1930/31). Assistant to Hungarian-born producer Joe Pasternak. 1933 emigrates to Vienna via Budapest and on to Paris. Without valid papers forced to leave France for UK where he works on screenplay for THE SECRET OF STAMBOUL. 1937 moves to US. Montage director at MGM. Leaves for Mexico when visitor visa expires and returns nine months later. Second unit director and assistant to Pasternak. 1948 directs first movie THE KISSING BANDIT, followed by PORT OF NEW YORK, DEATH OF A SALESMAN and THE WILD ONE. Put on “grey list” during anti-communist witch hunt. Few feature films thereafter. Goes on to direct numerous TV episodes of PERRY MASON, THE UNTOUCHABLES, THE OUTER LIMITS, and the like. Dies 1992 in New York.

Laslo Benedek: “Encounter with a Young Man: Outline for an Outline”. Velvet Light Trap, no. 31, Spring 1993.

ELISABETH BERGNER

Darstellerin: FRÄULEIN ELSE, ARIANE, DER TRÄUMENDE MUND, AS YOU LIKE IT und DREAMING LIPS

Schauspielerin. Geboren 1897 in Drohobycz (Galizien). Tochter jüdischer Eltern. Wächst in Wien auf, spielt ab 1915 Theater in Innsbruck, Zürich, Wien und München. Ihre Darstellung der Rosalinde in Reinhardts Berliner Inszenierung von *Wie es euch gefällt* im Jahre 1923 wird ein triumphaler Erfolg - und Bergner zur größten Bühnendarstellerin ihrer Zeit: „Das Lessing-Theater hallte wider von den Rufen: Bergner! Bergner! Mit vollem Recht.“ (Peter Panter [d.i. Kurt Tucholsky], *Weltbühne*, 10. Mai 1923). Nach einem ersten Filmauftritt in Holger Madsens DER EVANGELIMANN (1923) beginnt ihre langjährige Zusammenarbeit mit dem Regisseur Paul Czinner: Bis 1933 entstehen sieben gemeinsame Filme in Deutschland, darunter NJU (1924) mit Emil Jannings und Conrad Veidt. Bergner und Czinner heiraten 1933 und emigrieren nach Großbritannien, wo sich im November des gleichen Jahres mit der Rolle der Gemma Jones in *Escape Me Never* am Opera House in Manchester der erste Theatererfolg einstellt. Bergner und Czinner drehen in England insgesamt fünf Filme, darunter CATHERINE THE GREAT (1934) mit Douglas Fairbanks jr. Daneben engagiert sich die Schauspielerin in vielfältiger Weise für Verfolgte des Naziregimes. 1940 dreht sie in Kanada einige Szenen von FORTY-NINTH PARALLEL (GB 1941, Powell & Pressburger), steigt aber aus dem Film aus, da Nachaufnahmen entgegen vertraglicher Abmachungen nicht in Nordamerika, sondern in England stattfinden sollen. Bergner und Czinner lassen sich in Los Angeles nieder. 1941 tritt sie als französische Widerstandskämpferin in ihrem einzigen Hollywoodfilm, der Anti-Nazi-Produktion PARIS CALLING (Edwin L. Marin), auf. 1942 übersiedelt sie mit ihrem Mann nach New York und spielt Theater, u.a. in der äußerst erfolgreichen Inszenierung des Kriminalstücks *The Two Mrs. Carrolls*. Sie beteiligt sich an politischen Lesungen, Dichterabenden und diversen antifaschistischen Aktionen und gehört - mit Brecht, Viertel, Elisabeth Hauptmann und anderen - 1944 zu den Unterzeichnern der Grundsatzerklärung des „Council for a Democratic Germany“. Ende 1949 gibt sie Leseabende in mehreren deutschen Städten und in Israel und kehrt 1950 mit ihrem Mann wieder nach London zurück. Fortan tritt sie in Deutschland und England im Theater und gelegentlich in Kino- und Fernsehfilmen auf, so in DIE GLÜCKLICHEN JAHRE DER THORWALDS (BRD

1962, John Olden, Wolfgang Staudte) und CRY OF THE BANSHEE (GB 1970, Gordon Hessler). Elisabeth Bergner stirbt 1986 in London. „An amazingly original and enigmatic personality of enormous fascination.“ (Sir John Gielgud in seinem Nachruf in der *Times*, 19. Mai 1986)

Actress. Born 1897 in Drohobycz (Galicia, Austro-Hungary). Jewish. Brought up in Vienna. Engagements in Innsbruck, Zurich, Vienna and Munich. Triumph as Rosalinda in Reinhardt's production of *As You Like It* in Berlin. 1923 starts appearing in films. Long-term partnership with director Paul Czinner. Appears in seven of his films between 1924 and 1933, including FRÄULEIN ELSE, ARIANE and DER TRÄUMENDE MUND. 1933 marries Czinner and emigrates to UK. Goes on to star as Gemma Jones in *Escape Me Never* in Manchester. Five films with Czinner in UK, including AS YOU LIKE IT and DREAMING LIPS. Active involvement in helping refugees from Nazi Germany. 1940 moves to Los Angeles and plays French resistance fighter in PARIS CALLING (1941). 1942 moves to New York. Appears in Broadway production of *The Two Mrs. Carrolls*. Active involvement in anti-Nazi movement. 1944 signs declaration of "Council for a Democratic Germany". 1950 returns to London. Performs on stage in both Germany and the UK. Occasional film and television appearances. Dies 1986 in London.

KURT (CURTIS) BERNHARDT

Regie: DIE LETZTE KOMPAGNIE und DER MANN, DER DEN MORD BEGING

„Nachdem ich die ‚Isle-de-France‘ verpaßt hatte, lebte ich drei Wochen bei Freunden meiner Frau. Ich hoffte, dank der Beziehungen meiner Frau doch noch nach Amerika zu kommen. Da saßen wir also, fast pleite und ohne die leiseste Ahnung, was wir tun sollten. Meine Frau kam auf den rettenden Einfall: Wir setzten alles auf eine Karte, nahmen unser letztes Geld und schickten ein Telegramm an Henry Koster in Hollywood.“

Regisseur. Geboren 1899 in Worms. Sohn jüdischer Eltern. Kriegsdienst. Danach Theaterschauspieler in der deutschen Provinz, schließlich ab 1922 am avantgardistisch orientierten Renaissance-Theater in Berlin, wo er Erwin Piscator kennenlernt. „Ich stand der Linken sehr nahe. Ich war kein Mitglied der Kommunistischen Partei, aber ich sympathisierte mit ihr.“ Erste Filmregie 1924:

NAMENLOSE HELDEN, ein Antikriegsfilm für die KPD-nahe Prometheus-Film. Bis Ende der zwanziger Jahre inszeniert Bernhardt sieben weitere Stummfilme, darunter DAS LETZTE FORT (1928) mit Alexander Granach und DIE FRAU, NACH DER MAN SICH SEHNT (1929) mit Marlene Dietrich. An seinen Tonfilmen DIE LETZTE KOMPAGNIE und DER MANN, DER DEN MORD BEGING ist Mayer als dramaturgischer Berater beteiligt. 1933 emigriert Bernhardt nach Paris. Mit einer Sondergenehmigung des Propagandaministeriums kehrt er für die deutsch-französische Co-Produktion DER TUNNEL/LE TUNNEL (1933) nach Berlin zurück: „Die ganze Zeit über stand neben mir ein Mitarbeiter des Propagandaministeriums und als Komparsen hatte man SA-Leute abkommandiert.“ Nach Ende der Dreharbeiten entgeht Bernhardt laut eigenen Angaben nach einer Denunziation nur knapp einer Festnahme und entkommt nach Paris. In Frankreich und England inszeniert er bis Kriegsausbruch vier Filme, darunter THE BELOVED VAGABOND/LE VAGABOND BIEN-AIMÉ (1936) und CARREFOUR (1938). 1939 emigriert er in die USA und erhält einen Sieben-Jahres-Vertrag bei Warner Bros. Bis 1946 entstehen neun Filme für das Studio, darunter CONFLICT (1944) mit Humphrey Bogart und A STOLEN LIFE (1946) mit Bette Davis. 1946 wird Curtis Bernhardt, wie er sich seit 1940 nennt, amerikanischer Staatsbürger. Mit POSSESSED und HIGH WALL (beide 1947) inszeniert er zwei Klassiker des Film noir. Bis 1963 entstehen 12 weitere Arbeiten, darunter die klassischen Woman's Films PAYMENT ON DEMAND und THE BLUE VEIL (beide 1951), das Kostümmelodram BEAU BRUMMELL (1954) und, in Deutschland, STEFANIE IN RIO (1960). Curtis Bernhardt stirbt 1981 in Pacific Palisades.

Director. Born 1899 in Worms (Germany). Jewish. Serves in WWI. Actor at avant-garde Renaissance-Theater in Berlin. 1924 directs first film NAMENLOSE HELDEN. First talkie DIE LETZTE KOMPAGNIE (1930) followed by DER MANN, DER DEN MORD BEGING. 1933 emigrates to Paris. Directs German-French co-production DER TUNNEL/LE TUNNEL in Berlin with special permission from German Ministry of Propaganda. Escapes to Paris after his denouncement. Goes on to direct four films in France and UK before outbreak of WWII. 1939 emigrates to US. Seven-year contract with Warner Bros. Completes nine films for Warner Bros. by 1946, including CONFLICT starring Humphrey Bogart and A STOLEN LIFE. 1946 becomes US citizen. 1947 directs film noir classics, POSSESSED and HIGH WALL. Goes on to direct twelve more pictures up until 1963, including costume melodrama

BEAU BRUMMELL (1954) and German production STEFANIE IN RIO in 1960. Dies 1981 in Pacific Palisades (California).

„Ich war immer ein Romantiker“. Curtis Bernhardt im Gespräch mit Mary Kiersch. In: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.): Aufruhr der Gefühle. Die Kinowelt des Curtis Bernhardt. München, Luzern 1982.

ALBRECHT VIKTOR BLUM

Darsteller: VANINA

Regisseur, Schauspieler, Produzent. Geboren 1888 in Brünn. Kriegsdienst. Komparse im deutschen Film. Spielt 1922 in VANINA eine größere Rolle als Adjutant des Gouverneurs Paul Wegener. 1927 engagiert sich Blum als Sprecher der Komparsen der Berliner Volksbühne öffentlich für Erwin Piscator, der wegen der politischen Ausrichtung seiner Inszenierung *Gewitter über Gottland* in Schwierigkeiten geraten war. In der folgenden Saison eröffnet Piscator sein eigenes Haus, das Theater am Nollendorfplatz; Blum wird der Arbeitsgruppe Film zugeteilt und übernimmt die Archivfilm-Recherche für die erste Inszenierung, Ernst Tollers *Hoppla, wir leben!* 1928 stellt er zusammen mit Béla Balázs aus Spielfilmen und Wochenschauen den Eröffnungsfilm des KPD-nahen Volksfilmverbandes, WAS WIR WOLLEN – WAS WIR NICHT WOLLEN, zusammen. Sein mit Ernst Angel gestalteter linker Kompilationsfilm ZEITBERICHT - ZEITGESICHT (1928) wird von der Zensur nicht freigegeben. In den folgenden Jahren inszeniert Blum zahlreiche Kompilationsfilme für die von Willi Münzenberg gegründete, KPD-nahe Prometheus-Film und deren Tochterfirma, das Film-Kartell Weltfilm, darunter IM SCHATTEN DER MASCHINE (1928): „Technisch eine ausgezeichnete Arbeit“, schreibt *Der Montag/Berliner Lokal-Anzeiger*, „fein empfunden in der Zusammenstellung, reichhaltiger, präziser und wirkungsvoller als Walter Ruttmanns BERLIN.“ Es folgen HUNDERTTAUSENDE IM KAMPF (1928), SPRENGT DIE KETTEN! und IM SCHATTEN DER WELTSTADT (beide 1930). Bei Leo Mittlers Spielfilm JENSEITS DER STRASSE (1929) ist Blum für die Außenaufnahmen in Holland verantwortlich. Im Sommer 1930 gestaltet er zusammen mit Svend Noldan die Filmteile der Piscator-Inszenierung *Des Kaisers Kulis*. Blum emigriert 1933 in die Tschechoslowakei, wird

wegen kommunistischer Aktivitäten ausgewiesen, kämpft 1936 mit den Internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg, flieht schließlich weiter nach Mexiko. In Mexico City gehört er neben Anna Seghers, Erwin Römer und Egon Erwin Kisch zu den aktivsten Vertretern der deutschsprachigen Emigration, die im Heinrich Heine-Klub ihr kulturelles Zentrum hat. Er inszeniert Theateraufführungen, tritt als Schauspieler auf, hält Vorträge und Lesungen und arbeitet als Journalist. Nach dem Krieg schlägt er sich jahrelang als Fotograf durch, erst 1952 bessert sich seine Lage durch Entschädigungszahlungen für seine verlorengegangene Wohnung in Berlin. Albrecht Viktor Blum stirbt 1959 in Mexico City.

Director, actor, producer. Born 1888 in Brno (Moravia, Austro-Hungary). Serves in WWI. Starts out as extra in German films. 1922 plays Paul Wegener's adjutant in VANINA. Stage performances in Berlin under Erwin Piscator. Produces film parts for Piscator's production of Toller's *Hoppla, wir leben!* From 1928 directs numerous compilation films for communist-oriented company Prometheus-Film. 1929 directs Dutch sequences of Leo Mittler's feature film JENSEITS DER STRASSE. 1933 flees to Czechoslovakia. Later deported on grounds of communist activities. Goes on to fight with International Brigades in Spanish Civil War. Eventually flees to Mexico and becomes leading member of German-speaking exile community in Mexico City, notably the Heinrich Heine-Klub. Struggles as photographer in post war years. 1952 financial situation improves with restitution received for lost flat in Berlin. Dies 1959 in Mexico City.

CURT COURANT

Kamera: DER MANN, DER DEN MORD BEGING

„Im Alter von 50 Jahren kann ich schlecht als Filmeinleger anfangen. Bei diesem Tempo wäre ich dann mit 75 Jahren endlich Kameramann.“

Kameramann. Geboren 1899 in Berlin. Sohn jüdischer Eltern. Kamera-Volontär bei Joe May in Berlin. Erster nachweisbarer Film als Kameramann: HILDE WARREN UND DER TOD (1917, Joe May). 1921 führt Courant bei KAMERADEN zum ersten Mal Regie. In den zehner und zwanziger Jahren ist er an einer Vielzahl von Stummfilmen beteiligt, arbeitet mit Regisseuren wie Dimitri Buchowetzki (PETER DER GROSSE, 1922), Lang (FRAU IM MOND, 1929) und Bernhardt (DIE FRAU,

NACH DER MAN SICH SEHNT, 1929). „Dann kam der Tonfilm. Er stellte den Filmtechniker vor neue und recht schwierige Probleme, vor allem dadurch, daß er der Kamera die Beweglichkeit nahm. Aber dieses Stadium ist ja nun glücklich überwunden und man arbeitet jetzt mehr denn je mit Bewegungsaufnahmen, verfolgt mit der fahrbaren Kamera eine möglichst lange Szenenfolge, da zu häufige Bildsprünge den Zuschauer irritieren und die Stimmung zerreißen.“ (Courant) 1933 emigriert er nach Frankreich, 1934 nach Großbritannien. Hier arbeitet er sowohl mit Hitchcock (THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, 1934), als auch mit den emigrierten Regisseuren Berthold Viertel (THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK, 1935) und John Brahm (BROKEN BLOSSOMS, 1936) zusammen: „Die Kamera ist sehr mobil, arbeitet mit indirektem Licht und fängt Bilder mit innerem Leuchten ein. Courant ist neben Krampf Spezialist für Weichzeichner-Effekte. Schienenstränge, Hafenansichten, Mondlicht, Nebel, ein Stein im Wasser, ein Schlag gegen Glas und Spiegel.“ (Brandlmeier) 1938-40 photographiert Courant in Frankreich einige seiner bekanntesten Filme: Renoirs LA BÊTE HUMAINE, Carnés LE JOUR SE LÈVE und Ophüls' DE MAYERLING À SARAJÈVO, an den sich Walter Wottitz erinnert: „Courant arbeitete mit kleinen Scheinwerfern, die er teilweise oder ganz mit ‚Lichtzerstäubern‘ verhüllte - kleinen Tüllstückchen, die mit Wäscheklammern an den Scheinwerfern befestigt wurden. Mit diesen Effekten modellierte er die Gesichter.“ 1941 erreicht Courant die USA und wird 1947 als Curtis Courant amerikanischer Staatsbürger. Seine Bemühungen, in die Gewerkschaft aufgenommen zu werden, um als Kameramann arbeiten zu können, scheitern: „This is what professional circles have to say: At the present time, even immigrant ace photographers like Schuefftan and Courant cannot get into the Guild owing to the crowdedness of the profession.“ (Hans Kafka, *Aufbau*, 9. Juni 1944) An Preston Sturges' THE SIN OF HAROLD DIDDLEBOCK und Chaplins MONSIEUR VERDOUX (beide 1947) kann er nur als „Technical Director“ bzw. „Artistic Supervisor“ mitarbeiten. Courant nimmt eine Filmprofessur an der UCLA an und dreht 1954 mit Studenten den Oscar-prämierten Kurzfilm TIME OUT OF WAR. Curt Courant stirbt 1968 in Los Angeles.

Director of photography. Born 1899 in Berlin. Jewish. From 1917 involved in German films. 1921 directs KAMERADEN. As director of photography shoots numerous films for directors Buchowetzki, Lang, Bernhardt (DER MANN, DER DEN MORD BEGING) and others. 1933

emigrates to France and on to UK in 1934. Works for Hitchcock and exiled directors Viertel and Brahm. 1938-40 works in France for Renoir, Carné and Ophüls. 1941 moves to US. 1947 becomes US citizen. Unable to work in Hollywood as trade unions deny membership. Goes on to work unofficially as “artistic supervisor” and “technical director” on films by Chaplin and Preston Sturges. Teaches at UCLA. Together with students produces Oscar winning short *TIME OUT OF WAR* (1954). Dies 1968 in Los Angeles.

„Kameramann – ein Beruf, der sich nicht erlernen läßt“. Aus einem Gespräch mit Kurt Courant. In: Mein Film, Nr. 350 (1932).

Thomas Brandlmeier: „Rationalization first!“ Deutsche Kameraschule im britischen Film. In: Jörg Schöning (Red.): London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre. München 1993.

Walter Wottitz, Roger Corbeau im Gespräch mit Philippe Roger. In: CICIM, Nr. 30-32. München 1991.

LADISLAUS CZETTEL

Kostüme: PYGMALION

Kostümbildner, Modeschöpfer. Geboren angeblich 1904 in Budapest. Über Czettels Leben existieren nur äußerst spärliche Informationen. „Es ist jetzt schon ein paar Jahre her“, schreibt die Wiener *Bühne* im November 1929, „da kam eines Tages der junge Ladislaus Czettel auf dem Umweg über Paris von Budapest nach Wien. (...) Er kam mit dem ‚gesteckten‘ Kleid und trat in Varietés auf und in Kabaretts. Es wurde sogar ein Sketch für ihn geschrieben, in dem er seine Kunst, aus dem Handgelenk eine Frau fabelhaft anzuziehen, zeigen konnte.“ Im November 1920 berichtete die Wiener *Komödie* über die Pläne des eben eröffneten Schwarzenbergkasinos: „Am 23. November bringen wir einen Modesketch. Der Modenkünstler Ladislaus Czettel wird an lebenden Modellen - an Constance von Linden, Betty Mina, Anita Berber und Lona Schmidt - seine fabelhaften Kreationen vor den Augen des Publikums ausführen.“ Von 1923 bis 1935 stattet Czettel Revuen in Wien und Berlin aus, etwa 1923 im Wiener Ronacher *Wien, gib acht!*, die Hans Moser mit seinem Dienstmann-Sketch berühmt macht, und 1927 *Wissen Sie schon?* im Berliner Theater des Westens. Ab Ende der zwanziger Jahre arbeitet er in Wien auch an der Staatsoper, am Burg- und Akademietheater und am Deutschen Volkstheater. Für die Theatergeschichte ist

vor allem Czettels Zusammenarbeit mit Max Reinhardt von Bedeutung. 1931 kreiert er die Kostüme für dessen Inszenierung von Offenbachs *Die schöne Helena* am Theater am Kurfürstendamm, es folgen Aufführungen im Theater in der Josefstadt in Wien: *Mademoiselle* (1932) und *Maria Stuart* (1934). Darüber hinaus unterrichtet Czettel von 1935-38 am Wiener Reinhardt-Seminar. Als Kostümbildner für den Film ist er nur sporadisch tätig: EINBRECHER (D 1930, Hanns Schwarz), TAGEBUCH DER GELIEBTEN (Ö 1935, Hermann Kosterlitz [d.i. Henry Koster]).

Großbritannien, wo er die Kostüme für PYGMALION kreiert, bedeutet für Czettel nur eine Zwischenstation des Exils: An der Jahreswende 1940/41 bewundert Egon Benisch im *Aufbau* „den Farbensinn Czettels an leuchtenden Kostümen“ in der New Yorker Aufführung von Verdis *Maskenball* und schreibt über Donizettis *Regimentstochter*, die ebenfalls an der Metropolitan Opera in der Regie des Exilanten Herbert Graf herauskommt: „Czettels Tirolkostüme wirken durch die Freudigkeit der Farben.“ 1941-44 ist Czettel an mehreren Tourneeproduktionen der New Opera Company beteiligt: *Pique Dame* in der Inszenierung des ebenfalls emigrierten Lothar Wallerstein, *Rosalinda*, eine mit 611 Aufführungen sehr erfolgreiche Fledermaus-Bearbeitung von Gottfried Reinhardt, John Meehan jr. und Erich Wolfgang Korngold - „supervision of Max Reinhardt, Felix Brentano“ - sowie Offenbachs *Helen of Troy*. Im Juli 1944 berichtet der *Aufbau*, Czettel hätte „von der Duchesse of Kent aus London den Auftrag erhalten, ihr eine Toilette zum Victory-Ball, zum grossen Fest des englischen Hofes nach dem erhofften Sieg, zu entwerfen.“ Ladislaus Czettel setzt seinem Leben angeblich 1949 in New York durch Selbstmord ein Ende.

Costume designer. Born around 1904 in Budapest (?). 1920 becomes known in Vienna for cabaret sketch in which he beautifully ‘re-dresses’ a lady within seconds. Becomes famous working for revues in Paris, Berlin and Vienna in the twenties. Works for Vienna’s Burgtheater and Staatsoper in the thirties. Collaborates with Max Reinhardt on his productions at the Viennese Theater in der Josefstadt, amongst others. 1935-1937 teaches at the Viennese Reinhardt-Seminar. 1935 designs costumes for Austrian picture TAGEBUCH DER GELIEBTEN, 1938 for British production PYGMALION. 1941-44 works in US at the Metropolitan Opera in New York and for The New Opera Company. Major success with The New Opera Company’s production of *Rosalinda*, supervised by Reinhardt and Felix Brentano. According to *Aufbau*, assigned to design planned victory ball wardrobe for Duchess of Kent. Allegedly commits suicide in New York in 1949.

PAUL CZINNER

Regie: FRÄULEIN ELSE, ARIANE, DER TRÄUMENDE MUND, AS YOU LIKE IT und DREAMING LIPS

„Es wäre mein persönliches Ideal, der Peter Altenberg des Films zu werden. Das Leben selbst möchte ich im Film zeigen, statt irgendeiner schon hundertmal variierten Spielhandlung – das Leben selbst in seinen schönsten, packendsten, erschütterndsten, erhabensten, gesteigertsten Momenten.“

Regisseur, Drehbuchautor, Produzent. Geboren 1890 in Budapest. Studium der Literaturwissenschaft und Philosophie. In Wien arbeitet er als Journalist, Bühnenautor und Dramaturg am Deutschen Volkstheater. 1919/20 inszeniert er seine ersten beiden Filme, HOMO IMMANIS und INFERNO. 1920 Übersiedlung nach Berlin. 1923 sieht er Elisabeth Bergner als Rosalinde in Reinhardts Inszenierung von *Wie es euch gefällt* und gewinnt sie als Hauptdarstellerin seines Films NJU, der schließlich im November 1924 Premiere hat. Damit beginnt eine langjährige Zusammenarbeit mit der Schauspielerin, die er 1933 heiratet. Bis 1933 entstehen u.a. DER GEIGER VON FLORENZ (1926), LIEBE (1927) und DOÑA JUANA (1928). Über DER TRÄUMENDE MUND (1932) schreibt Siegfried Kracauer in der *Frankfurter Zeitung*: „Czinner hat unzweifelhaft Delikatesse; ja die Gestaltung eines qualvollen Traumes geht sogar noch über den bloßen guten Geschmack hinaus.“ 1932 kommt eine deutsche Co-Produktion in London für den Produzenten Alexander Korda nicht zustande, weil der Verleihvertrag nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten von deutscher Seite gekündigt wird. Bergner und Czinner bleiben in London. Zu den fünf Filmen, die sie hier zusammen drehen, zählen ESCAPE ME NEVER (1935) und STOLEN LIFE (1939). Im Juli 1938 erhalten sie die britische Staatsbürgerschaft. Czinnners Projekt einer Verfilmung von Shaws *Saint Joan* wird 1939 vom Kriegsausbruch und ergebnislosen Verhandlungen mit der katholischen Kirche zunichte gemacht. Bergner und Czinner übersiedeln 1940 nach Hollywood. Das Filmprojekt *Hypnosestoff* mit Brecht wird nicht realisiert. Nach dem Umzug nach New York arbeitet Czinner als Theaterproduzent, leitet die Broadway-Inszenierung von *The Two Mrs. Carrolls* (1943) und bringt 1946 John Websters *The Duchess of Malfi* heraus, bearbeitet von Brecht und W. H. Auden, mit Bergner in der Titelrolle, John Carradine und Canada Lee. 1950 kehrt Czinner mit seiner Frau nach London

zurück. Er inszeniert Opern- und Ballettfilme für die Rank Organisation, die durch die Verwendung einer besonderen Mehrkameratechnik geprägt sind, darunter DON GIOVANNI (1955), der eine Aufführung der Salzburger Festspiele dokumentiert, THE BOLSHOI BALLET (1957) und ROMEO AND JULIET (1966) mit Margot Fonteyn und Rudolf Nurejew. Paul Czinner stirbt 1972 in London.

Director, screenwriter, producer. Born 1890 in Budapest. Works in Vienna as journalist, playwright and dramaturge. 1919 starts to direct films in Austria. 1920 moves to Berlin. From 1924 long-term partnership with actress Elisabeth Bergner. Common films include FRÄULEIN ELSE, ARIANE and DER TRÄUMENDE MUND. Marries Bergner in 1933 and emigrates to UK. Directs five further films with Bergner, including AS YOU LIKE IT and DREAMING LIPS. 1938 gains British citizenship. 1940 moves to Los Angeles. Gets involved in film project *Hypnosestoff* with Brecht. 1942 moves to New York. Works as theatre producer, going on to produce *The Duchess of Malfi* starring Bergner in 1946. 1950 returns to UK. Lives in London and directs opera and ballet films for Rank Organization using complex multi-camera technique. Dies 1972 in London.

„Ich liebe den Film! Gespräch mit Paul Czinner“. Mein Film, Nr. 107 (1928).

WILHELM (WILLIAM) DIETERLE

Darsteller: HINTERTREPPE

„Seine Kunst war das Werk eines romantischen Idealisten, eines Grandseigneurs, dem die unbedingte Ehrlichkeit der Gesinnung oberstes Prinzip bedeutete.“

Schauspieler, Regisseur. Geboren 1893 in Ludwigshafen am Rhein. Spielt an deutschen Provinzbühnen und, vom Kriegsdienst freigestellt, 1917/18 in Zürich. „Dieterle beginnt seine Laufbahn revolutionär: am 9. November 1918 fahnenstehend auf der Straße, extatische Friedensgedichte und politische Pamphlete schreibend, sich für die ‚Oh Mensch!‘-Dramatik auf Kaysslers expressionistischer Bühne und später in seinem eigenen Avantgarde-Theater einsetzend.“ Seinen Durchbruch als Schauspieler erlebt er 1920-23 an Reinhardts Deutschem Theater in Berlin. Ab 1920 tritt er in zahlreichen Filmen auf, so in

Duponts DIE GEIER-WALLY (1921), Oswalds LUCREZIA BORGIA (1922), Lenis DAS WACHSFIGURENKABINETT (1924) und Murnaus FAUST (1926). 1927 gründet er mit seiner Frau, der Drehbuchautorin Charlotte Hagenbruch, die Produktionsfirma Charha und arbeitet fortan als Regisseur, Produzent und Hauptdarsteller in Personalunion. 1930 wird er von First National als Regisseur deutschsprachiger Tonfilmversionen verpflichtet und übersiedelt nach Hollywood. 1933 erhält er von Warner Bros. einen Sieben-Jahres-Vertrag und inszeniert 1935 gemeinsam mit Reinhardt A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. „Bei Reinhardt bestimmte das Spiel der Darsteller Ton, Rhythmus und Raumgestaltung. Dieterle verfährt umgekehrt: er integriert seine Schauspieler in einen bereits festgesetzten Rahmen und dirigiert ihre Bewegungen bis in die kleinste Geste, die immer mit dem Dekor harmonisch übereinstimmen soll.“ Mit THE STORY OF LOUIS PASTEUR (1936) eröffnet Dieterle jenen Reigen von Filmbiografien, der ihm den Spitznamen „Plutarch of Hollywood“ einbringt, etwa THE LIFE OF EMILE ZOLA (1937) und JUAREZ (1939). Sein antifaschistisches Engagement wird in BLOCKADE (1938) deutlich, einer Episode aus dem Spanischen Bürgerkrieg. Mit seiner Frau zählt Dieterle zu den aktivsten Mitgliedern des European Film Fund, der Flüchtlingen aus Europa die Einreise ermöglicht und sie finanziell unterstützt. 1939 trägt er wesentlich zur Gründung der antifaschistischen Zeitschrift *Hollywood Tribune* und des Exiltheaters The Continental Players bei. Nach Ende des Vertrags bei Warner Bros. dreht Dieterle für verschiedene Studios Hollywoodklassiker wie ALL THAT MONEY CAN BUY (1941) und PORTRAIT OF JENNIE (1948) sowie Films noirs wie THE TURNING POINT (1952). Seine Frau wird 1948 in Washington verhört und auch Dieterle selbst gerät in den Bannkreis der antikommunistischen Hetze der McCarthy-Ära; er wird zunehmend von den Studios gemieden. Ende der fünfziger Jahre kehrt er nach Deutschland zurück, übernimmt Theaterinszenierungen bei Festspielen und eine Intendanz in Bad Hersfeld. Bis 1966 dreht er etliche Fernsehfilme. Wilhelm Dieterle stirbt 1972 im bayerischen Ottobrunn.

Actor, director. Born 1893 in Ludwigshafen (Germany). 1920-23 ensemble member of Reinhardt's Deutsches Theater in Berlin. From 1920 makes numerous appearances in films by Jessner (HINTERTREPPE), Dupont, Oswald, Leni and Murnau, amongst others. 1927-30 director, producer and leading man of German films. 1930-33 works in Hollywood directing German-language versions of American pictures. 1933 gets seven-year contract with Warner

Bros. 1935 directs A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM together with Reinhardt. Specialises in biopics like THE LIFE OF EMILE ZOLA (1937) and JUAREZ (1939). Receives nickname "Plutarch of Hollywood". Highly active in anti-fascist causes. Supports European Film Fund and co-founds antifascist paper *Hollywood Tribune* and émigré theatre The Continental Players. Directs classic films such as ALL THAT MONEY CAN BUY (1941) and PORTRAIT OF JENNIE (1948). 1948 wife questioned in Washington during anti-communist witch hunt. Both kept under FBI surveillance. Difficulty getting film assignments thereafter. Returns to Germany in the late fifties where he resumes work in stage and television productions. Dies 1972 in Ottobrunn (Bavaria).

Hervé Dumont: „William Dieterle“. In: Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. Hamburg 1984ff. Lg.1.

CARL EBERT

Darsteller: ERDGEIST

„Er war einer der ganz großen Opernintendanten, die entscheidend zum Weltruf der Musik- und Theaterstadt Berlin beitrugen. (...) Ein Theatermann, einer der demonstrierte, was Oper ist, was sie sein kann, wenn sie mehr sein soll als Sängerkettstreit.“

Schauspieler, Regisseur, Intendant. Geboren 1887 in Berlin. 1909-14 Mitglied des Reinhardt-Ensembles am Deutschen Theater Berlin. Kriegsdienst. 1917-22 am Schauspielhaus Frankfurt am Main, danach bis 1927 unter Jessner am Staatstheater Berlin. „Er stieg auf zum großen, unvergessenen Heldendarsteller, zum Faust, Karl Moor, Tellheim, Wetter vom Strahl, Leicester und Posa.“ (Stuckenschmidt). In den zehner und zwanziger Jahren wirkt Ebert auch sporadisch in Filmen mit, etwa in DER GOLEM (1915, Galeen, Wegener), DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (1920, Boese, Wegener), DAS UNBEKANNTE MORGEN (1923, Korda) und FIAKER NR. 13 (1926, Michael Kertész [d.i. Michael Curtiz]). 1927-31 Intendant in Darmstadt, setzt sich vor allem für zeitgenössische Autoren ein. 1931-33 Intendant der Städtischen Oper Berlin: „*Macbeth* und *Maskenball* von Verdi, mit Fritz Stiedry und Fritz Busch als Dirigenten, Sigrid Onegin und Maria Nemeth als Primadonnen,

setzten neue Maßstäbe der Verdi-Regie. In den Uraufführungen von Manfred Gurlitts *Soldaten* und Kurt Weills *Bürgschaft* begann der Weg eines neuen, alle leere Konvention abwerfenden Musiktheaters.“ (Stuckenschmidt) 1933 als „Kulturbolschewist“ seiner Stellung enthoben, muss Ebert Deutschland verlassen und arbeitet bis 1938 als Schauspieler und Regisseur am Teatro Colón in Buenos Aires, in Zürich, Basel, Florenz und Wien. 1934 gründet er mit den ebenfalls emigrierten Fritz Busch und Rudolf Bing das Opernfestival im englischen Glyndebourne, dessen Leitung er 1947 übernimmt und für das er bis 1953 inszeniert. 1938-46 lebt Ebert in Ankara und ist dort als Regisseur an der Türkischen Oper tätig. „Statt der erhofften verschleierte Haremsdamen und geschwungenen Krummsäbel fand ich bei den leitenden Stellen des Staates einen unerhört starken und ehrlichen Willen für eine komplette Reformation der Wissenschaft und der Kunst vor.“ 1948 übersiedelt er in die USA und unterrichtet bis 1954 das Fach Regie an der UCLA. 1954-62 leitet er zum zweiten Mal die Städtische Oper Berlin. Carl Ebert stirbt 1980 in Pacific Palisades.

Actor, director. Born 1887 in Berlin. 1909-14 ensemble member of Reinhardt's Deutsches Theater in Berlin. Serves in WWI. 1917-27 engagements in Frankfurt am Main and Berlin. Starts working on films from around 1915 for directors Galeen, Wegener, Boese, Korda, Jessner (ERDGEIST), and Curtiz. 1927-33 theatre director in Darmstadt and Berlin. Supports contemporary authors, modern opera and musical theatre. 1933 dismissed from position as Social Democrat and "Kulturbolschewist". Forced to leave Germany. Goes on to work as stage actor and producer in Buenos Aires, Zurich, Basel, Florence, and Vienna. 1934 co-founder of Glyndebourne opera festival in the UK. 1938-46 works in Turkey at Ankara Opera House. 1948 moves to US and teaches at UCLA until 1954. Then returns to Germany to head the Städtische Oper Berlin. Dies 1980 in Pacific Palisades (California).

H. H. Stuckenschmidt: „Von der Entoperung der Oper. Prof. Carl Ebert feiert heute seinen 75. Geburtstag“. Linzer Volksblatt, 20. Februar 1962.

Süddeutsche Zeitung, 17. Mai 1980.

FRIEDRICH FEHER

Darsteller: DAS CABINET DES DR. CALIGARI

„Mit Friedrich Feher ist ein ‚Original‘, ein interessanter, charmanter Mensch, ein begabter und vielseitiger Künstler dahingegangen.“

Regisseur, Schauspieler, Produzent. Geboren 1889 in Wien als Friedrich Weiss. Sohn jüdischer Eltern. „Friedrich Feher was an evasive, hard to define personality - actor, director, set designer and musician.“ (Martinelli) Spielt in den zehner Jahren Theater in Berlin, Hamburg, Wien und Prag. Teilnahme an USA-Tourneen des Deutschen Theaters Berlin unter Max Reinhardt. Am Beginn von Fehers Filmkarriere steht die Titelrolle in THEODOR KÖRNER - VON DER WIEGE BIS ZU SEINEM HELDENTOD (D 1912, Franz Porten, Gerhard Dammann). Bis 1933 spielt er in zahlreichen deutschen und österreichischen Filmen, etwa in LEBENSWOGEN (Ö 1917, Kolm, Fleck), als junger Held Francis in DAS CABINET DES DR. CALIGARI und in Wienes DER ROSENKAVALIER (Ö 1926). Vor allem aber tritt er ab 1913 als ungemein produktiver Regisseur, zuweilen auch Drehbuchautor und Produzent, hervor, so mit EMILIA GALOTTI (D 1913), FERDINAND LASSALLE (Ö 1921), DIE GEBURT DES ANTICHRIST (Ö 1922) mit Ehefrau Magda Sonja, DIE LETZTE ZARIN (Ö 1922), SSANIN (Ö 1924, Co-R: Boris Newrolin) mit Conrad Veidt, MATA HARI (D 1927) mit Magda Sonja und Fritz Kortner und GEHETZTE MENSCHEN (D 1932) mit Joseph Schmidt. 1923 leitet er die Kammerlichtspiele Schwarzenberg in Wien, 1924/25 das Wiener Renaissance-Theater. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten emigriert Feher mit seiner Frau und Sohn Hans, der auch in drei seiner Filme mitwirkte, nach Großbritannien. Dort entsteht 1936 sein Hauptwerk und zugleich letzter Film THE ROBBER SYMPHONY: „This was a unique work that stirred up much discussion, interesting in its image-sound combination and tone. This latter was markedly caricatural and a conscious reminder of *Die Dreigroschenoper* by Brecht and Weill, relived with formalistic and expressionist accents.“ 1938 geht Feher in die USA, gründet in Hollywood die auf Kurzfilme spezialisierte Produktionsfirma Symphony-Film Inc. und arbeitet an Musical Shorts für Paramount. 1943 tritt er in Ulmers JIVE JUNCTION auf. 1950 kehrt er nach Deutschland zurück und stirbt im gleichen Jahr in Frankfurt am Main.

Director, actor, producer. Born Friedrich Weiss 1889 in Vienna. Jewish. Stage performances in Berlin, Hamburg, Vienna and Prague. 1912 starts his career in films. Appears as Francis, the young hero, in DAS CABINET DES DR. CALIGARI. 1913-33 director, sometimes also screenwriter and producer, of over 30 films, often starring his wife Magda Sonja. Emigrates to UK after Nazi rise to power. 1936 directs his major work, and final film, THE ROBBER SYMPHONY. 1938 moves to US. Produces short films with his own company Symphony-Film-Inc. Goes on to work on musical shorts for Paramount. 1943 small role in Edgar G. Ulmer's JIVE JUNCTION. 1950 returns to Germany. Dies 1950 in Frankfurt am Main (Germany).

Vittorio Martinelli: Schermi della Mitteleuropa: cineasti e attori. In: Cinegrafie (Ancona), 6. Jg., Nr. 9 (1996).

F. P. (= Friedrich Porges), Aufbau, 13. Oktober 1950.

JARO FÜRTH

Darsteller: FRÄULEIN ELSE und DER TRÄUMENDE MUND

Schauspieler. Über das Leben von Jaro Fürth ist nur sehr wenig bekannt. Geboren wird er vermutlich als Edwin Fürth-Jaro in Wien - wenn man einer Bildunterschrift in der Wiener Zeitschrift *Mein Film* aus dem Jahre 1934 Glauben schenkt: „Jaro Fürth, der bekannte Bühnen- und Filmdarsteller ist aus Berlin in seine Vaterstadt Wien zurückgekehrt, wo er nun seine künstlerische Tätigkeit aufnimmt.“ Die Notiz deutet darauf hin, dass Fürth aus Deutschland emigrieren musste. Sein Name findet sich auch auf der von Günter Peter Straschek erstellten, umfassenden Liste von Filmemigranten im Ausstellungskatalog *Von Babelsberg nach Hollywood* (1987). Gesichert ist, dass Fürth im Deutschen Theater Berlin 1923 in den beiden Reinhardt-Inszenierungen *Faust* (als Wagner) und *Hamlet* (als 1. Totengräber) auftritt. Nach einer Rolle in VA BANQUE (D 1912, Erich Waschneck, Emil Albes) spielt er ab Ende der zehner Jahre bis 1933 in zahlreichen österreichischen und deutschen Filmen, so in ABENDSONNE (Ö 1917, Emil Leyde), LICHT UND SCHATTEN (Ö 1919, Arno Holz), DAS BLUT DER AHNEN (D 1920, Karl Gerhardt), Murnaus SATANAS und DER JANUSKOPF (beide D 1920), Pabsts DIE FREUDLOSE GASSE (D 1925), Viertels DIE PERÜCKE (D 1925), Czinnners LIEBE (D 1927),

Oswalds DER HUND VON BASKERVILLE (D 1929) und Fejos' SONNENSTRAHL (Ö 1933). Nach der Rückkehr nach Wien verliert sich seine Spur.

Actor. Born possibly Edwin Fürth-Jaro in Vienna. Date unknown. Until 1933 appears in numerous German and Austrian films by Murnau, Pabst, Viertel, Czinner (FRÄULEIN ELSE and DER TRÄUMENDE MUND), Oswald, Fejos and others. 1934 Viennese magazine *Mein Film* reports that he "has returned from Berlin to Vienna, his hometown". Date and place of death unknown.

GERHARD(T) GOLDBAUM

Ton: DIE LETZTE KOMPAGNIE und DER MANN, DER DEN MORD BEGING

Tonmeister. Über das Leben von Gerhard(t) Goldbaum ist kaum etwas bekannt. Sein Name findet sich auf der von Günter Peter Straschek erstellten, umfassenden Liste von Filmemigranten im Ausstellungskatalog *Von Babelsberg nach Hollywood* (1987). Sicher ist, dass Goldbaum 1930-33 als Tonmeister an elf deutschen Filmen arbeitet. Dazu gehören HOKUSPOKUS (1930, Ucicky), ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT (1932, Ludwig Berger), ICH UND DIE KAISERIN (1933, Friedrich Hollaender) und die vier 1931/32 entstandenen Alfred Zeisler-Filme D-ZUG 13 HAT VERSPÄTUNG, DER HOCHTOURIST, SEIN SCHEIDUNGSGRUND und SCHUSS IM MORGENGRAUEN. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 wird Goldbaum von der Ufa aufgrund seiner jüdischen Abstammung sofort entlassen. Danach findet sich sein Name in der Stabliste des 1935 in Palästina entstandenen Dokumentarfilms AWODAH von Helmar Lerski (Musik: Paul Dessau), der im Mai 1935 in Prag seine Uraufführung erlebt. Von da an verliert sich Goldbaums Spur.

Sound engineer. Date and place of birth unknown. Works on a number of German productions from 1930 to 1933, including films by Ucicky, Berger, Hollaender and Zeisler. Instantly dismissed by Ufa after Nazi rise to power on account of Jewish family background. 1935 sound engineer of Helmar Lerski's documentary AWODAH, produced in Palestine. Date and place of death unknown.

HEINZ GOLDBERG

Co-Drehbuch: DIE LETZTE KOMPAGNIE und DER MANN, DER DEN MORD BEGING

„Ich blieb 18 Jahre in England. Nicht eine Sekunde habe ich das bereut, denn England hat mir alles geboten, was ein in dieser Situation geistig hungriger Mann der besten Jahre brauchte.“

Drehbuchautor, Regisseur. Geboren 1891 in Königsberg (Ostpreußen). Sohn jüdischer Eltern. Studium der Literaturgeschichte und Religionsphilosophie in Berlin. Kriegsdienst. Gründet 1919 das Neue Volkstheater Berlin „für junge Literatur und politische Aussage“. Theaterregie in Frankfurt am Main, München und an der Volksbühne Berlin. 1923/24 schreibt und inszeniert Goldberg die beiden Stummfilme PAGANINI mit Conrad Veidt und Mia May und DER GELDTEUFEL. An PAGANINI lobt die Wiener *Filmwelt* „die malerisch schönen und stimmungsvollen Bilder, die gelungenen Bauten und die prachtvollen Beleuchtungseffekte, sowie die erfolgreiche Regie“. Bis 1933 schreibt Goldberg, meist in Zusammenarbeit mit Autoren wie Hans J. Rehfish und Fritz Wendhausen, eine Reihe von deutschen Stumm- und Tonfilmen, darunter die Richard Oswald-Streifen DREYFUS (1930), 1914, DIE LETZTEN TAGE VOR DEM WELTBRAND (1931), UNHEIMLICHE GESCHICHTEN (1932) und EIN LIED GEHT UM DIE WELT (1933). Im Mai 1933 muss er nach Prag emigrieren. Weitere Exilstationen sind Wien - wo er die Bücher zu Fritz Schulz' LETZTE LIEBE (1935) und den Joseph-Schmidt-Filmen WENN DU JUNG BIST, GEHÖRT DIR DIE WELT (1934, Henry Oebels-Oebström) und HEUT'IST DER SCHÖNSTE TAG IN MEINEM LEBEN (1936, Oswald) verfasst -, Italien und Paris. In den Niederlanden arbeitet er am Drehbuch für Kurt Gerrons Exilfilm MERIJNTE GIJZEN'S JEUGD (1936). Dort erreicht ihn ein Telegramm aus Moskau, in dem er eingeladen wird, in einer geplanten internationalen Filmproduktion in der Krim die Aufsicht über die Manuskripte zu übernehmen. „Ich wusste damals gar nichts vom Leben in Russland nach der Revolution, war begierig, es kennen zu lernen, zumal man mir einen Zweijahresvertrag mit ausserordentlichen Bedingungen anbot, der mir Sicherheit bot, in der Emigration sehr wichtig.“ In der Sowjetunion stellt Goldberg ein Drehbuch für einen Heinrich Heine-Film fertig, ehe er mit seiner Frau in die stalinistischen Säuberungen gerät. „Ich war zwei Jahre in Russland, die

härteste Zeit meines Lebens.“ Mitte 1937 gelingt es dem Ehepaar, das Land zu verlassen. Die Goldbergs leben in Wien, ehe sie nach dem „Anschluss“ in die Schweiz flüchten und von dort nach Großbritannien gelangen. Nach Kriegsausbruch wird Goldberg interniert, arbeitet bis Mitte der fünfziger Jahre in der Bibliothek des Jesuit Information Office in London. 1956 kehrt er „als alter und gebrochener Mann“ in die BRD zurück. „Aus dem Sozialisten wurde durch NS-Verfolgung, Exil, Sowjetunion, Stalin, Holocaust und Jesuiten ein Katholik, ein ‚Freund‘ Adenauers, ein CDU-Wähler.“ Heinz Goldberg stirbt 1969 in Berlin (West).

Screenwriter, director. Born 1891 in Königsberg (East Prussia). Jewish. Serves in WWI. 1919 founder of Neues Volkstheater Berlin. Stage producer in Frankfurt am Main, Munich and at Volksbühne Berlin. 1923/24 writes and directs PAGANINI and DER GELDTEUFEL. Writes screenplays for German films, several of them directed by Richard Oswald, two by Kurt Bernhardt (DIE LETZTE KOMPAGNIE and DER MANN, DER DEN MORD BEGING) until he is forced to leave Germany in 1933. Goes to Prague and then on to Vienna. Writes screenplays for Austrian and Dutch films. 1936 moves to Soviet Union. 1937 returns to Vienna because of Stalin's purges. Forced to leave Austria after "Anschluss" in 1938. Emigrates to UK via Switzerland. Works in the library of the Jesuit Information Office in London. 1956 returns to Germany. Dies 1969 in Berlin.

G. P. Straschek: „Stalin, Heinz Goldberg und Heinrich Heine“. In: Exilforschung. Band 1. München 1983.

ALEXANDER GRANACH

Darsteller: ERDGEIST und DIE LETZTE KOMPAGNIE

„Ich spielte bei Lubitsch in NINOTCHKA einen Russen, in SO ENDS OUR NIGHT einen Polen, in Fritz Langs HANGMEN ALSO DIE einen Deutschen, in HALF WAY TO SHANGHAI einen Griechen und in VOICE IN THE WIND einen Italiener. So wurde ich international in Hollywood.“

Schauspieler. Geboren 1893 als Jessaja Szajko Gronach in Werbowitz (Galizien). Sohn jüdischer Eltern. Bäckerlehre, dann auf Wanderschaft. 1906 nach Berlin, tritt am

jiddischen Theater auf. Schauspielausbildung bei Reinhardt. Kriegsdienst. 1921-33 spielt Granach in Berlin unter Barnowsky am Lessing-Theater, Jessner am Schauspielhaus und Piscator. Von 1920-33 wirkt er in rund 30 deutschen Filmen mit, zu den bekanntesten zählen NOSFERATU (1922, Murnau), SCHATTEN (1923, Robison), I.N.R.I. (1923, Wiene), DANTON (1931, Behrendt) und KAMERADSCHAFT (1931, Pabst). 1928 gründet Granach die Avantgardebühne November-Studio und ist im Volksverband für Filmkunst aktiv, einer linken Bewegung gegen die deutsche Filmreaktion - ein Engagement, das mit seiner Rolle in KAMERADSCHAFT einhergeht, wo er sich als Bergarbeiter für die sozial Deklassierten einsetzt. 1933 flüchtet er über die Schweiz nach Polen, geht mit Friedrich Wolfs antifaschistischem Drama *Professor Mamlock* auf Tournee. Danach hält er sich in der Sowjetunion auf und dreht dort zwei Filme: POSLEDNIJ TABOR (Das letzte Zigeunerlager, 1935, Jewgenij Schneider) und die antifaschistische Exilantenproduktion KÄMPFER (1936, Gustav von Wangenheim), die sich mit dem Prozess um den Reichstagsbrand auseinandersetzt. 1937 gerät Granach in den Sog der stalinistischen Säuberungen und wird als vermeintlicher Nazispion verhaftet. Schließlich kommt er, möglicherweise auf Intervention Lion Feuchtwangers, frei und darf in die Schweiz ausreisen. Im Frühsommer 1938 erreicht Granach die Vereinigten Staaten, spielt zunächst am jiddischen Theater in New York und ab 1939 in Hollywood. Seine erste Rolle ist gleich die in einem Klassiker: als sowjetischer Agent Kopalski in Lubitsch' NINOTCHKA (1939). Granach tritt in gut einem Dutzend weiterer Filme auf, oft als Nazi-Bösewicht in Anti-Nazi-Produktionen wie JOAN OF PARIS (1942, Robert Stevenson), HANGMEN ALSO DIE! (1943, Lang), THE HITLER GANG (1944, John Farrow - als Julius Streicher) und THE SEVENTH CROSS (1944, Zinnemann). 1944 gehört er zu den Unterzeichnern des „Council for a Democratic Germany“. Alexander Granach stirbt 1945 in New York. „Im Vorhof seines Herzens sass der Komödiant. Sein Herz aber schlug den politischen Schlag des Ueberzeugten und Ueberzeugenden: sein menschlicher Werdegang gab den Rhythmus des Herzschlags an.“ (Leopold Jessner, *Aufbau*, 30. März 1945)

Actor. Born Jessaja Szajko Gronach 1893 in Werbowitz (Galicia, Austro-Hungary). Jewish. 1906 moves to Berlin. Trains as actor with Reinhardt. Serves in WWI. 1921-33 stage appearances in Berlin under Victor Barnowsky, Leopold Jessner and Erwin Piscator. From 1920 appears in numerous films by Murnau, Robison, Jessner (ERDGEIST), Wiene, Pabst

and Bernhardt (DIE LETZTE KOMPAGNIE), amongst others. 1928 founder of avant-garde theatre November-Studio. 1933 flees to Poland via Switzerland. Tours with Friedrich Wolf's anti-fascist play *Professor Mamlock*. 1935/36 moves to Soviet Union. Appears in Soviet anti-fascist émigré production KÄMPFER. 1937 arrested during Stalin's purges. Manages to get to Switzerland upon his release. 1938 moves to US. From 1939 appears in films such as Lubitsch's NINOTCHKA and anti-Nazi films by Stevenson, Lang, Farrow and Zinnemann. 1944 signs declaration of "Council for a Democratic Germany". Dies 1945 in New York.

„Alexander Granach liest in Fort Ontario.“ *Aufbau*, 6. Oktober 1944.

MARCEL HELLMAN(N)

Produktion: DER TRÄUMENDE MUND

Produzent. Geboren 1898 in Bukarest. Ab Mitte der zwanziger Jahre Vorstandsmitglied und Produktionsleiter der Nero-Film AG. Für die Nero entsteht nach einer Idee von Hellmann und Curt J. Braun das Drehbuch von Hans Wilhelm und Hermann Kosterlitz zu Kurt Bernhardts DAS LETZTE FORT (1928). In der Folge betreut Hellmann als Produktionsleiter Leo Mittlers LE ROI DE PARIS und produziert Geza von Bolvarys DELIKATESSEN (beide 1930). Mit den von ihm gegründeten Firmen Marcel Hellmann-Film und Matador stellt er mehrere Filme her, darunter Czinners DER TRÄUMENDE MUND (1932): „Marcel Hellmann, einer der wenigen bahnbrechenden Männer auf dem Gebiete der Filmproduktion“, so die Wiener *Bühne* im August 1932, „fand in dem Buche Henri Bernsteins *Melo* die geeignete Tonfilmrolle für Elisabeth Bergner: die kleine Frau Romaine.“ 1933 emigriert Hellmann nach Paris, 1934 nach London. Dort gründet er 1935 mit Douglas Fairbanks jr. Criterion Films, die 1936 Thornton Freeland's THE AMATEUR GENTLEMAN, den der Exilant Günther Krampf photographiert, und Alfred Zeislers CRIME OVER LONDON herstellt. 1942 gründet Hellman Excelsior Films und produziert für sie u.a. die Anti-Nazi-Produktion THEY MET IN THE DARK (1943), inszeniert vom tschechischen Emigranten Carl Lamac. Bis Mitte der sechziger Jahre ist er als Produzent für eine Reihe weiterer britischer Filme verantwortlich, darunter WANTED FOR MURDER (1946, Lawrence Huntington), NORTH WEST FRONTIER (1959, J. Lee Thompson) mit Lauren Bacall und THE AMOROUS

ADVENTURES OF MOLL FLANDERS (1965, Terence Young) mit Kim Novak.
Das Todesdatum von Marcel Hellman konnte nicht ermittelt werden.

Producer. Born 1898 in Bucharest. From the mid-twenties member of the board and production manager of Nero-Film in Berlin. Writes story for Kurt Bernhardt's DAS LETZTE FORT (1929). Forms companies Marcel Hellmann-Film and Matador-Film and produces DER TRÄUMENDE MUND (1932). 1933 emigrates to Paris and on to London one year later. 1935 founds Criterion Films with Douglas Fairbanks, Jr., and produces films by Freeland, Walsh and Zeisler. Sets up Excelsior Films in 1942, produces anti-Nazi-thriller THEY MET IN THE DARK (1943), directed by Czech émigré Carl Lamac. Until mid-sixties produces a number of British films, including NORTH WEST FRONTIER (1959) starring Lauren Bacall, and THE AMOROUS ADVENTURES OF MOLL FLANDERS (1965) starring Kim Novak. Date and place of death unknown.

MARGARET(H)E HRUBY

Darstellerin: DER TRÄUMENDE MUND

Schauspielerin. Geboren ca. 1897 in Wien. Spielt Mitte der zehner Jahre im deutschem Stummfilm, etwa in DER GÜRTEL DER DOLLARFÜRSTIN (1916, Walter Schmidhässler), später auch im Tonfilm, u.a. in DER TRÄUMENDE MUND als Christine, Elisabeth Bergners Freundin, und 1934 in HOHE SCHULE (Ö/D 1934, Erich Engel). 1917/18 tritt sie neben Elisabeth Bergner und Wilhelm Dieterle am Stadt-Theater Zürich auf. 1930 Mitwirkung in Reinhardts Inszenierung des *Schwierigen* in der Berliner Komödie. Margarethe Hruby emigriert vermutlich 1933/34 nach Österreich, tritt dort am Theater auf, so in den zwei Reinhardt-Inszenierungen *Sechs Personen suchen einen Autor* und *Maria Stuart*, beide 1934 im Theater in der Josefstadt, und 1937 in *Freut euch des Lebens* an den Wiener Kammerspielen. 1940 wirkt sie in der Eröffnungsvorstellung des vom Freien Deutschen Kulturbund betriebenen Exiltheaters Kleine Bühne in London mit: In J. M. Barries *Der Dreihundert-Schilling-Blick*, in deutscher Bearbeitung von Fritz Gottfurcht, agiert sie neben Josef Almas, „ebenbürtig als seine Partnerin in einer Rolle, die Charme und Intelligenz verlangt“ (*Freie Deutsche Kultur*, April 1940). Vermutlich emigriert Margarete Hruby mit ihrem Ehemann, dem Schauspieler und

Filmmanager Manfred Fürst, der sich in Hollywood als Taxifahrer durchschlägt, in die USA. Im *Aufbau* vom 21. Dezember 1945 findet sich ein Foto mit folgender Bildunterschrift: „Leopold Jessners letztes Abbild ist diese Büste, die die Bildhauerin Margarete Hruby wenige Tage vor seinem Tod vollendete.“ Jedenfalls kehrt sie wie Fürst Mitte der fünfziger Jahre nach Deutschland zurück und tritt dort in einigen Filmen auf, so in *DIE SCHÖNE LÜGNERIN* (1959, Axel von Ambesser) und *DER LIEBE AUGUSTIN* (1960, Rolf Thiele). Margarete Hruby stirbt 1966 im bayerischen Ottobrunn.

Actress. Born around 1897 in Vienna. From around appears in German films. Noted for her role as Elisabeth Bergner's friend Christine in *DER TRÄUMENDE MUND* (1932). 1930 appears on stage in Reinhardt's production of *Der Schwierige* in Berlin. Presumably emigrates to Vienna 1933/34. 1934 appears in two Reinhardt productions at the Theater in der Josefstadt and at the Viennese Kammerspiele in 1937. 1940 plays in the opening performance of the émigré theatre Kleine Bühne in London. Supposedly moves to US with husband, actor and film manager Manfred Fürst. Returns to Germany in the mid-fifties and appears in a number of films such as *DIE SCHÖNE LÜGNERIN* (1959) starring Romy Schneider. Dies 1966 in Ottobrunn (Bavaria).

HANS JANOWITZ

Co-Drehbuch: *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*

„My brother Otto, the musician, thanks God, is in New York. With his wife. A fine son of a cousin of mine, from Vienna, is in London. All the others have vanished – tortured to death by the mad 'master-race', gone Caligari, as I felt, from 1918, they would go.“

Drehbuchautor. Geboren 1890 im böhmischen Podebrady. Sohn jüdischer Eltern. Schulbesuch in Prag. Macht dort die Bekanntschaft eines Dichterkreises, dem Franz Werfel, Willy Haas und am Rande auch Max Brod und Franz Kafka angehören. Publiziert 1912/13 in den Prager *Herder-Blättern*, in *Der Brenner* und *Arkadia*. Kriegsteilnahme, von der er sich später mehrfach distanziert. „Der einfältigste Bursche draußen, den man im Soldatenkittel fürs Vaterland sterben hieß“, schreibt er

im März 1919 in *Der Friede*, „hat es empfunden, daß es mit rechten Dingen nicht zugehen kann, wenn der pulsierende Menschenleib in ein Gebiet verbannt ist, wo tötende, aber ‚ingenieure‘ Empfindungen auf ihn losgelassen sind.“ Janowitz’ Bruder Franz, ein bekannter Lyriker, fällt 1917 in Südtirol. Janowitz geht 1918 nach Berlin, trifft Mayer, schreibt mit ihm DAS CABINET DES DR. CALIGARI. Bis 1923 verfasst er Drehbücher zu mehreren deutschen Stummfilmen, darunter DER JANUSKOPF (1920, Murnau), DIE GELIEBTE ROSWOLSKYS (1921, Basch) und MUTTER, DEIN KIND RUFT (1923, Gliese). 1927 erscheint sein Roman *Jazz*, „der die musikalischen Motive des Jazz bis in die literarische Struktur hinein nachahmt“. Die näheren Umstände von Janowitz’ Flucht in die USA sind unklar. Offiziell reist er 1944 von Kanada ein, tatsächlich dürfte er sich spätestens seit Anfang 1940 in New York aufgehalten haben. Im Juli 1941 erscheint im *Aufbau* ein von Janowitz verfasster Nachruf auf den im britischen Exil verstorbenen Kameramann Otto Kanturek. Janowitz schreibt an einer Neufassung des CALIGARI, verfasst Kurzgeschichten, Lyrik und Theaterstücke, äußert sich dezidiert zu tagespolitischen Fragen, doch kaum etwas wird gedruckt. 1943 gründet er zum Lebensunterhalt die Parfümfirma „Janlen“. Er engagiert sich für jüdische Organisationen wie die Hebrew Sheltering and Immigrant Aid Society. 1944 schreibt er in einem Brief an Werfel über das Schicksal seiner Familie: „Die entsetzliche Machtlosigkeit, nicht helfen zu können, habe ich seit dem Weltkrieg nicht wieder so empfunden, wie jetzt: damals war es Franz, der so lange an der Front blieb, bis sein Leben zerstört war. Diesmal ist es meine Schwester und ihr Kind, die, nachdem das Mädchen, damals 19 Jahre alt, zwei Jahre lang in einem Gefängnis gehalten wurde, dem Roten Kreuz zufolge in Theresienstadt interniert sind.“ 1950 wird Janowitz amerikanischer Staatsbürger, „doch die Neue Welt ist nicht die seine. Immer wieder zieht es ihn in Gedanken zurück in das Prag der Vor- und Zwischenkriegszeit. Zurückgekehrt ist er nicht. Es hat ihn auch niemand offiziell darum gebeten“. Hans Janowitz stirbt 1954 in New York.

Screenwriter. Born 1890 in Podebrady (Bohemia, Austro-Hungary). Jewish. Educated in Prague. 1912/13 first publications appear in various journals. Serves in WWI. 1918 moves to Berlin. Meets Carl Mayer with whom he writes script for DAS CABINET DES DR. CALIGARI. 1920-23 writes screenplays for several German films, by Murnau, Basch, Gliese and others. 1927 novel *Jazz* published. 1939/40 flees to US. Works on a new version of

CALIGARI and writes short stories, plays and poetry. Very little gets published. 1943 forms perfume enterprise "Janlen". Commits himself to Jewish organizations such as Hebrew Sheltering and Immigrant Aid Society. Becomes US citizen in 1950. Dies 1954 in New York.

Rolf Riess: „Im Schatten von Dr. Caligari. Hans Janowitz im Exil“. Filmexil, Nr. 7 (Dezember 1995).

LEOPOLD JESSNER

Regie: HINTERTREPPE und ERDGEIST

„Wir wissen um den tiefen, in Schweigen gehüllten Kummer Jessners, dem das Beiseitestehen, das ihm im Exil auferzungen wurde - in politisch so bewegten Zeiten wie diesen - zu einem schmerzhaften Erlebnis werden musste.“

Regisseur, Intendant, Schauspieler. Geboren 1878 in Königsberg (Ostpreußen). Sohn jüdischer Eltern. 1904-15 Regisseur am Hamburger Thalia-Theater, dort zahlreiche Inszenierungen gesellschaftskritischer Dramen der Moderne, etwa von Ibsen, Hauptmann, Tschechow und Strindberg. Entwickelt einen symbolischen, antinaturalistischen Regiestil. 1915-19 Leiter des Neuen Schauspielhauses Königsberg. 1919-30 Intendant des Preußischen Staatstheaters Berlin, „prägte in dieser Funktion eine bedeutende theatergeschichtliche Ära“ (Sucher). Bei seiner revolutionären Antrittsinszenierung des *Wilhelm Tell* kommt es zu Tumulten im Schauspielhaus. In den ersten Berliner Jahren pflegt Jessner seinen antirealistischen Stil in kahlen, streng, oft durch Treppen gegliederten Räumen, exakter Choreographie und geballter, gesteigerter, gehetzter Sprache. „Jene Treppe“, so Jessner, „die bislang nur als integrierender Teil einer Dekoration und nicht als selbständiger architektonischer Aufbau existierte, erwies sich bald über jede spekulative Sensation hinaus als systematisches Mittel, die Bühne von den Zufälligkeiten eines illusionsschaffenden äußerlichen Dekors zu befreien.“ 1921 macht er einen Abstecher zum Film, inszeniert - unterstützt von Paul Leni - das Kammerspiel HINTERTREPPE mit Henny Porten. 1923 folgt Wedekinds ERDGEIST, den er schon 1906 erfolgreich auf die (Hamburger) Bühne gebracht hatte. Seit Amtsantritt in Berlin sieht sich Jessner, Jude und Sozialdemokrat, dauernden Angriffen rechter Zeitungen und

Parteien ausgesetzt. 1930 demissioniert er, inszeniert weiterhin in Hamburg und Berlin. Jessner flüchtet im Frühjahr 1933, gastiert mit einem von ihm gegründeten Tournee-Ensemble in Belgien, Holland und Großbritannien, geht danach nach Palästina. 1936 inszeniert er am Habimah-Theater in Tel Aviv *Wilhelm Tell* und *Der Kaufmann von Venedig*. 1937 emigriert er in die USA, arbeitet 1938 als Berater bei MGM, möglicherweise auch für die Johann Strauß-Biographie THE GREAT WALTZ; danach arbeitslos. Seine Inszenierung des *Wilhelm Tell* für die Exilbühne The Continental Players in Los Angeles 1939 wird zum Fiasko. Jessner wird vom European Film Fund finanziell unterstützt. Gemeinsam mit Leo Reuss organisiert er kulturelle Veranstaltungen mit Exilanten und fungiert als Präsident des Jewish Club of 1933. 1943 inszeniert er in Los Angeles Victor Clements *Marseillaise*: „Jessner setzte seine Akzente mit grosser Wucht: der Ausbruch im ersten Akt, von John Wengraf spontan empfunden und mit drohendem Realismus dargestellt, war wundervoll gegliedert und zu symbolischer Größe gesteigert. (...) Und während auf der Bühne kämpfende Franzosen und Nazis mit einander rangen, applaudierten im Parkett kämpfende Franzosen und Staatenlose den gleichen Idealen und dem gleichen Hoffen.“ (Alfred Pinkus, *Aufbau*, 29. Jänner 1943) Leopold Jessner stirbt 1945 in Los Angeles.

Director, actor. Born 1878 in Königsberg (East Prussia). Jewish. 1904-15 stages productions of contemporary socio-critical plays by Ibsen, Hauptmann, Tschechow, Strindberg and others at Thalia-Theater, Hamburg. 1919-30 head of Preußisches Staatstheater Berlin. Sensational productions of classical and modern plays with contemporary interpretation. Revolutionary staging of *Wilhelm Tell* causes scandal in the theatre world. 1921 directs film HINTERTREPPE, followed by ERDGEIST in 1923. 1933 forced to leave Germany. Guest performances in Belgium, the Netherlands and England with his own touring ensemble. 1935 moves to Palestine and then on to US in 1937. 1938 works as technical advisor at MGM. 1939 stages *Wilhelm Tell* for émigré theatre The Continental Players in Los Angeles. Organizes club cultural meetings with numerous prominent theatre émigrés. President of Jewish Club of 1933. 1943 stages Victor Clement's anti-fascist play *Marseillaise* in Los Angeles. Dies 1945 in Los Angeles.

Emil Rameau: „In Memoriam Leopold Jessner“. Aufbau, 21. Dezember 1945.

HARRY KAHN

Co-Drehbuch: DER MANN, DER DEN MORD BEGING

Drehbuchautor, Dramatiker, Übersetzer. Geboren 1883 in Mainz. Dramaturg bei Reinhardt in Berlin. 1914 erscheint der Novellen-Band *Opfer*, 1917 die Novelle *Amerika*. 1918 folgt die Komödie *Krach*. Für die Berliner *Weltbühne* verfasst Kahn an die 150 Beiträge, darunter auch Filmkritiken. 1931 schreibt er, im Verein mit anderen, die Drehbücher für die deutschen Tonfilme KÖNIGIN EINER NACHT (Fritz Wendhausen), die Stefan Zweig-Adaption 24 STUNDEN AUS DEM LEBEN EINER FRAU (Robert Land) und DER MANN, DER DEN MORD BEGING. Über Kahns weiteres Schicksal in den dreißiger Jahren ist wenig bekannt. Offenbar emigriert er nach Paris, denn für die Exilzeitung *Pariser Tageblatt* verfasst er im Jahre 1934 zahlreiche Beiträge über Theater und Film. 1939 schreibt er wieder für deren Nachfolger, die *Pariser Tageszeitung*, unter anderem eine Rezension der Filme THE GREAT WALTZ (USA 1938, Julien Duvivier) und PYGMALION (GB 1938). Über ersteren, ein Biopic über den Walzerkönig Johann Strauß, heißt es: „Dafür hat man die Besetzung des Films so ‚europäisch‘ wie möglich zusammengestellt. Niemand wird Fernand Gravey Eleganz, Verve oder gar Talent absprechen; aber dass sein Johann Strauss bei Tafelspitz und Topfenstrudl aufgewachsen wäre, das wird niemand behaupten wollen. Der Pariser steht zwischen einer Hamburgerin und einer Budapesterin; sein bester Freund - Curt Bois - ist aus Berlin und sein bösester Feind - Hermann Bing - aus Mannheim. Jeder redet sein eigenes Englisch, dessen jeweilige Herkunft zu erkennen man nicht Shaws Professor Higgins zu sein braucht; jeder spielt einen anderen Stil. Kurz: die Atmosphäre, in der sich das Ganze bewegt, schmeckt mehr nach der Kulissenluft von Culver City als nach dem Gebirgswind, der von Semmering und Rax her durch die Gassen auf der Wieden weht...“ (16. März 1939) 1942 soll Kahn in die Schweiz emigriert sein, lebt Anfang der sechziger Jahre in Lugano. Nach dem Krieg wird er zum führenden Übersetzer von Faulkner, Dos Passos und Steinbeck im deutschen Sprachraum, überträgt auch Werke von Pirandello, Sartre, Budd Schulberg und Sinclair Lewis. Harry Kahn stirbt 1970.

Screenwriter, playwright, translator. Born 1883 in Mainz (Germany). Dramaturge with Reinhardt in Berlin. Writes plays and novellas. Numerous contributions to Berlin magazine *Die Weltbühne*, including film reviews. 1931 writes screenplays for German films by

Wendhausen, Land and Bernhardt (DER MANN, DER DEN MORD BEGINN). Probably emigrates to Paris, since numerous articles appear in émigré paper *Pariser Tageblatt* in 1934. 1939 writes for paper's successor *Pariser Tageszeitung*, including reviews of PYGMALION and THE GREAT WALTZ (USA 1938). Allegedly emigrates to Switzerland in 1942. After 1945 leading German translator of works by Faulkner, Steinbeck and Dos Passos. Resides in Lugano, Switzerland, in the early sixties. Dies 1970. Place of death unknown.

ERWIN KALSER

Darsteller: DIE LETZTE KOMPAGNIE

Schauspieler, Regisseur. Geboren 1883 als Erwin Kalischer in Berlin. Sohn jüdischer Eltern. 1910-23 an den Münchner Kammerspielen, danach spielt er bis 1933 in Berlin am Staatstheater und, als Anhänger Piscators, in dessen Inszenierungen an der Volksbühne und am Nollendorfplatz - so 1927 in *Gewitter über Gottland* und *Rasputin*; über Kalsers Darstellung des Zaren schreibt Herbert Ihering im *Berliner Börsen-Courier*: „Schwäche wurde körperhaft. Jeder Ton, jede Bewegung (das Greifen zum Bart) charakteristisch und einprägsam.“ Daneben agiert Kalser sporadisch im Stummfilm, etwa in Bernhardts Regiedebüt NAMENLOSE HELDEN (1924) und Lupu Picks NAPOLEON AUF ST. HELENA (1929). Im Tonfilm ist er bis 1933 ein vielbeschäftigter Darsteller, u.a. in Oswalds DREYFUS (1930) und UNHEIMLICHE GESCHICHTEN (1932), Zeislers DER SCHUSS IM TONFILMATELIER (1930) und Gerrons DER WEISSE DÄMON (1932). Kalser emigriert 1933 in die Schweiz, gehört bis 1939 zum Ensemble des Zürcher Schauspielhauses, an dem sich in den dreißiger Jahren ein unvergleichliches Aufgebot an exilierten Künstlern versammelt - vom Regisseur Leopold Lindtberg über den Bühnenbildner Teo Otto zu den DarstellerInnen Therese Giehse, Leonard Steckel, Karl Paryla und Wolfgang Heinz. 1938 tritt er in Lindtbergs Film FÜSILIER WIPF auf, einem „wahren Ideenkatalog zur geistigen Landesverteidigung“ (Dumont). 1939 geht Kalser in die USA, wirkt am Broadway in Dorothy Thompson/Fritz Kortners Anti-Nazi-Drama *Another Sun* mit. Bis zum Ende des Krieges hält er sich mit kleinen *accent parts* und vielsagenden Rollennamen wie „Otto Kuhn“ und „Dr. Brenner“ in zahlreichen Anti-Nazi-Produktionen Hollywoods über Wasser, so in ESCAPE (1940, LeRoy), MISSION TO MOSCOW (1943, Curtiz), WATCH ON THE RHINE (1943,

Shumlin) und ADDRESS UNKNOWN (1944, Menzies). Außerdem ist er für das Exiltheater The Players from Abroad und die *Aufbau*-Radioserie *We Fight Back* tätig. 1946 kehrt er nach Zürich zurück, gehört bis 1951 wieder dem Ensemble des Schauspielhauses an, danach bis zu seinem Tod jenem der Staatlichen Schauspielbühnen Berlin. 1948 spielt Kalser in der vom vormaligen Nazi-Regisseur Gustav Ucicky inszenierten schweizerisch-österreichischen Co-Produktion NACH DEM STURM die Hauptrolle des Barons von Tretini - eines österreichischen Politikers, der ein Opfer der Nazis geworden ist. Er agiert auch in den beiden bundesdeutschen Produktionen DER 20. JULI (1955, Harnack) und STRESEMANN (1957, Alfred Braun). Kalser stirbt 1958 in Berlin (West).

Actor, director. Born Erwin Kalischer 1883 in Berlin. Jewish. 1910-23 engagements in Munich, then in Berlin until 1933, notably in Erwin Piscator productions. Appears in numerous films directed by Pick, Oswald, Zeisler, Geron and Bernhardt (DIE LETZTE KOMPAGNIE), amongst others. 1933 flees to Switzerland. Member of famous ensemble of Schauspielhaus Zurich until 1939 together with prominent émigrés Therese Giehse, Leonard Steckel, Karl Paryla, and others. 1938 appears in patriotic Swiss production FÜSILIER WIPF. 1939 moves to US. Plays in Broadway anti-Nazi drama *Another Sun* by Dorothy Thompson & Fritz Kortner. Until 1945 fills numerous accent parts in anti-Nazi-films, often as a Nazi villain. Performs for émigré ensemble The Players from Abroad and works for *Aufbau* radio series *We Fight Back*. 1946 returns to Zurich. Until 1951 member of Schauspielhaus again and then of Staatliche Schauspielbühnen Berlin. Occasional appearances in films such as Swiss-Austrian coproduction NACH DEM STURM (1948) as Austrian Nazi victim Baron von Tretini. Dies 1958 in Berlin.

FRITZ KORTNER

Darsteller: HINTERTREPPE

„Der Gedanke, in München auch nur ein paar Wochen leben zu müssen, flößte mir tiefes Unbehagen ein. (...) In den ersten Wochen sah ich zunächst in den vielen Trachten nur Leute, die unsereinem nach dem Leben trachten.“

Schauspieler, Regisseur, Drehbuchautor. Geboren 1892 als Fritz Nathan Kohn in Wien. Sohn jüdischer Eltern. 1911 an Reinhardts Deutschem Theater in Berlin.

Kriegsdienst. Danach spielt Kortner in Dresden, Wien, Hamburg und an der Berliner Tribüne, ehe ihn Jessner 1919 ans Berliner Staatstheater verpflichtet. In dessen berühmter Inszenierung des *Wilhelm Tell* agiert er als Geßler, „als grässlich lachender Kobold: aus dem Krötenmaul dieser Märchenfigur zischt kein Satz, um den nicht schweflige Flammen flackerten“ (Siegfried Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, 1920). Unter Jessner wird Kortner zum prototypischen Vertreter des modernen, republikanischen Theaters. Ab 1915 tritt er im deutschen und österreichischen Film auf, führt 1918 in Wien auch erstmals Regie (GREGOR MAROLD). In den zwanziger Jahren wird Kortner zu einem führenden Darsteller des deutschen Stummfilms, überzeugt gleichermaßen in expressionistischen wie naturalistischen Rollen, sei es in HINTERTREPPE (1921), Robisons SCHATTEN (1923), Wienes ORLACS HÄNDE (Ö 1925) oder Pabsts DIE BÜCHSE DER PANDORA (1929). Mit DER BRAVE SÜNDER gibt er 1931 sein Debüt als Tonfilmregisseur, „ein Film, in dem das Genie eines Schauspielers, die graziöse Sprachsilhouette eines Dichters und das formende Talent eines Charakterregisseurs sehr unterhaltend um einen Kaffeehaustisch sitzen“ (Siegfried Geyer, *Die Stunde*, 16. Oktober 1931). 1933 kehrt Kortner, antisemitischen Kampagnen ausgesetzt, von einer Auslandstournee nicht mehr nach Deutschland zurück. Über Wien emigriert er 1934 nach London, tritt dort in sechs Filmen auf und geht 1937 nach New York. Dort wird 1940 sein mit der Journalistin Dorothy Thompson verfasstes Anti-Nazi-Stück *Another Sun* uraufgeführt. Mit Joe May konzipiert er den in Wien angesiedelten Anti-Nazi-Film THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER (1943, James Hogan): „Die Darstellung des Widerstandes ist, trotz Fritz Kortners Rolle als Führer der Regimegegner, kaum optimistisch. Während im Film immer wieder Wochenschauen mit jubelnden Massen vorgeführt werden, bleibt Bauer, der Leiter der Anti-Nazi-Bewegung, ein einsamer Kämpfer.“ (Horak) Kortner tritt bis 1948 in neun Hollywoodstreifen auf, darunter als Gregor Strasser in John Farrows Anti-Nazi-Film THE HITLER GANG (1944). 1947 kehrt er, nun US-Staatsbürger, nach Deutschland zurück und schreibt das Drehbuch zu DER RUF (1949, Josef von Baky), der neben Peter Lorres DER VERLORENE (BRD 1951) als wichtigstes filmisches Dokument der Remigration gilt. Bis zu seinem Tod leitet er mehr als 40 Theater-Inszenierungen in München, Berlin, Hamburg, Frankfurt und Wien und arbeitet gelegentlich als Schauspieler und Regisseur für Film und Fernsehen. Fritz Kortner stirbt 1970 in Berlin (West).

Actor, director, screenwriter. Born Fritz Nathan Kohn 1892 in Vienna. Jewish. Serves in WWI. From 1919 member of Preußisches Staatstheater Berlin where he plays Hermann Geßler in Jessner's revolutionary production of *Wilhelm Tell*. From 1915 involved in films. 1918 directs GREGOR MAROLD in Vienna. In the twenties develops into leading actor of German silents and appears in films by Jessner (HINTERTREPPE), Robison, Wiene and Pabst. 1931 directs first talkie DER BRAVE SÜNDER. 1933 leaves Germany after serious anti-Semitic attacks, emigrates to London via Vienna. Six films in UK over next three years. 1937 moves to New York. 1940 premiere of play *Another Sun*, written with Dorothy Thompson. Writes story for anti-Nazi film THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER (1943) with Joe May. Appears in nine Hollywood films up until 1948, most notably as Gregor Strasser in THE HITLER GANG. 1947 returns to Germany. Writes and stars in DER RUF (1949) about a Jewish professor who faces anti-Semitic resentment after his return to Germany after WWII. Occasional film and TV jobs and more than 40 stage productions in Munich, Berlin, Hamburg, Frankfurt and Vienna. Dies 1970 in Berlin.

Jan-Christopher Horak: „Schauplatz Wien. Österreich im Anti-Nazi-Film Hollywoods“. In: Christian Cargnelli/Michael Omasta (Hg.): Aufbruch ins Ungewisse. Wien 1993.

Fritz Kortner: Aller Tage Abend. München 1959.

HERMANN KOSTERLITZ / HENRY KOSTER

Co-Drehbuch: DIE LETZTE KOMPAGNIE und DER MANN, DER DEN MORD BEGING

Regisseur, Drehbuchautor. Geboren 1905 in Berlin. Sohn jüdischer Eltern. Karikaturist, Kinderbuchillustrator, Trickfilmzeichner, schreibt Reportagen und Kurzgeschichten. 1925 erstes Drehbuch für DIE GROSSE GELEGENHEIT (Lorand von Kabdebo). Bis 1932 arbeitet Kosterlitz als Autor an rund 20 Filmen, für Regisseure wie Basch, Lamac, Hanns Schwarz und Kurt Bernhardt, etwa an dessen KINDERSEELN KLAGEN EUCH AN (1927), DAS LETZTE FORT (1929) und DER MANN, DER DEN MORD BEGING (1931). Sein Regiedebüt gibt er 1932 mit DAS ABENTEUER DER THEA ROLAND: „Man könnte diesen Film, der die Liebesgeschichte zwischen einer Bildhauerin und einem Boxer behandelte und bei aller Leichtigkeit manches moralische Blitzlicht aufleuchten ließ, als das Vorbild

eines kultivierten Filmlustspiels bezeichnen.“ (Rudolf Arnheim) Vor der Premiere seines zweiten Films DAS HÄSSLICHE MÄDCHEN (1933) muss Kosterlitz Deutschland verlassen: „Ich habe den Film nie gesehen, denn in der Mitte der Dreharbeiten oder als ich beinahe fertig war, kam Hitler an die Macht, und ich musste weg. (...) Ich weiß aber, dass er ein Erfolg war, aber es war auch ein Skandal in Berlin, weil viele jüdische Schauspieler mitwirkten. Als der Film in Berlin herauskam, haben die Leute erst sehr gelacht, dann wurde die alte Technik angewandt, faule Eier zu schmeißen.“ Kosterlitz emigriert zunächst nach Frankreich, schreibt dort u.a. Bernhardts L'OR DANS LA RUE (1934), geht dann nach Budapest und Wien und dreht für den ungarischen Exilproduzenten Joe Pasternak die erfolgreiche Komödie PETER (1934) mit Franziska Gaal. Nach drei weiteren Filmen mit Pasternak inszeniert er in den Niederlanden DE KRIBBEBIJTER (1935, Co-R: Ernst Winar) und fährt Anfang 1936 nach Hollywood, um einen Vertrag bei Universal anzutreten. Er nennt sich nun Henry Koster und landet, wieder im Gespann mit Pasternak, mit THREE SMART GIRLS, dem Debüt der singenden 15-Jährigen Deanna Durbin, einen Sensationserfolg, der Universal vor dem Bankrott bewahrt. 1938 hetzt der *Stürmer* gegen Koster und Pasternak, zeigt ihr Foto auf der Titelseite und darüber die Schlagzeile „Todesstrafe für Rassenschänder“. In Hollywood setzt sich Koster für in Not geratene Flüchtlinge ein, unterstützt den European Film Fund, bürgt für Affidavits. Sein Haus ist ein Treffpunkt der Exilantenszene. Bis 1966 inszeniert er rund 40 Hollywoodproduktionen, etwa HARVEY (1950) mit James Stewart und DESIREE (1954) mit Jean Simmons und Marlon Brando; er erweist sich als der kommerziell erfolgreichste Regisseur der deutschsprachigen Filmemigration. Henry Koster stirbt 1988 im kalifornischen Camarillo.

Director, screenwriter. Born 1905 in Berlin. Jewish. Starts out as cartoonist, animator and author of short stories. 1925-32 writes screenplays for about 20 German films, working with directors Lamac, Basch, Hanns Schwarz and Kurt Bernhardt (DIE LETZTE KOMPAGNIE and DER MANN, DER DEN MORD BEGING). 1932 directs first own movie DAS ABENTEUER DER THEA ROLAND. 1933 forced to leave Germany before premiere of second film DAS HÄSSLICHE MÄDCHEN. Emigrates to France and then on to Budapest and Vienna. Directs four movies in Austria and one in the Netherlands. 1936 moves to Hollywood where he gets contract with Universal. Changes name to Henry Koster. Directs Deanna Durbin's debut THREE SMART GIRLS which rescues Universal from bankruptcy.

Actively helps refugees and supports European Film Fund. Home becomes meeting-place for émigrés. Up until 1966 directs about 40 Hollywood films, including classics like HARVEY. Considered the most commercially successful director of German-speaking film emigration. Dies 1988 in Camarillo (California).

GÜNTHER KRAMPF

Kamera: DIE LETZTE KOMPAGNIE

Kameramann. Geboren vermutlich 1890 in Wien. Kamera-Assistent in Wien, Berlin und Paris. Kameramann ab 1920 (DIE LEGENDE VON DER HEILIGEN SIMPLICIA, Joe May). Krampf etabliert sich rasch, arbeitet für Murnau (NOSFERATU, 1922), Ludwig Berger (DER VERLORENE SCHUH, 1923), Wiene (ORLACS HÄNDE, Ö 1925), Pabst (DIE BÜCHSE DER PANDORA, 1929) und Slatan Dudow (KUHLE WAMPE, 1932). SCHINDERHANNES (1927, Bernhardt) filmt er „im Stil der frühen zwanziger Jahre ... ausschließlich im Atelier. So signifizieren allein Kulissen und Lichtführung die Wälder und Dörfer des Hunsrück“ (Horak). „Auch in DIE LETZTE KOMPAGNIE werden malerische Effekte, atmosphärische Überhöhung, Entmaterialisierung der Architektur angestrebt. Günther Krampf benutzt hier besonders das Mittel der begrenzten Schärfentiefe: Die Hintergründe sind zwar stärker ausgeleuchtet als in SCHINDERHANNES, aber in leichter Unschärfe gehalten. Das lenkt die Wahrnehmung auf die Akteure im Zentrum des Bildes, idealisiert zugleich den Ort der Handlung.“ (Schwab) Ab 1932 ist Krampf fast ausschließlich in England tätig. Für Gaumont-British photographiert er 1932 ROME EXPRESS (Walter Forde) mit Conrad Veidt. Auf Berthold Viertel's Kammerspielfilm LITTLE FRIEND (1934), an dem neben mit Alfred Junge (Bauten) und Ernst Toch (Musik) weitere Exilanten maßgeblich Anteil haben, folgt Krampfs letzte deutsche Produktion, der Jeanne d'Arc-Film DAS MÄDCHEN JOHANNA, 1935, Ucicky). Warum er nach Berlin zurückgeht, bleibt unklar. Im Juni 1936 erscheint in der *Österreichischen Filmzeitung* ein Bericht über eine Klage Krampfs gegen die Standard-Film, die ihn für die Produktion „Mausi“ (ein fertiggestellter Film dieses Titels ist nicht nachzuweisen) verpflichtet hatte: „Da der Film natürlich nur gedreht werden konnte, wenn er auf die deutschen Bestimmungen Rücksicht nahm, war K. vorher befragt worden, ob er den deutschen Anforderungen genüge. K.

behauptete, daß ‚alles in Ordnung‘ sei. Aber als die Wiener Firma die Besetzungs- und Mitarbeiterliste nach Berlin zur Genehmigung sandte, stellte sich heraus, daß das nicht der Fall war. Daraufhin weigerte sich die Standard, Herrn K. zu beschäftigen und es kam zur Klage. Das Wiener Gewerbegericht holte eine Auskunft der Berliner Reichsfachschaft Film ein, die mitteilte, daß K. bisher die Mitgliedschaft nicht nachgesucht, daß sie ihm aber auch nie bewilligt worden wäre. Das Gewerbegericht lehnte deshalb den Gesamtanspruch des Kameramanns - 10.000 Schilling und 2.000 Reichsmark - ab, bewilligte ihm aber die Hälfte.“ Bis 1950 fotografiert Krampf rund 25 britische Produktionen, darunter 1944 die beiden antifaschistischen, vom Ministry of Information in Auftrag gegebenen Hitchcock-Kurzfilme BON VOYAGE und AVENTURE MALGACHE. Günther Krampf stirbt 1950 in London.

Director of photography. Born in Vienna, probably 1890. Works as camera assistant in Vienna, Berlin and Paris. From 1920 starts work as director of photography. Quickly establishes himself, working with Murnau, Ludwig Berger, Wiene, Pabst, Dudow and Bernhardt (DIE LETZTE KOMPAGNIE). From 1932 shoots in UK, including Gaumont-British prestige production ROME EXPRESS (1932) and Viertel's Kammerspielfilm LITTLE FRIEND (1934). 1935 temporarily returns to Berlin to photograph DAS MÄDCHEN JOHANNA. 1936 sues Viennese Standard-Film over refusal to offer him work after Reichsfachschaft Film in Berlin made very clear that Krampf will not qualify for membership in their organisation - apparently for not being "Aryan". Up until 1950 shoots around 25 British films, including two antifascist shorts BON VOYAGE and AVENTURE MALGACHE (1944), both commissioned by the Ministry of Information and directed by Alfred Hitchcock. Dies 1950 in London.

Jan-Christopher Horak: SCHINDERHANNES (1927). In: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.): Aufruhr der Gefühle. Die Kinowelt des Curtius Bernhardt. München, Luzern 1982.

„Arierparagraf vor dem Wiener Gewerbegericht“. Österreichische Filmzeitung, 12. Juni 1936.

Lothar Schwab: „Im Labyrinth der Männerängste. Kurt Bernhardts deutsche Filme (1924-1933)“. In: Aufruhr der Gefühle, a.a.O.

JOE MAY

Produktion: DIE LETZTE KOMPAGNIE

Regisseur, Drehbuchautor, Produzent. Geboren 1880 als Julius Otto Mandl in Wien. Sohn jüdischer Eltern. Lebt und arbeitet ab 1912 in Berlin, gründet 1915 seine eigene Firma May-Film. Ende der zehner Jahre beginnt er aufwändige Großproduktionen herzustellen, etwa den achteiligen Sensationsfilm DIE HERRIN DER WELT (1919) und DAS INDISCHE GRABMAL (1921). Für die Ufa inszeniert May 1928/29 seine letzten beiden Stummfilme HEIMKEHR und ASPHALT: „Nicht viele Prosaisten vermögen die Fahrt des edlen Paares in der Autodroschke so dicht zu erzählen wie er. Auch die Großaufnahmen sind stilsicher eingesetzt und durchgehalten, und die wandernde Kamera entschleiert äußerst geschickt das Miteinander der Menschen und Räume.“ (Siegfried Kracauer, *Frankfurter Zeitung*, 28. März 1929) 1930 produziert er DIE LETZTE KOMPAGNIE, inszeniert danach seinen ersten Tonfilm IHRE MAJESTÄT DIE LIEBE. Nach der Premiere des Jan-Kiepura-Streifens EIN LIED FÜR DICH (1933) emigriert er im April 1933 nach London, dann nach Paris. Als in Deutschland sein gemeinsam mit René Pujol inszenierter Film DACTYLO SE MARIE herauskommt, bleibt May ungenannt. Im Frühjahr 1934 fährt er mit seiner Frau Mia nach Hollywood, dreht dort das Musical MUSIC IN THE AIR, den ersten Hollywood-Film, an dem Filmemigranten aus Nazideutschland maßgeblich mitarbeiten, allen voran Erich Pommer (Produktion) und Billy Wilder (Drehbuch). Er wird ein Misserfolg, May kann erst fast drei Jahre später wieder Regie führen, doch auch das Gerichtssaamelodram CONFESSION (1937) floppt. 1939-41 dreht er B-Movies für Universal, darunter THE INVISIBLE MAN RETURNS mit Vincent Price. 1943 entwickelt May mit Fritz Kortner die Story zum Anti-Nazi-Film THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER und führt 1944 bei der Weltkriegskomödie JOHNNY DOESN'T LIVE HERE ANY MORE ein letztes Mal Regie. 1949 eröffnen die Mays in Los Angeles das auf Wiener Küche spezialisierte Restaurant *The Blue Danube*; schon nach wenigen Wochen muss es schließen. May ist bis zu seinem Tod auf die Hilfe von Kollegen und Freunden, nicht zuletzt auf den European Film Fund, angewiesen. „Lieber Paul“, schreibt er schon im April 1948 verzweifelt an seinen Agenten Paul Kohner, „ich habe den letzten, kleinen Ring meiner Frau für \$ 60 verkauft und die Miete heute bezahlt. Es ist mir unmöglich, auch nur einen kleinen Betrag in Zukunft aufzutreiben. (...) Ich sehe einfach nicht, wie es weitergehen soll.“

(...) Mich im Augenblick an Billie (Wilder) zu wenden, halte ich für verfehlt. Ich möchte ihn nicht verstimmen, damit er sich mit Energie dafür einsetzt, mir Arbeit und Verdienst zu verschaffen. Andererseits - was nutzen mir Billies Bemühungen, wenn ich nichts durchhalten kann. Ich bin ratlos.“ Joe May stirbt 1954 in Hollywood.

Director, screenwriter, producer. Born Julius Otto Mandl 1880 in Vienna. Jewish. 1912 moves to Berlin. 1915 forms May-Film company and directs successful Joe Deeks detective series and lavish productions such as *DIE HERRIN DER WELT* (1919) and *DAS INDISCHE GRABMAL* (1921). In the late twenties directs classic silents *HEIMKEHR* and *ASPHALT*. Produces Bernhardts talkie *DIE LETZTE KOMPAGNIE*. 1933 forced to leave Germany. Goes to London and then on to Hollywood in 1934 where he directs musical *MUSIC IN THE AIR* (1934) and movie *CONFESSION* (1937) - both flops. 1939-41 directs B pictures for Universal, including *THE INVISIBLE MAN RETURNS* (1940) starring Vincent Price. Goes on to write story for anti-Nazi-film *THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER* (1943), with Fritz Kortner. 1944 last directing job on war comedy *JOHNNY DOESN'T LIVE HERE ANY MORE*. 1949 opens Restaurant *The Blue Danube* in Los Angeles with his wife Mia. Restaurant closes after just a few weeks. Able to get by thanks to friends and colleagues and support offered by European Film Fund. Dies 1954 in Hollywood.

RUDOLF MEINERT

Produktionsleitung: *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*, *JOHANNES GOTH* und *GENUINE*

Regisseur, Drehbuchautor, Schauspieler, Produzent. Geboren 1882 in Wien. Sohn jüdischer Eltern. Spielt 1904-12 in Wien, an etlichen Provinzbühnen, in Budweis, Pilsen und Jena. Ab 1912/13 schreibt und inszeniert er Filme in Berlin, hauptsächlich für seine eigene Firma Prometheus-Film. Kriegsdienst. Danach Gründung der Meinert-Film Gesellschaft; bereits der erste Film, das Detektivabenteuer *WILLIAM VOSS* (1916) schlägt ein. Bis 1919 entsteht eine erfolgreiche Serie von 19 Streifen mit den Abenteuern des Gentleman-Detektivs Harry Higgs, gespielt von Hans Mierendorff. Mit *FERDINAND LASSALLE* (1918) steigt das Prestige der Firma: „Was Meinert hier in Einzel- und Serienbildern geleistet“, meint *Der Film*, „steht in der Filmkunst obenan.“ 1919 geht die Meinert-Film in Erich Pommers Decla-Film auf, Meinert wird Produktionsleiter der Gesellschaft. Unter seiner Ägide entstehen

1919-21 u.a. Wienes DAS CABINET DER DR. CALIGARI und GENUINE, Karl Gerhardt's JOHANNES GOTH und der zweite Teil von Langs DIE SPINNEN. 1922 gründet Meinert im Rahmen des Ifa-Konzerns wieder eine eigene Produktionsfirma, inszeniert in den folgenden Jahren Stummfilmdramen wie MARIE ANTOINETTE (1922) und DIE ELF SCHILL'SCHEN OFFIZIERE (1926). Daneben experimentiert er mit dem Ton: Die Vorführung am 17. September 1922 im Berliner Alhambra-Kino „ist die erste öffentliche Vorstellung mit einer optischen Tonaufnahme auf dem Filmband in der Geschichte des Kinos“ (Cinegraph). 1927/28 gründet er eine „Deutsch-russische Filmallianz“ und dreht mit internationaler Besetzung DER FALL DES STAATSANWALTS M. und DIE WEISSEN ROSEN VON RAVENSBERG. 1930/31 inszeniert Meinert die deutsche und (mit Maurice Gleize) die französische Version des Tonfilms DAS LIED DER NATIONEN, danach ein Remake seiner ELF SCHILL'SCHEN OFFIZIERE. 1933 emigriert er mit seiner Frau nach Prag, 1934 nach Wien. Im Sommer und Herbst 1934 dreht er in den Niederlanden die Soldatenkomödie HET MEISJE MET DEN BLAUWEN HOED. Der königliche Beschluss vom September 1934 „zur Einschränkung ausländischer Arbeitskräfte“ zwingt ihn zur Rückkehr nach Wien. Hier inszeniert Meinert seinen letzten Film, die im Fabrikantenmilieu angesiedelte Komödie ALLES FÜR DIE FIRMA (1935), an der zahlreiche Exilanten beteiligt sind: Paul Frank und Peter Herz (Drehbuch), Artur Guttman und Hans Salter (Musik), Willy Goldberger (Kamera) und die DarstellerInnen Hermine Sterler, Felix Bressart, Oskar Karlweis und Otto Wallburg. 1937 emigriert er nach Frankreich, 1938 nach Großbritannien. Rudolf Meinert stirbt vermutlich 1945 in London.

Director, screenwriter, actor, producer. Born 1882 in Vienna. Jewish. From 1904 performs at theatres in Vienna, Budweis, Pilsen and Jena. 1912/13 writes and directs films in Berlin, mostly for own company Prometheus-Film. Later produces successful Harry Higgs detective film series for his second company Meinert-Film. 1919 appointed production manager of Decla film company. Responsible for films such as DAS CABINET DES DR. CALIGARI, GENUINE and Lang's DIE SPINNEN. Experiments with sound film. 1933 emigrates to Prague with wife and then on to Vienna in 1934. Directs army comedy in the Netherlands. Forced to leave country after employment restrictions tighten for foreigners. Returns to Vienna. 1935 directs final film ALLES FÜR DIE FIRMA in which numerous émigrés are involved. 1937 moves to France and then on to UK in 1938. Dies around 1945 in London.

TRUDE VON MOLO

Darstellerin: DER MANN, DER DEN MORD BEGING

Schauspielerin. Geboren 1909 (nach anderen Quellen 1906) in Wien. Tochter des Schriftstellers und Dramatikers Walter von Molo. Wächst in Frohnau bei Berlin auf. Schülerin der Tänzerin Mary Wigman. Tritt ab 1929 in einer Reihe von deutschen Filmen auf, etwa 1930 in LUDWIG DER ZWEITE, KÖNIG VON BAYERN (Dieterle), 1931 in DER RAUB DER MONA LISA (Bolvary), 1932 in DIE UNSICHTBARE FRONT (Eichberg) und DER WEISSE DÄMON (Gerron), 1933 in DER LÄUFER VON MARATHON (Dupont). Bis 1934 spielt sie an Berliner Bühnen. Über Trude von Molos weiteren Lebensweg ist wenig bekannt. Ihr Name findet sich in der von Günter Peter Straschek erstellten, umfassenden Liste von Filmemigranten im Ausstellungskatalog *Von Babelsberg nach Hollywood* (1987). Trude von Molo erhält 1987 das Filmband in Gold für „langjähriges und hervorragendes Wirken im deutschen Film“. Weitere biografische Daten konnten nicht ermittelt werden.

Actress. Born 1906 or 1909 in Vienna. Daughter of renowned author and playwright Walter von Molo. Grows up in Frohnau near Berlin. Student of famous dancer Mary Wigman. From 1929 appears in a number of German films by directors Dieterle, Eichberg, Gerron, Dupont and Bernhardt (DER MANN, DER DEN MORD BEGING), amongst others. Stage performances in Berlin until 1934. 1987 awarded German "Filmband in Gold" for "long and outstanding work in German film". Last known entry.

PAUL MORGAN

Darsteller: FRÄULEIN ELSE

Schauspieler, Autor. Geboren 1886 als Georg Paul Morgenstern in Wien. Debütiert 1908 im Theater in der Josefstadt. 1913 schreibt er das komische Detektivdrama DIE FEUERPROBE für die Wiener Sascha-Film. Während des Kriegs tritt Morgan als Conferencier im Kabarett Simpl auf, ab 1918 in Berlin am Lessing-Theater, in Kabarets und Revuen. 1924 gründet er mit Kurt Robitschek das legendäre Kabarett der Komiker, das mit *Quo vadis*, einer Persiflage auf den gerade aufkeimenden

Nationalsozialismus, eröffnet. Zudem spielt er ab 1915 in zahllosen österreichischen und deutschen Stummfilmen, etwa 1919 in Langs HALBBLUT, Mays DIE HERRIN DER WELT und Lubitsch' DIE PUPPE, 1920 in Langs DIE SPINNEN, 1926 in Grunes DIE BRÜDER SCHELLENBERG, 1928 in Willi Wolffs MORAL und 1929 in Czinnors FRÄULEIN ELSE. „Er schrieb für den *Filmkurier* Wochenplaudereien, sprach Prologe vor Kinopremieren, trat im Kabarett auf, konferierte bei Modetees und hielt humoristische Vorträge bei parlamentarischen Bierabenden, verfasste Zwischentitel für Filmlustspiele, filmte bei sämtlichen Berliner Firmen (...), wurde immer populärer und war bald an allen Ecken und Enden Berlins zu sehen.“ (*Mein Film*, 1928) 1930 gründet Morgan mit Max Hansen und Carl Jöken die Trio-Film GmbH und tritt in deren erster Produktion DAS KABINETT DES DR. LARIFARI (Robert Wohlmut) gleich selbst auf. Bis 1933 folgen zahlreiche weitere Tonfilmrollen, unter anderem 1930/31 in Hollywood in deutschsprachigen Versionen amerikanischer Filme (MENSCHEN HINTER GITTERN, Paul Fejos), und 1933 in Friedrich Hollaenders ICH UND DIE KAISERIN. Im Mai 1933 verlässt Morgan, den man gezwungen hat, am Kabarett der Komiker die Hakenkreuzfahne aufzuziehen, Deutschland und emigriert über Zürich nach Wien. 1934 erscheint sein Buch *Im Promin-Enten-Teich - Abenteuer und Erlebnisse mit Stars, Sternchen und allerlei Gelichter*. Er erhält kaum noch gute Engagements, schreibt gemeinsam mit Adolf Schütz das Libretto zu Ralph Benatzkys Operette *Axel an der Himmelstür*, die 1936 im Theater an der Wien mit großem Erfolg uraufgeführt wird. Im Film tritt er ein einziges und letztes Mal, in einer winzigen Rolle, in Hermann Kosterlitz' KATHARINA, DIE LETZTE (1936) auf. Im März 1938 wird Morgan von der Gestapo verhaftet. Ende April schreibt er an seine Frau Josa: „Ich denke so viel über die Fülle unseres Lebens nach - die lange gemeinsame Straße, die hinauf und hinunter ging und die immer wieder ihren Namen wechselte: Gänsehäufel - Sommerheidenweg - Dürergasse - Währingerstraße - Wasagasse - Kurfürstendamm - Dolomitenstraße - Kaiserplatz - Sunsetboulevard - Highway USA - Währingerstraße - Wienzeile - Rossauerlande - UND wie geht es weiter??“ Ende Mai 1938 wird er ins KZ Dachau gebracht, im September nach Buchenwald. Dort stirbt Paul Morgan im Dezember 1938.

Actor, writer. Born Georg Paul Morgenstern 1886 in Vienna. Engagements in Vienna and Czernowitz. 1913 writes detective comedy DIE FEUERPROBE for Viennese Sascha-Film.

From 1918 works in Berlin. Appears at Lessing-Theater and in revues and cabaret. 1924 founds Kabarett der Komiker with Kurt Robitschek. Opens with *Quo vadis*, a satire on burgeoning National Socialism. 1915-33 numerous appearances in Austrian and German films by Lang, May, Lubitsch, Grune, Czinner (FRÄULEIN ELSE) and Hollaender, amongst others. 1930/31 works in Hollywood. Appears in a number of German-language versions of American films. 1933 forced to leave Germany. Flees to Vienna via Zurich. 1934 publishes book *Im Promin-Enten-Teich* which depicts his experiences with film celebrities. Writes libretto for Ralph Benatzky's operetta *Axel an der Himmelstür* which premieres in Vienna in 1936. That same year last film role in Henry Koster's Austrian production KATHARINA DIE LETZTE. 1938 arrested by Gestapo and sent to Dachau and then on to Buchenwald concentration camp. Dies 1938 at Buchenwald.

SEYMOUR NEBENZA(H)L

Produktion: ARIANE

Produzent. Geboren 1897 in New York. Sohn jüdischer Eltern. Wächst in Berlin und New York auf. 1925 gründet er mit seinem Bruder Heinrich eine Filmgesellschaft, die gemeinsam mit der Richard Oswald Produktion die Nero-Film GmbH als Tochterfirma etabliert; diese stellt mehrere Filme her, darunter Oswalds DÜRFEN WIR SCHWEIGEN? (1926). 1927 bildet sich die Nero-Film AG, die in den nächsten Jahren unter Nebenzahls Leitung zu den angesehensten deutschen Produktionsfirmen zählt. Neben Langs Klassiker M (1931) stellt sie bis 1933 u.a. Filme von Piel, Bernhardt und Paul Czinner (ARIANE) her. Als Nebenzahl im Herbst 1930 seine neuen Projekte - darunter ARIANE, M und KAMERADSCHAFT - ankündigt, schreibt der *Film-Kurier*: „Mit Recht kann sich Seymour Nebenzahl darauf berufen, daß er den Willen zur absoluten Qualität durch die projektierten Filme von Format in ganz erstaunlicher und höchst anerkennenswerter, ja in einzigartiger Weise durch seine Firma bekundet. (...) S. Nebenzahl, der Wagemutigste, der Erfolgreichste unter den Unabhängigen, heute erst 32 Jahre alt - wird es schaffen.“ Vor allem die Zusammenarbeit mit dem Regisseur G. W. Pabst zeitigt einige der bedeutendsten Werke des Weimarer Kinos: DIE BÜCHSE DER PANDORA (1929), WESTFRONT 1918 (1930), DIE 3-GROSCHEN-OPER und KAMERADSCHAFT (beide 1931). Langs DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE wird Ende März 1933 verboten,

Nebenzahl schmuggelt das Negativ über die Niederlande nach Paris. Zwei Tage später beschlagnahmen die Nazis die Büros der Nero-Film. Nebenzahl behält in Frankreich den Firmennamen bei und produziert bis 1938 vor allem Filme mit den emigrierten Regisseuren Robert Siodmak, Max Nosseck, Anatole Litvak und Max Ophüls. Danach geht er in die USA. Nebenzahl, wie er sich nun nennt, nimmt den Überfall auf Pearl Harbor zum Anlass, um für das kleine Studio PRC den Propagandafilm THE PRISONER OF JAPAN (1942, Ripley, Ulmer) herzustellen, in dem der emigrierte Ernst Deutsch als japanischer Spion auftritt. Für seine eigene, mit den Exilanten Rudolf Joseph und Irving Brettauer gegründete Gesellschaft Angelus Pictures produziert er nach der Ermordung Heydrichs und der Zerstörung Lidices den Anti-Nazi-Film HITLER'S MADMAN (1943, Douglas Sirk); es folgt die Tschechow-Adaption SUMMER STORM (1944, Sirk). 1944 geht er mit eigener, neuer Firma, die nun wieder Nero heißt, an den Start und stellt bis 1951 fünf Filme her, darunter die Films noirs WHISTLE STOP (1946, Moguy), THE CHASE (1946, Ripley) und Joseph Loseys faszinierendes Remake von M (1951). 1949 kehrt Nebenzahl nach Deutschland zurück und gründet in Berlin eine Gesellschaft namens - Nero. Der einzige ihrer Filme bleibt Franz Peter Wirths BIS ZUM ENDE ALLER TAGE (1961), sonst verwaltet sie die Produktionen der Vorkriegszeit. Seymour Nebenzahl stirbt 1961 in München.

Producer. Born 1897 in New York. Jewish. Brought up in New York and Berlin. 1925 forms Nero-Film in Berlin with brother Heinrich. Nero-Film goes on to become one of most prestigious German film companies. Until 1933 produces films by Oswald, Bernhardt, Lang (M), Pabst and Czinner (ARIANE), amongst others. 1933 smuggles negative of Lang's DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE to Paris when film is banned by the Nazis in Germany. In France produces films with exiled directors Siodmak, Nosseck, Litvak and Ophüls. 1938 emigrates to US. Production manager at MGM. Changes name to Nebenzahl. Produces propaganda film PRISONER OF JAPAN (1942). Goes on to set up his own company Angelus Pictures and produces anti-Nazi film HITLER'S MADMAN, based on assassination of Heydrich in Prague. 1944 forms Nero film company. Produces film noirs, including Losey's remake of M (1951). 1949 returns to Germany. Forms another company called Nero. Produces only one feature film, BIS ZUM ENDE ALLER TAGE (1961). Dies 1961 in Munich.

RICHARD OSWALD

Produktion: ERDGEIST

„Wenn ich vor hundert Jahren geboren wäre, würde ich logischerweise kein Filmregisseur geworden sein, sondern wahrscheinlich Löwenbändiger.“

Regisseur, Drehbuchautor, Produzent. Geboren 1880 als Richard W. Ornstein in Wien. Sohn jüdischer Eltern. Spielt Theater in Wien. 1910 geht er nach antisemitischen Angriffen nach Düsseldorf, wo er in zwei Filmen auftritt, und 1913 mit seiner Frau, der Schauspielerin Käte Waldeck, nach Berlin. Nach Anfängen als Drehbuchautor etabliert sich Oswald ab 1914 rasch als Regisseur. 1916 gründet er die Richard Oswald –Film, die in der Stummfilmära unzählige Streifen aller Genres, meist in Oswalds Regie, herstellt, darunter jene fortschrittlichen Sitten- und Aufklärungsfilme, die ihm heftige Kritik von rechts und antisemitische Angriffe eintragen, aber auch seinen Ruhm in der Filmgeschichtsschreibung begründen (etwa *ANDERS ALS DIE ANDERN*, 1919). Oswald wird zur Institution, gilt als eine der zentralen Persönlichkeiten des deutschen Films. Im April 1930 kommt sein erster Tonfilm heraus, *WIEN, DU STADT DER LIEDER* mit Paul Morgan und Siegfried Arno; er wird zum überragenden Erfolg. „R. O. ist, will man den Kern seines Wesens und Wirkens treffen, wie kaum ein zweiter der Mann des ‚Flairs‘, der Mann des Riechers für das, was in der Strömung der Zeit liegt: der Mann der Intuition.“ (*Lichtbild-Bühne*, 4. November 1930). Bis 1933 ist er unvermindert produktiv, inszeniert Krimis, Operetten und zeitkritische Stoffe wie den Klassiker *DER HAUPTMANN VON KÖPENICK* (1931). Nach der Machtübernahme der Nazis muss Oswald flüchten. Bis 1938 inszeniert er in Österreich, den Niederlanden, Großbritannien und Frankreich, u.a. drei Produktionen mit dem populären jüdischen Tenor Joseph Schmidt. 1938 flieht Oswald in die USA, wo es ihm nicht gelingt, in der Filmindustrie Fuß zu fassen. 1941 entsteht das *KÖPENICK*-Remake *I WAS A CRIMINAL* mit Albert Bassermann: „Eine beachtliche Leistung der Regie. Die Architektur Berlins ist zusammengesetzt aus Dokumentarfilmaufnahmen und Atelierbauten, und die Kameraführung rückt durch Licht und Schatten die Symbole der Macht immer wieder ins Bild: In einer Einstellung wird das allgegenwärtige Bild des Kaisers durch Schatten zum Führerporträt umgestaltet.“ (Horak) Nach dem B-Picture *ISLE OF MISSING MEN* (1942) nimmt Oswald 1948/49 mit der Komödie

THE LOVABLE CHEAT einen weiteren erfolglosen Anlauf in Hollywood. 1950 kommt die auf über 100 Folgen angelegte TV-Serie DESTINY über die letzten dreißig Minuten im Leben berühmter Leute über den Pilotfilm *Mayerling* nicht hinaus. 1962 fährt er nach Deutschland und besucht seinen Sohn Gerd bei Dreharbeiten in Italien. Richard Oswald stirbt 1963 in Düsseldorf.

Director, screenwriter, producer. Born Richard W. Ornstein 1880 in Vienna. Jewish. Performs on stage in Vienna. 1910 leaves for Düsseldorf after anti-Semitic attacks. 1913 moves to Berlin. From 1914 directs innumerable films of all genres. Famed for progressive pictures on moral and sexual behaviour. 1922 forms film conglomerate, incorporating Carl Mayer-Film and Conrad Veidt-Film. 1923 produces ERDGEIST. 1930 directs first talkie WIEN, DU STADT DER LIEDER, followed by classic DER HAUPTMANN VON KÖPENICK. 1933 forced to leave Germany. Directs films in Austria, the Netherlands, UK and France, including three productions starring popular Jewish tenor Joseph Schmidt. 1938 flees to US. Unable to gain foothold in Hollywood. 1941 directs KÖPENICK-Remake I WAS A CRIMINAL with contributions by émigrés such as Albert Bassermann (title role), Albrecht Joseph (screenplay) and Rudi Feld (technical advisor). 1949 directs comedy THE LOVABLE CHEAT - a box office flop. 1950 planned TV series DESTINY axed after pilot. Dies 1963 in Düsseldorf (Germany).

Jan-Christopher Horak: „Exilfilm, 1933-1945“. In: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart, Weimar 1993.

Hermann Treuner (Hg.): Filmkünstler. Wir über uns selbst. Berlin 1928.

GABRIEL PASCAL

Produktion: PYGMALION, Produktion und Regie: MAJOR BARBARA

„Gabriel Pascal was one of the more flamboyant characters in British film history.“

Regisseur, Produzent. Geboren 1894 im rumänischen Arad, damals Österreich-Ungarn. Um Pascals Leben ranken sich allerlei Legenden, nicht zuletzt von ihm selbst in die Welt gesetzt. Vermutlich nimmt er in Wien Schauspielunterricht bei Josef Kainz und spielt an der Wiener Volksbühne. Kriegsdienst, danach in Berlin. 1922

Auftritt in Robert Reinerts *STERBENDE VÖLKER*. In Italien ist Pascal angeblich als Filmdarsteller, Kinobesitzer und Exporteur deutscher Filme tätig. 1931/32 produziert Richard Oswalds Firma unter dem Signet Roto G. P.-Film, kooperiert dabei mit Gabriel Pascals Welt-Vertriebsfirma; in dieser Zusammenarbeit entstehen die von Oswald inszenierten Filme *VIKTORIA UND IHR HUSAR*, *DER HAUPTMANN VON KÖPENICK*, *UNHEIMLICHE GESCHICHTEN* und *GRÄFIN MARIZA*. Pascal emigriert 1933 nach London. Mit seiner eigenen Produktionsfirma stellt er 1936 *REASONABLE DOUBT* (George King) und *CAFE MASCOT* (Lawrence Huntington) her, danach produziert er mit Einwilligung Shaws Filmversionen von dessen Stücken *PYGMALION* (1938, Asquith, Howard) sowie in eigener Regie *MAJOR BARBARA* (1941) und, nach USA-Aufenthalt 1941-43, *CAESAR AND CLEOPATRA* (1945). „Pascal did not know where to put a camera“, erinnert sich David Lean an *MAJOR BARBARA*. „So what he did was to engage Harold French to supervise the speaking of the lines. And because I'd been the cutter on *PYGMALION*, and knew a bit about camera angles, he engaged me to tell him where to put the camera and what lenses to use.“ Nach *CAESAR AND CLEOPATRA*, damals teuerster britischer Film aller Zeiten, wendet sich die Gewerkschaft gegen Pascal und Rank lässt die Pläne für zwei Fortsetzungen fallen. Seine letzte Arbeit *ANDROCLES AND THE LION* (1952) entsteht für RKO in Hollywood. Gabriel Pascal stirbt 1965 in New York.

Director, producer. Born 1894 in Arad (Romania, Austro-Hungary). Performs at Viennese Volksbühne. Serves in WWI. Moves to Berlin. 1922 appears in German film *STERBENDE VÖLKER*. Alleged movie theatre owner, actor and exporter of German films whilst living in Italy. 1931/32 production partnership with Richard Oswald. Film company produces several pictures directed by Oswald, including *DER HAUPTMANN VON KÖPENICK*. 1933 emigrates to UK. 1936 produces British pictures with his own company. From 1938 produces large-scale film versions of George Bernard Shaw plays *PYGMALION*, *MAJOR BARBARA* and, after sojourn in US, *CAESAR AND CLEOPATRA* (1945). Difficulty finding work in UK due to opposition of trade unions. Produces final film in US, *ANDROCLES AND THE LION* (1952). Dies 1965 in New York.

Kevin Brownlow: David Lean. London 1996.

Geoffrey Macnab: J. Arthur Rank & the British Film Industry. London, New York 1993.

ERICH POMMER

Produktion: SCHLOSS VOGELÖD, DER LETZTE MANN und TARTÜFF

„There are certainly very dark days ahead for all of you, but we pray for the victory which in the end we are convinced will be with the just cause of the democracies.“

Produzent. Geboren 1889 in Hildesheim. Sohn jüdischer Eltern. Produziert 1913 für die Wiener Autoren-Film seinen ersten Film DAS GEHEIMNIS DER LÜFTE/LE MYSTÈRE DE L’AIR. Kriegsdienst. 1915 gründet Pommer in Berlin die Decla-Film, die zahllose Melodramen, Detektiv- und Abenteuerfilme herstellt. 1919/20 produziert sie den Welterfolg DAS CABINET DES DR. CALIGARI, an dessen Entstehung, so will es die Legende, Pommer maßgeblich beteiligt ist. 1920 fusioniert die Decla mit der Deutschen Bioscop zur Decla-Bioscop. Es bildet sich ein fester Stab von Mitarbeitern, zu ihnen gehören die Regisseure Lang, Murnau und Karl Gerhardt, die AutorInnen Thea von Harbou und Carl Mayer, die Kameramänner Karl Freund und Carl Hoffmann, die Architekten Robert Herlth, Walter Röhrig und Rudolf Bamberger und die DarstellerInnen Mady Christians, Lil Dagover und Anton Edthofer. Ende des Jahres übernimmt Pommer nominell, im Herbst 1921 tatsächlich die Fabrikation. Die Decla-Bioscop fusioniert Ende 1921 mit der Ufa, unter Pommers Ägide entstehen in den folgenden Jahren Klassiker wie Langs NIBELUNGEN (1924), Murnaus DER LETZTE MANN (1924), TARTÜFF (1925) und FAUST (1926) sowie Duponts VARIÉTÉ (1925). „Erich Pommer ist ja heute“, schreibt der *Filmkurier* 1925, „die geachtetste und zugleich populärste Erscheinung der deutschen Filmindustrie“. Pommer geht 1926 in die USA, kehrt nach zwei Streifen mit Pola Negri nach Deutschland zurück und arbeitet wieder für die Ufa. Unter Einsatz amerikanischer Produktionsmethoden und technischer Innovationen knüpft er mit Filmen wie Mays ASPHALT (1929) nahtlos an frühere Erfolge an und landet 1930 mit Sternbergs DER BLAUE ENGEL einen sensationellen Tonfilmcoup. Auch seine Operetten, etwa DIE DREI VON DER TANKSTELLE (1930, Thiele), und das Justizdrama VORUNTERSUCHUNG (1931, Siodmak) sind Kassenschlager. Anfang 1933 schließt Pommer in New York einen Vertrag mit der Fox Film Corporation. Im April löst die Ufa seinen Vertrag, im Mai erhält er ein Ausreisevisum und emigriert nach Paris. Dort produziert er Ophüls’ ON A VOLÉ UN HOMME und Langs LILIOM, danach in Hollywood Joe Mays MUSIC IN THE AIR. 1936-39 arbeitet er in England,

gründet mit Charles Laughton die Firma The Mayflower, die u.a. Hitchcocks JAMAICA INN (1939) herstellt, und führt erstmals Regie (VESSEL OF WRATH, 1938). 1939 geht Pommer in die USA, erkrankt dort nach zwei weiteren Filmen schwer. 1944 wird er US-Staatsbürger und kehrt 1946 als oberster Filmoffizier der amerikanischen Militärregierung nach Deutschland zurück. Bis 1949 ist er für die Neuordnung der deutschen Filmproduktion (Entnazifizierung, Lizenzierung, Studiobau) verantwortlich. 1951 gründet Pommer in München die Intercontinental Film, die mit Rudolf Jugerts NACHTS AUF DEN STRASSEN (1952) gleich einen veritablen Erfolg verzeichnet. 1956 kehrt er in die USA zurück. Erich Pommer stirbt 1966 in Los Angeles.

Producer. Born 1889 in Hildesheim (Germany). Jewish. 1913 produces first film in Austria. Serves in WWI. 1915 founds Decla-Film in Berlin. Company produces numerous genre films and international success DAS CABINET DES DR. CALIGARI. 1920/21 takes charge of Decla production. After merger with Ufa produces film classics by Lang, Dupont and Murnau (SCHLOSS VOGELÖD, DER LETZTE MANN, TARTÜFF). 1926 moves to US. Produces two Pola Negri pictures and then returns to Germany. More success with films by May, Sternberg (DER BLAUE ENGEL) and Siodmak, amongst others. 1933 dismissed by Ufa. Emigrates to Paris. Produces films by fellow émigrés Ophüls and Lang. 1934 moves to Hollywood and then on to UK. Forms company The Mayflower with Charles Laughton. Directs VESSEL OF WRATH (1938). Goes on to produce Hitchcock's JAMAICA INN. 1939 moves to US. Becomes US citizen in 1944. 1946 returns to Germany as highest film officer of American military government. Responsible for reorganisation of German film industry. 1951 forms Intercontinental Film in Munich. Goes on to produce four German pictures. 1956 returns to US. Dies 1966 in Los Angeles.

Erich Pommer: Brief an Maurice Cowan und Lore Leni-Cowan nach England vom 31. Jänner 1941, zit. n. Wolfgang Jacobsen: Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte. Berlin 1989.

EMERIC PRESSBURGER

Co-Drehbuch: EMIL UND DIE DETEKTIVE

„Ich erinnere mich, daß ich stundenlang durch die Straßen spaziert oder im Bett gelegen bin, um mich warmzuhalten. Ich hatte tatsächlich nichts zu tun.“ (London, ca. 1936)

Drehbuchautor, Regisseur, Produzent. Geboren 1902 als Imre Pressburger im ungarischen Miskolc. Sohn jüdischer Eltern. Schulbesuch in Temesvar. Studiert ab 1923 in Stuttgart, geht 1926/27 nach Berlin. „Eine Zeit lang ging es mir absolut elend, ich schlief auf Parkbänken und in Geschäftseingängen. Mein einziges Einkommen stammte von ein paar Übersetzungen, die ich für einen ungarischen Landsmann machte.“ 1928 erscheint in der *B.Z. am Mittag* die Kurzgeschichte *Auf Reisen*. Von nun an gelingt es Pressburger, der sich jetzt Emmerich nennt, als Autor seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Er versucht beim Film Fuß zu fassen, schreibt mit Irmgard von Cube 1930 sein erstes Drehbuch, für Robert Siodmaks Milieutonfilm *ABSCHIED*; daraufhin engagiert ihn die Ufa als Lektor und Dramaturg. „Carl Mayer, the author of *DER LETZTE MANN* ... also worked in the (Dramaturgie) department.“ (Macdonald) Bis 1933 arbeitet Pressburger, mehrfach im Verein mit Erich Kästner oder Reinhold Schünzel, an einer Reihe von Filmen, etwa Ophüls' erstem (Kurz)Film *DANN SCHON LIEBER LEBERTRAN*, Schünzels *RONNY* und Max Neufelds *SEHNSUCHT 202*. Mit Kästner schreibt er das Skript für *EMIL UND DIE DETEKTIVE* (1931, Lamprecht), das dann von Billy Wilder bearbeitet wird; in den Credits des sehr erfolgreichen Films scheinen die beiden nicht auf. Ende 1932 erfährt Pressburger, dass sein Ufa-Vertrag für 1933 nicht verlängert wird. Im Mai 1933 flieht er nach Paris. Für den ebenfalls vertriebenen Kurt Gerron, der 1944 in Auschwitz ermordet wird, schreibt er die Komödien *INCOGNITO* und *UNE FEMME AU VOLANT*, für Siodmak 1935/36 *LA VIE PARISIENNE*. 1936 geht Pressburger nach Großbritannien, hält sich mit schlecht bezahlten Jobs für Drehbuchentwürfe und –änderungen über Wasser, ändert seinen Namen in Emeric. Vorübergehend hegt er den Plan, in die USA zu übersiedeln. Anfang 1938 erreicht ihn ein Brief seines Mentors Schünzel aus Hollywood: „Erwarten Sie nicht den Himmel auf Erden, sondern erwarten Sie Neid und Missgunst. Erwarten Sie auch keine Freunde und Helfer. Glauben Sie an sich selbst und kümmern Sie sich nicht um die ‚guten Freunde‘.“ Das

Drehbuch zu Michael Powells Anti-Nazi-Thriller THE SPY IN BLACK (1939) leitet eine der erfolgreichsten Partnerschaften der Filmgeschichte ein: Bis 1957 entstehen 17 gemeinsame Arbeiten, ab 1942 für die eigene Gesellschaft The Archers - „written, produced and directed by Michael Powell and Emeric Pressburger“. Dazu zählen THE LIFE AND DEATH OF COLONEL BLIMP (1943), A MATTER OF LIFE AND DEATH (1946) und THE RED SHOES (1948). Danach schreibt Pressburger nur noch gelegentlich Drehbücher, etwa 1964/65 Michael Andersons OPERATION CROSSBOW. 1964 wird sein Roman *Killing a Mouse on Sunday* von Fred Zinnemann als BEHOLD A PALE HORSE verfilmt. Emeric Pressburger stirbt 1987 in Ipswich.

Screenwriter, director, producer. Born Imre Pressburger 1902 in Miskolc (Hungary). Jewish. From 1927 lives in Berlin where he writes short stories. 1930 first screenplay for ABSCHIED. Contract with Ufa. 1930-33 writes screenplays for German talkies by Ophüls, Schünzel, Neufeld and Lamprecht (EMIL UND DIE DETEKTIVE). 1933 no renewal of Ufa contract. Flees to Paris. Goes on to write pictures for exiled directors Geronzi and Siodmak, amongst others. 1936 moves to UK. Changes name to Emeric. 1937 travels to Hungary to visit mother who is later killed by Nazis. Plans to move to US but stays in UK. 1939 first collaboration with director Michael Powell. Starting point of long-term partnership. 1942 founds production company The Archers with Powell. 1939-1957 work together on a total of 17 films. Classic movies “written, produced and directed by Michael Powell & Emeric Pressburger” include THE LIFE AND DEATH OF COLONEL BLIMP, I KNOW WHERE I'M GOING!, A MATTER OF LIFE AND DEATH, BLACK NARCISSUS, THE RED SHOES, THE SMALL BACK ROOM, GONE TO EARTH and THE TALES OF HOFFMANN. Writes occasional screenplays thereafter. 1964 Fred Zinnemann turns Pressburger's novel *Killing a Mouse on Sunday* into movie BEHOLD A PALE HORSE. Dies 1987 in Ipswich (England).

Kevin Macdonald: Emeric Pressburger. The Life and Death of a Screenwriter. London 1994.

HANS J. REHFISCH

Co-Drehbuch: DIE LETZTE KOMPAGNIE

„Wenn wir deutschen Schriftsteller eines nicht allzu fernen Tages von einem Deutschland, das den Nationalsozialismus und alles wofür er stand, ausgerottet haben wird, gehört und gelesen werden sollen, so ist es unsere Pflicht - mehr als es jemals die Pflicht einer Schriftstellergeneration vor uns war - uns für diese Aufgabe jetzt vorzubereiten.“

Dramatiker, Drehbuchautor. Geboren 1891 als Hans José Rehfisch in Berlin. Kriegsdienst. Rechtsanwalt in Berlin. Ab 1913 veröffentlicht Rehfisch zahlreiche Dramen. In *Die Heimkehr* (1918) verarbeitet er seine Kriegserlebnisse als Artillerist, feiert 1921 mit der Tragödie *Der Chauffeur Martin* seinen ersten Bühnenerfolg. 1925 inszeniert Piscator an der Berliner Volksbühne mit Heinrich George *Wer weint um Juckenack?*, „eine Komödie auf Nebengeleisen“ (Herbert Ihering). Zu Rehfisch' wichtigsten Stücken zählen *Razzia* (1926), *Der Frauenarzt* (1929) und *Die Affäre Dreyfus* (1929), eine Warnung vor antisemitischen und antidemokratischen Tendenzen. 1928 verfasst er mit Heinz Goldberg das Drehbuch zu *DIE KLEINE SKLAVIN* (Jakob und Luise Fleck), im gleichen Jahr verfilmt Carl Boese *Razzia* als *KINDER DER STRASSE*. Für Bernhardtts *DIE LETZTE KOMPAGNIE* (1929/30) arbeitet Rehfisch ungenannt als Dialog-Autor, schreibt möglicherweise auch den Text zum großen *Balladenlied Dreizehn Mann*. In der Ufa erheben sich laut Vorstandsprotokollen vom Juli 1929 gegen Rehfisch „erhebliche Bedenken, weil dieser sonst völlig antimilitaristische und pazifistische Autor nicht die richtige Fühlung zu dem Stoff gewinnen“ könne. Unter der Bedingung, dass er in den Credits nicht genannt wird, wird ihm trotzdem die Grundlegung des Stoffes übertragen und er wird „berechtigt, Herrn Goldberg auf seine eigenen Kosten hinzuzuziehen“. Anfang 1933 wird Rehfisch aufgrund seines jüdischen Familienhintergrunds kurz inhaftiert und emigriert im April des Jahres nach Wien. 1938 flüchtet er nach Großbritannien, arbeitet in der Metallindustrie, schreibt Beiträge für deutschsprachige Sendungen der BBC und ungenannt an Drehbüchern, vor allem für Produktionen von Alexander Korda. 1943 gründet er - zuvor im Freien Deutschen Kulturbund engagiert - den „Club 1943“, der 1944 seine Anthologie *In Tyrannos. Four Centuries of Struggle Against Tyranny in Germany* veröffentlicht. 1946 übersiedelt Rehfisch nach New

York, unterrichtet an Piscators Drama Workshop und 1947-49 an der New School for Social Research. 1950 kehrt er nach Deutschland zurück, schreibt Theaterstücke, etwa die antimilitaristische Balzac-Adaption *Oberst Chabert* (1955) und *Bumerang* (1960) über den Hochverratsprozess gegen Bebel und Liebknecht. Im Film ist er nur noch als Co-Autor von BLAUBART (1951, Christian-Jacque) tätig. Hans J. Rehfisch stirbt 1960 im schweizerischen Schuls.

Playwright, screenwriter. Born Hans José Rehfisch 1891 in Berlin. From 1913 writes successful plays including *Wer weint um Juckenack?* (1925), staged by Piscator at the Volksbühne Berlin, *Razzia* (1926), and *Affäre Dreyfus* (1929). Writes screenplays from the late twenties. Dialogue author for Ufa. During pre-production of DIE LETZTE KOMPAGNIE (1929/30) Ufa doubts patriotic attitude of "otherwise entirely anti-militarist and pacifist author". 1933 arrested as result of Jewish family background. 1934 emigrates to Vienna, then on to UK in 1938. Resorts to working in metal industry. Writes for German-language BBC broadcasts and, anonymously, on screenplays for Alexander Korda productions. 1943 becomes founder of Club 1943 which publishes his *anthology In Tyrannos. Four Centuries of Struggle Against Tyranny in Germany*. 1946 moves to New York. Teaches at New School for Social Research and Piscator's Drama Workshop. 1950 returns to Germany. Writes plays and screenplay for BLAUBART (1951). Dies 1960 in Schuls (Switzerland).

Hans J. Rehfisch: „Unsere Pflicht“. Die Zeitung, 3. Oktober 1941.

HANS J. SALTER

Musik: DER MANN, DER DEN MORD BEGING

„THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER war nur ein Job wie jeder andere. Ich erinnere mich, daß Ludwig Donath einmal in voller Hitler-Adjustierung in mein Büro kam, um mit mir in die Kantine essen zu gehen. Er hat mir einen Riesenschrecken eingejagt.“

Komponist. Geboren 1896 in Wien. Sohn jüdischer Eltern. Kriegsdienst. Musikstudium in Wien bei Felix Weingartner, Franz Schreker und Alban Berg. Kapellmeister an der Wiener Volksoper und der Staatsoper Berlin. 1922 dirigiert er in

Wiener Kinos Film-Operetten, „Stummfilme mit eingeschobenen Liedern. Vor mir im Parkett standen vier Sänger, und die Noten liefen am unteren Bildrand mit. Und wenn eine bestimmte Note die Zeilenmitte erreichte, musste das synchron zum Film sein. Es war also die Aufgabe des Dirigenten, die Singstimme synchron zum Sänger auf der Leinwand zu halten.“ 1924 geht Salter nach Berlin, arbeitet an Operettentheatern und als musikalischer Stummfilmillustrator. Ab 1930 Leiter der Musikabteilung der Ufa und Terra. Bis 1933 komponiert bzw. orchestriert er Musik für etliche deutsche Tonfilme, darunter DIE BLONDE NACHTIGALL (1930, Johannes Meyer), GLORIA (1931, Behrendt), für den er mit dem Textdichter Fritz Rotter den Gassenhauer *Rosa, reizende Rosa schreibt*, und DER MANN, DER DEN MORD BEGING, in dem er „Bildimpressionen à la Manet“ musikalisch illustriert. 1933 kehrt Salter nach Wien zurück und wirkt als Komponist oder musikalischer Leiter an einer Reihe von österreichischen Filme mit, etwa Oswalds ABENTEUER AM LIDO (1933), Meinerts ALLES FÜR DIE FIRMA (1935) und Kosterlitz' KATHARINA DIE LETZTE (1937). 1937 emigriert er in die USA: „Als ich 1937 nach Hollywood kam, lag das Land noch immer in tiefster Depression. Es sah hoffnungslos für mich aus. Obwohl meine Freunde (Pasternak, Koster, Felix Jackson), die bereits vor mir emigriert waren und dort sehr erfolgreich arbeiteten, mich in die Musikabteilung von Universal einführten, erhielt ich wegen der wirtschaftlichen Lage kaum positive Antworten.“ 1938 wird Salter engagiert, zusätzliche Musik für die von Henry Koster inszenierte Universal-Komödie THE RAGE OF PARIS zu schreiben - Beginn einer äußerst erfolgreichen Hollywoodkarriere, die ihn zu einem der meistbeschäftigten Filmkomponisten der vierziger und fünfziger Jahre macht und in sechs Oscar-Nominierungen gipfelt. Salter setzt vor allem in Horrorfilmen der Universal Akzente, was ihm später den Beinamen „the man who brought harmony to the House of Frankenstein“ einbringt. Er komponiert aber auch für Anti-Nazi-Filme wie THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER (Hogan, 1943), Western wie Anthony Manns BEND OF THE RIVER (1952) und Films noirs wie Siodmasks PHANTOM LADY (1944), Langs SCARLET STREET (1945) und Ophüls' THE RECKLESS MOMENT (1949). Seit Ende der fünfziger Jahre arbeitet Salter, der sich 1966 vom Kinofilm zurückzieht, immer wieder für Fernsehserien wie THE VIRGINIAN, WICHITA TOWN und THE LAW AND MR. JONES. Hans J. Salter, seit 1942 amerikanischer Staatsbürger, stirbt 1994 in Studio City, Kalifornien.

Composer. Born 1896 in Vienna. Jewish. Studies music with Weingartner, Schreker, and Alban Berg. Serves in WWI. From 1922 conductor of film operettas in Viennese cinemas. 1924 moves to Berlin. From 1930 head of music department of Ufa and Terra film companies. 1930-33 composer resp. orchestrator of German films, including DER MANN, DER DEN MORD BEGING. 1933 emigrates to Vienna. Works as composer or musical director of Austrian films by Oswald, Lamac, Meinert, and Kosterlitz, amongst others. 1937 emigrates to US. 1938 writes additional music for comedy THE RAGE OF PARIS. Starting point of successful career in Hollywood. 1942 becomes US citizen. Receives six Oscar nominations. Famed for horror film soundtracks. Later receives nickname "The Man Who Brought Harmony to the House of Frankenstein". Also writes scores for films by Lang, Ophüls, Siodmak, and Anthony Mann. From late fifties works extensively for television, including series THE VIRGINIAN, WICHITA TOWN, and THE LAW AND MR. JONES. Dies 1994 in Studio City (California).

Hans J. Salter: „Als ich nach Hollywood kam, lag das Land noch immer in tiefster Depression“. In: Christian Cargnelli/Michael Omasta (Hg.): Aufbruch in Ungewisse. Wien 1993.

MAX SCHACH

Produktion: DREAMING LIPS

Produzent. Geboren 1886 im ungarischen Zenta. Wächst in Wien auf. Theater- und Filmkritiker beim *Berliner Tageblatt*. Dramaturg bei der Ufa. 1919 produziert er DER MÄDCHENHIRT von Karl Grune, mit dem er 1922 die Stern-Film-GmbH gründet, 1923 dann Grunes SCHLAGENDE WETTER und seinen Stummfilmklassiker DIE STRASSE. Vermutlich ist Schach auch an der Herstellung der Grune'schen Stern-Filme ARABELLA (1924) und KOMÖDIANTEN (1925) beteiligt. 1929-31 Generaldirektor der Münchner Emelka, Grune ist in dieser Zeit sein Produktionschef. Rücktritt wegen finanzieller Schwierigkeiten während der Dreharbeiten von Fritz Kortners DER BRAVE SÜNDER. Schach geht 1931 - möglicherweise erst 1934 - nach Paris, danach nach London. Er gründet die Capitol Film, gilt neben Alexander Korda als bedeutendster emigrierter Produzent in Großbritannien: 1935-37 entstehen für die Capitol und ihre Tochterfirmen wichtige Werke des Exilfilms wie Grunes ABDUL THE DAMNED mit Fritz Kortner und PAGLIACCI mit Richard Tauber,

Friedrich Zelniks SOUTHERN ROSES und THE LILAC DOMINO und Czinners DREAMING LIPS (1937). Danach wird Schach als Vorsitzender der Capitol abgelöst und zieht sich aus dem Filmgeschäft zurück. Max Schach stirbt 1957 in London.

Producer. Born 1886 in Zenta (Hungary). Brought up in Vienna and later moves to Germany. Writes theatre and film reviews for the *Berliner Tageblatt*. 1923 produces Grune's classic DIE STRASSE. 1929-31 general manager of Emelka film company in Munich. 1931 resigns due to financial difficulties during production of Kortner's DER BRAVE SÜNDER. Moves to Paris between 1931 and 1934 and then on to UK. Considered one of foremost émigré producers. Forms Capitol Film and produces major works by exiled directors Grune, Zelnik and Cziner. Dies 1957 in London.

LASZLO SCHAEFFER

Co-Kamera: SCHLOSS VOGELÖD und BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT

Kameramann. Geboren 1893 in Uzhorod (Ungarn). Über Schaeffers Leben liegen kaum gesicherte Informationen vor. Sein Name findet sich auf der von Günter Peter Straschek erstellten, umfassenden Liste von Filmemigranten im Ausstellungskatalog *Von Babelsberg nach Hollywood* (1987). Seit Anfang der zwanziger Jahre arbeitet er als Kameramann, u.a für Murnau (SCHLOSS VOGELÖD), Fritz Wendhausen (DIE UNSCHULD OHNE KLEID, 1926) und Walter Ruttmann (BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, 1927). 1929 fotografiert er in Prag Carl Junghans' realistischen Stummfilm SO IST DAS LEBEN und in Wien E. W. Emos WAS KOSTET LIEBE?, 1930 Martin Bergers deutsch-rumänische Co-Produktion VERKLUNGENE TRÄUME. 1933 geht Schaeffer nach Ungarn, führt 1935/36 die Kamera bei zwei Filmen von Istvan György, 1936 bei der niederländischen Produktion RUBBER (Gerard Rutten). 1939 emigriert Schaeffer in die USA, ist dort vermutlich nicht mehr im Filmbereich tätig. Weitere biografische Daten konnten nicht ermittelt werden.

Director of photography. Born 1893 in Uzhorod (Hungary). From the early twenties works on films by Murnau (SCHLOSS VOGELÖD), Wendhausen and Ruttmann (BERLIN. DIE

SINFONIE DER GROSSSTADT), amongst others. 1929 shoots realistic silent classic SO IST DAS LEBEN in Prague. 1933 emigrates to Hungary. 1935/36 photographs two films by Istvan György in Hungary and RUBBER in the Netherlands. 1939 emigrates to US. Date and place of death unknown.

ADOLF SCHLASY

Co-Kamera: FRÄULEIN ELSE, Kamera: ARIANE

Kameramann. Geburtsjahr und -ort unbekannt. Erster nachweisbarer Film als Kameramann: DIE BRÜCKE DER VERZWEIFLUNG (Ö 1925, Ferry Nold). 1926-31 arbeitet Schlasy als ständiger Kameramann Paul Czinner: DER GEIGER VON FLORENZ, LIEBE, DOÑA JUANA, FRÄULEIN ELSE, THE WOMAN HE SCORNE und ARIANE. *Bioscope* über die britische Produktion THE WOMAN HE SCORNE: „The picture of sea and rocky coast and the cottage architecture of the fishing village are extremely beautiful, and the outdoor photography perfect. In the few interiors the photographer has a fancy for unusual angles which disperse with perpendicular and horizontal lines with curious effect and to little obvious purpose.” 1931 führt Schlasy die Kamera bei Carl Boeses DER UNGETREUE ECKEHART. Er emigriert nach Wien, photographiert Paul Fejos’ SONNENSTRAHL (1933) und Max Neufelds EIN STERN FÄLLT VOM HIMMEL (1934), danach in Paris Jean Tarrides LE VOYAGE DE MONSIEUR PERRICHON (1934). In der Folge arbeitet Schlasy in Spanien; bis 1937 sind insgesamt sechs Filme nachweisbar, darunter drei mit dem emigrierten Regisseur Max Nosseck: UNA SEMANA DE FELICIDAD, AVENTURA ORIENTAL und PODEROSO CABALLERO. Für Nosseck photographiert er in den Niederlanden DE BIG VAN HET REGIMENT (1935), zu dem der Berliner Emigrant Arnold Lippschitz (Arnold Phillips) das Drehbuch verfasst. Danach verliert sich seine Spur.

Director of photography. Date and place of birth unknown. Involved in films from the mid-twenties. 1926-31 permanent director of photography for director Paul Czinner on films LIEBE, FRÄULEIN ELSE, THE WOMAN HE SCORNE and ARIANE, amongst others. 1933 emigrates to Vienna. Shoots Austrian productions SONNENSTRAHL and EIN STERN FÄLLT VOM HIMMEL. 1934 works in France and later in Spain where he photographs six

films up until 1937, including three by exiled director Max Nosseck. Shoots Dutch production DE BIG VAN HET REGIMENT for Nosseck in 1935, written by German émigré Arnold Lippschitz (later: Arnold Phillips). Date and place of death unknown.

Bioscope, 7. Mai 1930, zit. n. Thomas Brandlmeier: „Rationalization first!“ Deutsche Kameraschule im britischen Film. In: Jörg Schöning (Red.): London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre. München 1993.

VICTOR SKUTEZKY

Gesamtorganisation: DER MANN, DER DEN MORD BEGING

Produzent, Drehbuchautor. Geboren 1893 als Viktor Skutetzky in Brünn. Ab 1922 beim Film tätig. 1926-31 Aufnahme- bzw. Produktionsleiter zahlreicher deutscher Filme, etwa von Kurt Bernhardt (DIE WAISE VON LOWOOD), Constantin J. David (MÄNNER VOR DER EHE), Mario Bonnard (DER KAMPF UMS MATTERHORN), Carl Lamac (DAS MÄDEL MIT DER PEITSCH), G. W. Pabst (TAGEBUCH EINER VERLORENEN), Erich Engel (WER NIMMT DIE LIEBE ERNST) und Max Nosseck (DER SCHLEMIHL). „Gesamtorganisation“ bei Bernhardts DER MANN, DER DEN MORD BEGING. Anfang der dreißiger Jahre besitzt Skutezky mehrere Nachtclubs in Berlin. 1933 emigriert er über Spanien nach Wien und arbeitet dort als Assistent des Regisseurs Hermann Kosterlitz. 1939 geht er über Budapest, Prag und Paris nach London. Der Agent Al Parker vermittelt ihn an die Pinewood Studios und an Robert Clark bei ABPC, wo er bis Ende der fünfziger Jahre erfolgreich als Autor und vor allem Produzent tätig ist. Zu den unter seiner Verantwortung hergestellten Filmen zählen IT HAPPENED ONE SUNDAY (1944, Lamac), TEMPTATION HARBOUR (1947, Lance Comfort), für den er mit dem gleichfalls emigrierten Frederick Gotfurt alias Fritz Gottfurcht auch das Drehbuch verfasst, FOR THEM THAT TRESPASS (1949, Cavalcanti) und THE WEAK AND THE WICKED (1953, J. Lee Thompson). Victor Skutezky stirbt 1981 in London.

Producer, screenwriter. Born Viktor Skutetzky 1893 in Brno (Moravia, Austro-Hungary). From 1922 involved in films. 1926-31 production manager of numerous German films by Bernhardt, Constantin J. David, Bonnard, Lamac, Pabst, Engel and Nosseck, amongst others.

1931 „Gesamtorganisation“ of DER MANN, DER DEN MORD BEGING. In the early thirties owns several night clubs in Berlin. 1933 emigrates to Vienna via Spain. Assistant to director Hermann Kosterlitz (Henry Koster). 1939 moves to Budapest, then on to Prague, Paris and London. Works as writer and producer for British film company ABPC until the late fifties. Produces films by Lamac, Comfort, Cavalcanti and J. Lee Thompson, amongst others. Dies 1981 in London.

JOE STRASSNER

Kostüme: AS YOU LIKE IT und DREAMING LIPS

Kostümbildner. Geboren 1898 in Berlin. Inhaber eines Modesalons am Kurfürstendamm. 1925/26 Kostüme für Richard Eichbergs LEIDENSCHAFT und DIE KEUSCHE SUSANNE, im frühen deutschen Tonfilm u.a. für Ludwig Bergers ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT und Kurt Bernhardts DER REBELL. 1933 nach Hollywood, entwirft Kostüme für Lilian Harvey: MY LIPS BETRAY (John G. Blystone), MY WEAKNESS (David Butler). 1934 geht Strassner nach Großbritannien, arbeitet als Kostümbildner an über 15 Filmen, darunter 1935/36 Grunes ABDUL THE DAMNED, Viertels RHODES OF AFRICA, Czinners CATHERINE THE GREAT und STOLEN LIFE, die Jessie Matthews-Vehikel FIRST A GIRL und IT'S LOVE AGAIN (jeweils Victor Saville) sowie Hitchcocks THE 39 STEPS, SECRET AGENT und SABOTAGE. 1939 übersiedelt er in die USA - nach anderen Quellen bleibt er in London und entwirft die Kostüme für UNDER YOUR HAT (1940, Elvey) und HE FOUND A STAR (1941, John Paddy Carstairs). Danach verliert sich seine Spur.

Costume designer. Born 1898 in Berlin. Owns fashion house on Kurfürstendamm. 1925/26 designs costumes for two silents by Richard Eichberg. Creates costumes for early German talkies by Ludwig Berger and Bernhardt, amongst others. 1933 emigrates to Hollywood and designs costumes for Lilian Harvey. 1934 moves to UK. Costume designer for more than 15 films by Viertel, Cziner (AS YOU LIKE IT and DREAMING LIPS) and Hitchcock (THE 39 STEPS, SECRET AGENT, SABOTAGE), amongst others. Allegedly moves to US in 1939. Other sources claim Strassner stays in London where in 1940/41 he works on two more British films. Date and place of death unknown.

WOLFGANG SUSCHITZKY

Kamera: WORLD OF PLENTY

„Nein, man hat mich nie eingeladen. Aber ich bin nicht wichtig genug, das verstehe ich schon. Ich hab' noch immer die Österreicher nicht sehr gern, ich glaub', es gibt noch immer viele Nazis dort. Außer der Landschaft und dem guten Essen zieht mich wenig nach Österreich zurück.“

Kameramann. Geboren 1912 in Wien. Sohn jüdischer Eltern. Sein Vater Wilhelm und dessen Bruder Philipp Suschitzky eröffnen 1902 gegen antisemitisch gefärbte Widerstände die erste Buchhandlung im Wiener Arbeiterbezirk Favoriten; zu ihr gesellt sich bald der sozialdemokratisch orientierte „Anzengruber-Verlag Brüder Suschitzky“. Wilhelm Suschitzky nimmt sich 1934 das Leben, seine Witwe Adele und sein Bruder müssen nach dem „Anschluss“ fliehen, die Firma wird von den Nazis „arisiert“. Wolfgang Suschitzky besucht die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. 1934 emigriert er nach Großbritannien und arbeitet als Fotograf. 1937 wird er vom renommierten, sozial engagierten Dokumentarfilmer Paul Rotha als Kameraassistent verpflichtet. Nach Kriegsausbruch hat Suschitzky als Ausländer Arbeitsverbot im Filmbereich und nimmt eine Stelle in einer medizinischen Firma an. Ab 1942 ist er, jetzt als Director of Photography, wieder für Rotha tätig, dreht zahlreiche Kurzfilme für das Ministry of Information, die im Kinovorprogramm laufen, „meistens Filme, um die Moral zu unterstützen“. Auch WORLD OF PLENTY (1943), an dem Carl Mayer mitarbeitet, entsteht für das MoI. Gelegentlich besucht er das Laterndl, einen Emigranten-Treffpunkt, in dem Theateraufführungen, Lesungen und Versammlungen stattfinden. 1944 gründet Suschitzky mit anderen die Filmkooperative DATA, die hauptsächlich Industriefilme herstellt. „Wir haben viel für die Bergarbeiter gemacht, das war eine nationalisierte Industrie, die Kohlenindustrie. Wir hatten da so eine Art Monatsschau, die in 300 Kinos gezeigt wurde.“ 1950 photographiert er in stimmungsvollen Schwarzweißtönen seinen ersten Spielfilm, Rothas NO RESTING PLACE, der das Leben wandernder Landarbeiter schildert. In den folgenden Jahrzehnten führen ihn unzählige Dokumentarfilme in die ganze Welt. Suschitzky steht auch bei mehr als 25 Kinospielefilmen hinter der Kamera, darunter ULYSSES (1967, Joseph Strick), GET CARTER (1971, Mike Hodges) mit Michael Caine und THEATRE OF BLOOD (1973, Douglas Hickox) mit Vincent

Price. Er dreht Commercials und Fernsehserien, illustriert Kinderbücher. Seine Arbeit als Fotograf wird wiederholt in Ausstellungen gewürdigt. Wolfgang Suschitzky lebt in London.

Director of photography. Born 1912 in Vienna. Jewish. Brought up in Vienna. 1934 emigrates to UK. Works as photographer. From 1937 camera assistant for documentary film company Paul Rotha Productions. After outbreak of WWII, banned from film work as foreigner. Gets job in medical firm. From 1942 back working with Rotha. Director of photography of shorts for Ministry of Information, including WORLD OF PLENTY (1943). 1944 co-founder of DATA film cooperative, producing mainly industrial films. 1950 shoots first feature NO RESTING PLACE, directed by Rotha. Goes on to photograph numerous documentaries worldwide and more than 25 feature films, including Joseph Strick's ULYSSES (1967), Mike Hodges' GET CARTER (1971) starring Michael Caine and Douglas Hickox's THEATRE OF BLOOD (1973) starring Vincent Price. Films commercials and TV series. Works as photographer and illustrator of children's books. Lives in London.

Wolfgang Suschitzky: „Im großen und ganzen war ich ziemlich fleißig in meinem Leben“. In: Christian Cargnelli/Michael Omasta (Hg.): Aufbruch ins Ungewisse. Wien 1993.

ROSA VALETTI

Darstellerin: DER DUMMKOPF und TARTÜFF

„Rosa Valetti ist nicht mehr. Und mit ihr ging wieder ein Stückchen Berlin, bestes Berlin, schönes Berlin. Unsere Heimat, die wir mit uns genommen haben in die Emigration...“

Schauspielerin. Geboren 1878 als Rosa Vallentin in Berlin. Tochter jüdischer Eltern. Schwester des Schauspielers Hermann Vallentin. Spielt an Berliner Vorstadtbühnen, gastiert in Paris, leitet während des Ersten Weltkriegs für Eugen Robert das Berliner Residenztheater, tritt in der Hauptstadt am Neuen Theater, am Theater am Nollendorfplatz und am Deutschen Schauspielhaus auf. 1920 gründet sie das literarisch und politisch ambitionierte Café Größenwahn. „Einst, wenn sie vor die

Rampe trat, da sprang ein Kopf aus dem Plakat: Rosa Valetti! Brandroter Schopfhohnscharfer Mund sang Kampf den Menschheitswürgern, und tat er seinen Willen kund, dann gruselt es den Bürgern.“ (Walter Mehring) Rosa Valetti tritt an allen wichtigen Berliner Kabaretts auf, engagiert sich in ihrer künstlerischen Arbeit gegen den Militarismus der Weimarer Zeit. In der Uraufführung von Brechts *3-Groschen-Oper* spielt sie die Frau des Bettlerkönigs Peachum. Ab 1911 wirkt Rosa Valetti auch in zahlreichen Filmen mit. „Auffällig in ihrem Äußeren, verfügt sie über eine gewichtig gedrungene Statur, deren Phlegma sich blitzschnell in Flinkheit wandeln kann, ein markantes Gesicht, geprägt von den Backenknochen, spöttisch aufmerksame Augen, nicht aufmüpfig, sondern kämpferisch.“ (Cinegraph) Ihre Charakterdarstellung prägt, auch in kleineren Rollen, Filme wie Oswalds *KURFÜRSTENDAMM*, Schünzels *DAS MÄDCHEN AUS DER ACKERSTRASSE* (beide 1920) und Karlheinz Martins phantastisch-expressionistisches Drama *DAS HAUS ZUM MOND* (1921). In Lupu Picks *DER DUMMKOPF* (1921) brilliert sie als Erbschleicherin, in Murnaus *TARTÜFF* (1925) als verschlagene Haushälterin: „In der Verkörperung dieser Figur feierte Rosa Valetti einen Triumph derb zupackender Gestaltung.“ (*Vorwärts*, 31.1.1926) Unvergesslich bleibt ihre Darstellung der Guste, Frau des Zauberkünstlers Kiepert, in *DER BLAUE ENGEL*. Nach einem Dutzend weiterer Tonfilmauftritte, etwa als Kaschemmenwirtin in Fritz Langs *M* (1931), wird sie 1933 von den Nazis aus Deutschland vertrieben. Rosa Valetti geht ins Exil nach Wien, spielt bis 1935 im Theater in der Josefstadt und gastiert am Neuen Theater in Prag. 1936 tritt sie mit hebräischen Liedern in Palästina auf. Ihr Mann, der Schauspieler Ludwig Roth, und ihre Tochter, die Schauspielerin Liesl Valetti, emigrieren 1938 in die USA. Rosa Valetti stirbt 1937 in Wien. „Rosa Valetti war nicht nur eine große, unvergleichliche Künstlerin, sie hatte eine Gesinnung und bekannte sich zu ihr. Sie schrie sie heraus und riss mit! Und nun ist dieser kesse Mund für immer verstummt.“

Actress. Born Rosa Vallentin 1878 in Berlin. Jewish. Sister of actor Hermann Vallentin. Performs in various theatres in Berlin. 1920 founds cabaret Café Größenwahn there. Work reflects anti-militarist stance. 1928 plays Mrs. Peachum in first performance of Brecht's *Threepenny Opera*. 1911-33 numerous appearances in German films by Pick (*DER DUMMKOPF*), Oswald, Schünzel, Murnau (*TARTÜFF*), Bernhardi, May, Sternberg (*DER BLAUE ENGEL*) and Lang (*M*), amongst others. 1933 forced to leave Germany. Emigrates

to Vienna. Appears in Viennese Theater in der Josefstadt. 1936 guest performance in Palestine singing Hebrew songs. 1938 husband, actor Ludwig Roth, and daughter, actress Liesl Valetti, emigrate to US. Dies 1937 in Vienna.

Pem (d. i. Paul Marcus), Pariser Tageszeitung, 15. Dezember 1937.

HERMANN VALLENTIN

Darsteller: SCHLOSS VOGELÖD und DER LETZTE MANN

Schauspieler. Geboren 1872 in Berlin. Sohn jüdischer Eltern. Bruder der Schauspielerin Rosa Valetti. 1906-14 am Königlichen Hoftheater Berlin, danach an verschiedenen Berliner Bühnen. Ab 1920 tritt der prononciert linksorientierte Darsteller, oft mit eigenen Texten und Liedern, auch im Kabarett auf: im Café Größenwahn, in Die Rampe, 1932/33 im Kabarett für alle und im Kabarett der Komiker: „Was interessiert das Publikum? Reparationen, Sanktionen, Inflationen...? Hunger, Elend, Not von Millionen? Daß Tausende im Zuchthaus verrecken? Interessiert das das Publikum? I wo, der nackte Hintern der Anita Berber, der interessiert das Publikum!“ 1914-33 wirkt Vallentin auch in unzähligen Filmen mit, in denen er im Wesentlichen seinen Grundtypus - bürgerlicher Herr bzw. proletarischer Familienvater - variiert, prototypisch in drei Filmen Murnaus: als Landgerichtsrat a. D. in SCHLOSS VOGELÖD (1921), Herr Binzer in DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS (1924) und spitzbäuchiger Gast in DER LETZTE MANN (1924). In Richard Oswalds DER HAUPTMANN VON KÖPENICK (1931) brilliert er als buckelnder Uniformschneider Adolph Wormser. 1933 muss Vallentin Deutschland verlassen. Er emigriert in die Tschechoslowakei, tritt 1934/35 am Stadttheater Aussig, 1936-38 am dortigen Deutschen Theater auf. 1938 geht er in die Schweiz, spielt und inszeniert in Basel und am Zürcher Schauspielhaus. 1939 emigriert er nach Palästina, findet, da des Hebräischen nicht mächtig, kaum mehr Auftrittsmöglichkeiten und wirkt nur noch in geschlossenen Vortrags- und Rezitationsabenden in deutscher Sprache mit. Er veröffentlicht vermischte Beiträge in der Emigranten-Zeitschrift *Orient* und arbeitet gelegentlich als Sprecher deutschsprachiger Nachrichten im Palestine Broadcasting Service: „In der deutschen Sendung des Radio Jerusalem vernimmt man regelmässig die biegsam vibrierende Stimme von Hermann Vallentin,

der zumeist eigene Verse und Songs spricht, häufig aktuelle Varianten klassischer und späterer, bekannter Gedichte, herrlich pointiert, aus intimster Beziehung zur Sprache, ein Katarakt von Wortspielen, stets vernichtende Satire auf die Nazis.“ (*Aufbau*, 19. Mai 1944) Hermann Vallentin stirbt 1945 in Tel Aviv.

Actor. Born 1872 in Berlin. Jewish. Brother of actress Rosa Valetti. Engagements at theatres in Berlin. From 1920 performs in various cabarets, often using own material. 1914-33 makes numerous film appearances as character actor, notably in Murnau's SCHLOSS VOGELÖD, DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS and DER LETZTE MANN, and Oswald's DER HAUPTMANN VON KÖPENICK. 1933 forced to leave Germany. Emigrates to Czechoslovakia. Performs at theatres in Aussig. 1938 emigrates to Switzerland and then on to Palestine in 1939. Difficulty finding work due to lack of Hebrew. Writes for exile paper *Orient*. Works as speaker for German-language broadcasts of Palestine Broadcasting Service. Dies 1945 in Tel Aviv.

CONRAD VEIDT

Darsteller: DAS CABINET DES DR. CALIGARI, DER GANG IN DIE NACHT, DIE LETZTE KOMPAGNIE und DER MANN, DER DEN MORD BEGING

„We, who stay behind, can honor the memory of our departed friends in no more fitting manner, in no better way - than by standing ready, with bare fists if need be, to defend what our friends died for and what we want our children to live for: Humanity and Liberty. Farewell, Conny.“

Schauspieler. Geboren 1893 in Berlin. Kriegsdienst. Ab 1913 Ensemblemitglied Reinhardts am Deutschen Theater Berlin, 1919-21 an den Barnowsky-Bühnen. Von 1917 an tritt Veidt auch im Film auf, dreht mit dem Regisseur Richard Oswald in den folgenden Jahren über zwanzig Filme, bildet mit Anita Berber, Werner Krauß und Reinhold Schünzel das Erfolgsensemble in jenen Aufklärungstreifen, die Oswalds Ruf als wichtiger unabhängiger Produzent des Weimarer Kinos begründen. In der Zusammenarbeit mit dem Regisseur F. W. Murnau bildet sich sein Image als Darsteller des Dämonischen heraus - etwa in SATANAS, DER JANUSKOPF (beide 1920) und DER GANG IN DIE NACHT (1920/21). Den Höhepunkt des

„dämonischen Veidt“ bedeutet seine Rolle als somnambules, willenlos mordendes Medium in DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1919/20); der Film wird zum Welterfolg und Veidt endgültig zum (internationalen) Star. Er tritt in Joe Mays zweiteiligem Abenteuerspektakel DAS INDISCHE GRABMAL (1921) und Richard Oswalds historischen Großproduktionen LADY HAMILTON (1921) und LUCREZIA BORGIA (1922) auf, schließlich in der Geiger-Biographie PAGANINI (1923, Heinz Goldberg), die von seiner eigenen Gesellschaft Veidt-Film hergestellt wird. „Conrad Veidt hat uns gezeigt, wo die pantomimische Ausdrucksmöglichkeit die Ausdrucksmöglichkeit jedes gesprochenen Wortes übersteigt und ist dadurch nicht nur der größte, sondern auch der spezifischste Filmschauspieler.“ (Belá Balázs, *Der Tag*, 6. November 1923) Nach weiteren Erfolgen wie NJU (1924, Czinner) und DER STUDENT VON PRAG (1926, Galeen) geht Veidt nach Hollywood, dreht dort vier Filme, darunter THE MAN WHO LAUGHS (1928), den sein Landsmann Paul Leni in Szene setzt. Zurück in Deutschland, wirkt er in Bernhardts preußischer Heldenlegende DIE LETZTE KOMPAGNIE (1930) mit, danach in der erfolgreichen Musikkomödie DER KONGRESS TANZT (1931, Charell). Mit ROME EXPRESS (1932, Walter Forde) orientiert er sich nach England – und sieht sich nach der Premiere von JEW SUSS (1934, Mendes) zunehmend Attacken der NS-Presse ausgesetzt, die ihn wegen seiner Mitwirkung an diesem Film und an THE WANDERING JEW (1934, Elvey) der jüdischen Propaganda und des Verrats an seinem Heimatland zeiht. Veidt arrangiert die Übersiedlung seiner jüdischen Schwiegereltern von Wien nach Zürich und jene seiner ehemaligen Gattin Felizitas und ihrer Tochter Viola von Berlin nach Genf. Er schließt einen Fünfjahresvertrag mit Alexander Korda, engagiert sich beruflich - in Michael Powells THE SPY IN BLACK (1939) und CONTRABAND (1940) - als auch im Privatleben aktiv gegen Nazideutschland. 1940 geht er in die USA, übernimmt Rollen in Anti-Nazi-Filmen, meist Nazi-Bösewichte wie in ESCAPE (1940, LeRoy) und, als Major Strasser, in CASABLANCA (1943, Curtiz). Conrad Veidt stirbt 1943 in Hollywood.

Actor. Born 1893 in Berlin. Serves in WWI. From 1913 ensemble member of Reinhardt's Deutsches Theater, Berlin. Goes on to perform in various other theatres in Berlin. From 1917 makes numerous appearances in silent films by Wiene (DAS CABINET DES DR. CALIGARI), Oswald, Murnau (DER GANG IN DIE NACHT), May and Czinner, amongst others. 1926-28 appears in four films in Hollywood. Returns to Germany and goes on to act in

German talkies by Bernhardt (DIE LETZTE KOMPAGNIE and DER MANN, DER DEN MORD BEGING), Charell, Hollaender, and others. 1932 appears in UK production ROME EXPRESS. 1934 appears in UK films THE WANDERING JEW and JEW SUSS. Attacked by Nazi press for supporting Jewish propaganda and betraying native Germany. Emigrates to UK. 1935 arranges emigration of Jewish parents-in-law from Vienna to Zurich, and of former wife Felizitas from Berlin to Geneva. 1936 five-year contract with producer Alexander Korda. Active commitment against Nazi Germany, plays in anti-Nazi films THE SPY IN BLACK and CONTRABAND. 1940 moves to US. Plays villains in anti-Nazi films, notably Major Strasser in CASABLANCA. Dies 1943 in Hollywood.

Lilian Harvey, Robert Arden: „Our World Grows Smaller“. Aufbau, 9. April 1943.

BERTHOLD VIERTEL

Co-Drehbuch: SCHLOSS VOGELÖD und FOUR DEVILS

Schriftsteller, Drehbuchautor, Regisseur. Geboren 1885 in Wien. Sohn jüdischer Eltern. Kriegsdienst. Dramaturg und Regisseur an der Wiener Volksbühne, Theaterkritiker des *Prager Tagblatt*. Ab 1918 inszeniert er in Dresden und an Reinhardts Deutschem Theater Berlin. Drehbuchmitarbeit an Murnaus SCHLOSS VOGELÖD (1921). 1923 schreibt und inszeniert Viertel seinen ersten eigenen Film, NORA - EIN PUPPENHEIM. Nach einem Drehbuch von Béla Balázs entsteht 1926 DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES, ein Manifest und Pionierwerk der Neuen Sachlichkeit: „Wie hier die rein optisch empfundene Filmidee, den Weg einer Banknote mit dem Objektiv zu verfolgen, in Handlung und Bild umgesetzt ist“, schreibt Hans Sahl im *Tage-Buch*, „wie die scheinbar so unlebendige Materie sich vor den raffinierten Wendungen des Apparates in ein Panorama wild auffahrender Aspekte verwandelt, das ist mit eminentem Filmsinn der Wirklichkeit abgenommen.“ Viertel geht 1928 nach Hollywood, bearbeitet Mayers Drehbuchvorlage für Murnaus FOUR DEVILS. Er erhält einen Dreijahres-Vertrag bei Twentieth Century-Fox. 1931/32 folgen vier Produktionen für Paramount, darunter THE WISER SEX und THE MAN FROM YESTERDAY, beide mit Claudette Colbert. Vom amerikanischen Studiosystem enttäuscht, kehrt Viertel 1932 nach Europa zurück. Nach dem Reichstagsbrand im Februar 1933 emigriert er über Wien, Prag und Paris nach London. Hier inszeniert er 1934 für die Gaumont-British LITTLE FRIEND nach dem

Roman *Kleine Freundin* von Ernst Lothar: „Mit behutsamer Hand wird hier den feinsten Regungen einer Kinderseele nachgespürt, alle Halb- und Vierteltöne im Unterbewußtsein eines werdenden Menschen werden zart zum Klingen gebracht.“ (René Dufour, *Pariser Tageblatt*, 8. Februar 1935) Viertel engagiert sich aktiv im Freien Deutschen Kulturbund, einer der wichtigsten Exilinstitutionen in Großbritannien. 1939 emigriert er in die USA, inszeniert mit mäßigem Erfolg an New Yorker Theatern und veröffentlicht zahlreiche Gedichte im *Aufbau*, darunter folgendes mit dem Titel *Zuhause* am 5. Februar 1943: „Ihr Vielen, ihr Guten, Onkel und Tanten, Anverwandte und einst Bekannte, und ihr, meine Eltern in eurem Grabe, ihr alle, die ich verloren habe: euch können sie nicht martern und nicht beschämen, euch nicht den Beruf und den Platz wegnehmen, euch nicht aufhalten in den Gassen, denn die habt ihr längst verlassen -: und der Tod löscht aus das deutsche Recht! Ihr, jüdisch bis ins zehnte Geschlecht, euch können sie nicht bestehlen und nicht vertreiben. In euren Wiener Gräbern werdet ihr alle, alle zuhause bleiben.“ Der Salon, den Viertel mit seiner Frau Salka unterhält, gilt als eines der gesellschaftlichen Zentren der Westküste und wird während des Kriegs zum Treffpunkt der europäischen Emigranten. 1946 kehrt er nach London zurück, geht 1948 nach Wien und inszeniert bis zu seinem Tod an Burg- und Akademietheater. Berthold Viertel stirbt 1953 in Wien.

Author, screenwriter, director. Born 1885 in Vienna. Jewish. Serves in WWI. Works as stage producer in Vienna, Dresden and at Reinhardt's Deutsches Theater Berlin. 1920/21 contributes to screenplay of Murnau's *SCHLOSS VOGELÖD*. 1923 writes and directs first film, *NORA - EIN PUPPENHEIM*. 1926 directs *DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES*, a pioneering work of Neue Sachlichkeit (New Objectivity) movement. 1928 moves to US. Works on screenplay of Murnau's *FOUR DEVILS*. Receives three-year contract with Twentieth Century-Fox. From 1931 goes on to direct for Paramount. Disillusioned with Hollywood studio system. 1932 returns to Europe. 1933 emigrates to London via Vienna, Prague and Paris. 1934 directs UK production *LITTLE FRIEND*, followed by *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* starring Conrad Veidt. Active member of émigré organisation Freier Deutscher Kulturbund. 1939 moves to US. Stages theatre productions and publishes poems in *Aufbau*. Santa Monica residence becomes meeting point of émigrés during WWII. 1946 returns to London and then to Vienna in 1948. Stages theatre productions in Vienna, including German-language premiere of *A Streetcar Named Desire*. Dies 1953 in Vienna.

ROBERT WIENE

Regie: DAS CABINET DES DR. CALIGARI, GENUINE und DER PUPPENMACHER VON KIANG-NING

Regisseur, Drehbuchautor, Produzent. Geboren vermutlich 1873 in Breslau. Sohn jüdischer Eltern. Ab 1912 als Autor und Regisseur im deutschen und österreichischen Film tätig. 1920 führt er Regie beim Welterfolg DAS CABINET DES DR.

CALIGARI: „Das Wunder dieses entscheidenden avantgardistischen Films liegt darin, daß er mit eleganter Leichtigkeit alle möglichen Barrieren durchbricht, alle etablierten Konventionen aufhebt, um uns mit einem Schlag eine neue, fest gefügte Welt zu schenken, bewohnbar nicht nur für so extravagante Figuren wie den Doktor und seinen Somnambulen, sondern auch für uns, ihre verstörten, willigen Opfer.“

(Pierre Philippe, *Cinema 65*). Mit GENUINE versucht Wiene noch im gleichen Jahr an diesen Erfolg anzuschließen, aber die Spekulation auf den zeitgenössischen Publikumsgeschmack macht sich nicht bezahlt. 1922 gründet er die Lionardo-Film, inszeniert für sie 1922/23 die Tragikomödie DER PUPPENMACHER VON KIANG-NING und die Dostojewski-Adaption RASKOLNIKOW: „Das Ganze wirkt sehr aufregend, frißt sich ein: man ahnt Dostojewskis Größe und Tiefe; man ist erschüttert, mitgenommen, geläutert.“ (Kurt Pinthus, *Das Tage-Buch*, 17. September 1923) Auf den religiösen Monumentalstreifen I.N.R.I. folgen 1924-26 mehrere Filme in Wien, darunter Wienes letzter Versuch im expressionistischen Kino, ORLACS HÄNDE (1924) mit Conrad Veidt, photographiert vom späteren Exilanten Günther Krampf, „nicht von der ganz feinen Sorte der seelisch differenzierten, intimen Filmkunst, die wir von Wiene und Veidt eigentlich erwartet haben. Er ist eher auf derbe Kriminalromantik und geheimnisvolle Komplikation der Handlung eingestellt. In seiner Art, als Kolportage wenn man will, ist er aber hervorragend“ (Béla Balázs, *Der Tag*, 16. September 1924). 1930 dreht Wiene seinen ersten Tonfilm, den ans Dr. Jekyll & Mr. Hyde-Motiv angelehnten DER ANDERE. Sein Spionagefilm TAIFUN wird 1933 verboten und erst 1934 in völlig veränderter Form mit dem Titel POLIZEIAKTE 909 freigegeben. Wiene inszeniert im Frühjahr 1934 in Budapest EGY ÉJ VELENCÉBEN und die deutsche Version EINE NACHT IN VENEDIG, geht dann über Paris ins Exil nach Großbritannien. Dort arbeitet er 1935/36 ungenannt als Supervisor an Friedrich Feuers THE ROBBER SYMPHONY. 1936 oder 1937 übersiedelt er nach Paris und plant ein Tonfilm-Remake des CALIGARI, in dem

angeblich Jean Cocteau die Rolle des Somnambulen übernehmen soll. 1938 inszeniert Wiene seinen letzten Film, die Spionagegeschichte ULTIMATUM mit Erich von Stroheim; Robert Siodmak übernimmt kurz vor Beendigung der Dreharbeiten die Regie. „Es ist ein Abschiedswerk, über dem schon der Schatten des Todes liegt. Doch man spürt noch die Klaue des Löwen, dem einst der grosse Wurf des CALIGARI gelang. (...) Der musikalische Ausdruck ersetzt das szenische Aufgebot, die Tonkulisse wird zum Stimulans der Handlung.“ (*Pariser Tageszeitung*, 10.11.1938). Robert Wiene stirbt 1938 in Paris.

Director, screenwriter, producer. Born around 1873 in Breslau (Germany), now Wroclaw (Poland). Jewish. From 1912 writes and directs German films. 1920 directs DAS CABINET DES DR. CALIGARI and GENUINE. 1922 forms Lionardo-Film. Goes on to direct DER PUPPENMACHER VON KIANG-NING, followed by Dostoyevsky adaptation RASKOLNIKOW. Directs several films in Vienna, including ORLACS HÄNDE starring Conrad Veidt. 1933 spy movie TAIFUN banned by Nazis. 1934 directs film in Budapest in Hungarian and German language versions. Emigrates to UK via Paris thereafter. 1935/36 supervises Feher's THE ROBBER SYMPHONY. Moves to Paris in 1936 or 1937. Plans sound remake of CALIGARI. Cocteau rumoured to play medium Cesare. 1938 starts directing final film ULTIMATUM starring Erich von Stroheim. Film completed by Robert Siodmak. Dies 1938 in Paris.

BILLY WILDER

Co-Drehbuch: EMIL UND DIE DETEKTIVE

Regisseur, Drehbuchautor, Produzent. Geboren 1906 als Samuel Wilder in Sucha (Galizien). Sohn jüdischer Eltern. Die Familie übersiedelt bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs nach Wien. Reporter in Wien, ab 1926 in Berlin. Ghostwriter für Drehbuchautoren. Eigene Drehbücher ab 1929, etwa zu MENSCHEN AM SONNTAG (1930) und DER MANN, DER SEINEN MÖRDER SUCHT (1931), beide von Robert Siodmak, IHRE HOHEIT BEFIEHLT (1931, Hanns Schwarz) und EIN BLONDER TRAUM (1932, Paul Martin). Flieht nach dem Reichstagsbrand im Februar 1933 nach Paris. Regiedebüt mit MAUVAISE GRAINE (1934). Im gleichen Jahr reist er in die USA und schreibt das Drehbuch zu Joe Mays MUSIC IN THE

AIR. 1936 Vertrag mit Paramount, ab 1938 erfolgreiche Zusammenarbeit mit Charles Brackett, es entstehen klassischen Filmkomödien wie BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE und NINOTCHKA, beide inszeniert von Ernst Lubitsch. Ab 1942 übernimmt Wilder die Regie bei über 20 Hollywoodfilmen, darunter DOUBLE INDEMNITY (1944), SUNSET BOULEVARD (1950), ONE, TWO, THREE (1961) und KISS ME, STUPID (1964). Im Herbst 1945 kommt er als Filmbeauftragter der amerikanischen Armee nach Deutschland und überwacht den Schnitt des Films DIE TODESMÜHLEN (1945, Hanus Burger), der die Befreiung von Konzentrationslagern durch die Alliierten dokumentiert. Billy Wilder stirbt 2002 in Beverly Hills.

Director, screenwriter, producer. Born Samuel Wilder 1906 in Sucha (Galicia, Austro-Hungary). Jewish. Family moves to Vienna at outbreak of WWI. 1926 moves to Berlin and works as reporter. From 1929 writes screenplays for German films by Siodmak, Lamprecht (EMIL UND DIE DETEKTIVE) and Hanns Schwarz, amongst others. 1933 flees to Paris. 1934 directs first movie MAUVAISE GRAINE. Moves to US the same year. 1936 receives contract with Paramount. From 1938 successful partnership with Charles Brackett. Together they write classic comedies for Lubitsch and others. From 1942 directs more than 20 Hollywood movies, including DOUBLE INDEMNITY, SUNSET BOULEVARD, ONE, TWO, THREE and KISS ME, STUPID. 1945 returns to Germany as film officer of US army. Supervises production of documentary DIE TODESMÜHLEN, depicting liberation of concentration camps by Allies. Dies 2002 in Beverly Hills.

HANS WILHELM

Co-Drehbuch: DIE LETZTE KOMPAGNIE

Drehbuchautor. Geboren 1904 in Berlin. Bruder des Drehbuchautors Wolfgang Wilhelm, der 1933 nach Großbritannien emigriert. Ab 1924 Autor von Filmgeschichten und Drehbüchern. Arbeitet wiederholt mit Hermann Kosterlitz zusammen, u.a. bei den Kurt Bernhardt-Filmen DAS LETZTE FORT (1929) und DIE LETZTE KOMPAGNIE (1930). Schreibt die frühen deutschen Tonfilmklassiker BERLIN ALEXANDERPLATZ (1931, Jutzi) und, zusammen mit Curt Alexander, der 1945 im KZ Flossenbürg zu Tode kommt, Ophüls' Schnitzler-Adaption LIEBELEI (1933). Letztere hat am 16. März 1933 im Berliner Titania-Palast

Premiere, „ein paar Tage nach dem Emporkommen des berüchtigten Mannes. Wir saßen oben in einer Loge, und der Film kam sehr gut an. Für mich war es das Ende einer Ära, dieses Abschnitts meines Lebens“. Wilhelm flüchtet 1933 über Prag und Budapest nach Paris. „Selbstverständlich wusste ich, dass ich dort im Moment nicht arbeiten konnte. Aber ich dachte, wir alle dachten, es würde vorbeigehen und sich von selbst erledigen.“ Wilhelm setzt im französischen Exil seine Zusammenarbeit mit Ophüls fort, schreibt die Drehbücher zu *ON A VOLÉ UN HOMME* (1933), *LA SIGNORA DI TUTTI* (I 1934), die Nero-Film-Produktion *WERTHER* (1938) und *SANS LENDEMAIN* (1939). Daneben arbeitet er mit den Regisseuren Léonide Moguy, Marc Allégret und Mario Zampi, verfasst zudem die Bücher zu den britischen Produktionen *THE DICTATOR* (1935, Saville) und *BANK HOLIDAY* (1938, Reed). Nach *BATTEMENT DE COEUR* (1940, Decoin) wird Wilhelm als feindlicher Ausländer interniert. „Aber ich konnte das Lager verlassen und war dann 1940 für zwei oder drei Monate in Paris. Als die Deutschen einmarschierten, wurde ich in die französische Armee eingezogen. (...) Ich verlor meine Wohnung, ich verlor mein Auto, ich verlor alles. Meine Frau kam nach Südfrankreich, und wir lebten sechs Monate lang in Cannes, bis wir eine Ausreisegenehmigung bekamen. Mit einem Schiff fuhren wir von Marseille nach Martinique.“ Wilhelm und seine Frau gelangen noch 1940 nach San Domingo. „Es waren viereinhalb vergeudete Jahre. Wir saßen in der Dominikanischen Republik einfach nur so herum.“ Ende 1945 kommen sie in die USA. In der Folge liefert Wilhelm die Storys zu einer Reihe von Hollywoodfilmen, etwa W. Lee Wilders *ONCE A THIEF* und Joseph Loseys Film noir-Klassiker *THE PROWLER* (1951). Danach kehrt er (möglicherweise) nach Europa zurück und ist als Drehbuchautor an den französischen Produktionen *CASINO DE PARIS* (1957, Hunebelle) und der *Liebelei*-Adaption *CHRISTINE* (1958, Gaspard-Huit) mit Romy Schneider beteiligt. 1963 schreibt und produziert er *DIME WITH A HALO* (USA 1963, Sagal) und scheint 1966 in Wolfgang Staudtes deutschem Film *GANOVENEHRE* noch einmal in den Credits auf. Hans Wilhelm stirbt 1980 in Los Angeles.

Screenwriter. Born 1904 in Berlin. Brother of screenwriter Wolfgang Wilhelm who emigrates to UK in 1933. From 1924 writes screenplays for German films, notably Kurt Bernhardt's *DAS LETZTE FORT* and *DIE LETZTE KOMPAGNIE*, both with Hermann Kosterlitz (Henry Koster). Goes on to write German classics such as *BERLIN ALEXANDERPLATZ*

(1931) and Ophüls' LIEBELEI (1933). 1933 flees to Paris via Prague and Budapest. In France writes screenplays for pictures by exiled directors Ophüls and Moguy, amongst others. 1940 interned as enemy alien. After release manages to get to Dominican Republic that same year. 1945 moves to US. Writes stories for a number of Hollywood movies, including classic film noir THE PROWLER (1951). Possibly returns to Europe thereafter. In the late fifties works on French screenplays. 1963 writes and produces US production DIME WITH A HALO. 1966 contributes to German picture GANOVENEHRE. Dies 1980 in Los Angeles.

Lutz Bacher: „Er hatte Enthusiasmus“. Interview mit Hans Wilhelm. Filmexil, Nr. 15, April 2002.

LOUIS DE WOHL

Co-Drehbuch: DIE LETZTE KOMPAGNIE

„Seine Wandlung zum englisch schreibenden Autor vollzog Louis de Wohl nach unfehlbarem System: er eignete sich erst einmal die Kenntnisse eines durchschnittlichen englischen Schulkindes an, indem er alle Schulbücher für Kinder von 6 bis 15 Jahren durchlas.“

Schriftsteller, Drehbuchautor. Geboren 1903 als Ludwig von Wohl in Berlin. Ab Mitte der zwanziger Jahre freier Autor in Berlin, verfasst zahlreiche Romane (*Die verspielte Prinzessin*, 1929, *Der unsichtbare Reporter*, 1932) und arbeitet als Drehbuchautor, so 1927 an Manfred Noas DIE ACHTZEHNJÄHRIGEN, 1930 an Steinhoffs ROSENMONTAG und Bernhards DIE LETZTE KOMPAGNIE, 1932 an Obals ABENTEUER IM ENGADIN, 1933 an Boeses HEIMKEHR INS GLÜCK und 1934 an der nach seiner eigenen Romanvorlage entstandenen Komödie DIE ENGLISCHE HEIRAT von Reinhold Schünzel. Reisen in den Nahen Osten, nach Afrika und Indien. Wohl emigriert 1935 über Wien nach Großbritannien. Während des Krieges ist er beim britischen Nachrichtendienst beschäftigt: „Auf dem Gebiet der *Psychological Warfare* hatte er zweifellos den eigenartigsten Posten: er ging aus von der bekannten Tatsache, dass alle Massnahmen Hitlers auf Grund astrologischer Ratschläge erfolgten. Da er die von Hitlers Astrologen angewandte Methode genau kannte, war es von höchstem Wert für die Alliierten, durch Louis de Wohl ständig das

Horoskop Hitlers beobachten zu lassen.“. (Kurt Lubinski, *Aufbau*, 17. Dezember 1948) 1948 geht Wohl in die USA, verhandelt dort über die Verfilmung seines Romans *The Living Wood*; das Projekt kommt nicht zustande. Er schreibt weiterhin Romane, meist religiösen Inhalts, etwa THE JOYFUL BEGGAR über Franz von Assisi. Louis de Wohl stirbt 1961 in Luzern.

Novelist, screenwriter. Born Ludwig von Wohl 1903 in Berlin. From the mid-twenties works as free-lance author in Berlin. Prolific novelist. Writes occasional screenplays for films by Noa, Steinhoff, Bernhardt (DIE LETZTE KOMPAGNIE) and Schünzel, amongst others. Travels to Middle East, Africa and India. 1935 emigrates to UK via Vienna. During WWII works as astrologer for British intelligence. 1948 moves to US. Continues writing novels, mostly with religious content. Dies 1961 in Lucerne (Switzerland).

Verwendete Literatur

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

Ilona Brennicke/Joe Hembus: *Klassiker des deutschen Stummfilms 1910-1930*. München 1983.

Christian Cargnelli/Michael Omasta (Hg.): *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945*. Wien 1993.

Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. Hamburg 1984ff.

Hervé Dumont: *Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896-1965*. Lausanne 1987.

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

Heinrich Huesmann: *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*. München 1983.

Ulrich Liebe: *verehrt verfolgt vergessen. Schauspieler als Naziopfer*. Berlin 1992.

Ronny Loewy (Red.): *Von Babelsberg nach Hollywood. Filmemigranten aus Nazideutschland. Exponatenverzeichnis*. Deutsches Filmmuseum. Frankfurt 1987.

Werner Roeder/Herbert A. Strauss (Hg.): *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration. Bd. II: The Arts, Sciences and Literature*. München, New York 1983.

Jörg Schöning: „*All Hands Abroad. Kleines Lexikon deutschsprachiger Filmschaffender in Großbritannien 1925-1945*“. In: Schöning (Red.): *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. München 1993.

C. Bernd Sucher (Hg.): *Theaterlexikon*. 2. Auflage. München 1999.

Klaus Völker: *Elisabeth Bergner. Das Leben einer Schauspielerin*. Berlin 1990.

Abstract 6:

Christian Cargnelli:

The Lost One: A Life of Peter Lorre.

Diese Rezension ist erschienen in:

Historical Journal of Film, Radio and Television, vol. 27, no. 1 (March 2007), S. 144-146.

Der Schauspieler Peter Lorre steht wie kaum ein anderer für die unfreiwillige Wanderschaft des Filmemigranten quer durch Europa (und nach Amerika) in den 1930er Jahren. 1933 aus Deutschland vertrieben, arbeitet er in Österreich (*Unsichtbare Gegner*, Rudolf Katscher, 1933), Frankreich (*Du haut en bas*, G. W. Pabst, 1934), Großbritannien (*The Man Who Knew Too Much*, 1934, und *Secret Agent*, 1936, beide von Hitchcock) und Hollywood (*Mad Love*, Karl Freund, und *Crime and Punishment*, Josef von Sternberg, beide 1935), wo er ab 1934 mit seiner Ehefrau, der Schauspielerin Celia Lovsky, lebt.

In seiner Standard-Biografie *The Lost One. A Life of Peter Lorre* geht Stephen D. Youngkin erstmals ausführlich auf Lorres Zeit in England ein.²¹⁰ Seine Verpflichtung als Mitglied einer verschwörerischen Killerbande für *The Man Who Knew Too Much* lässt sich demnach ohne Zweifel auf seine Rolle des Kindermörders in Fritz Langs *M* (D 1931) zurückführen, die Lorres Image für den Rest seiner Karriere prägen sollte. 'We wanted him at once', meint im Rückblick Associate Producer Ivor Montagu. 'There was never any question about his coming over to be inspected or tested – even his English was not in question, for a German accent was no obstacle in the part.'²¹¹ 'Der Schauspieler, den ich unbedingt haben wollte und den ich habe kommen lassen', erinnerte sich Hitchcock, 'war Peter Lorre. Es war seine erste englische Rolle. Er hatte gerade *M* von Fritz Lang gemacht. Er hatte einen ausgeprägten Sinn für Humor.'²¹²

²¹⁰ Siehe Stephen D. Youngkin, *The Lost One. A Life of Peter Lorre* (Lexington: University Press of Kentucky, 2005), S. 89-97 und 131-138.

²¹¹ Ebd., S. 89.

²¹² Francois Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* (München: Heyne, 1984), S. 78.

Richard Falcon hat auf weiterreichende Implikationen dieser Besetzung hingewiesen:

Lorre löste beim britischen Publikum wegen Fritz Langs *M* von vornherein unheimliche Assoziationen aus. Zu fragen wäre, ob nicht die Wahl Lorres und auch die Besetzung Lucie Mannheims als Spionin vom Kontinent in *The Thirty-Nine Steps* (1935) eine Verbindung herstellt zwischen der filmischen Definition der "fremden Bedrohung" und der in Großbritannien weitverbreiteten Beunruhigung angesichts der deutschen Wiederaufrüstung.²¹³

Für *Secret Agent*, wieder eine Gaumont-Produktion, kehrt Lorre auf Initiative Michael Balcons ein zweites und letztes Mal von Hollywood nach London zurück. Erneut spielt er den sinistren *foreigner*, hier "Hairless Mexican" genannt, der er auch in seinen amerikanischen Filmen bleiben sollte.²¹⁴

Deeply grateful to Balcon, Montagu, and Hitchcock for launching his career in the English-speaking world, Lorre was anxious to show his appreciation. He especially enjoyed the sense of continuity at Gaumont-British, where he could work with the same unit that had made *The Man Who Knew Too Much*, from the director to the electricians.²¹⁵

²¹³ Richard Falcon, 'No Politics! "German Affairs" im Spionage- und Kostümfilm', in Schöning (Red.), *London Calling*, S. 82.

²¹⁴ Allein zwischen 1940 und 1946 verkörperte er u.a. französische, chinesische, griechische, deutsche, russische, italienische und japanische Schurken. Siehe Michael Omasta, 'Background to Danger', in Christian Cargnelli, Michael Omasta (Hg.), *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir* (Wien: PVS, 1997), S. 112. Für eine Exploration von Lorres Hollywoodrollen siehe Gerd Gemünden, 'Die Masken des Bösen: Peter Lorre im Exil', in Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg.), *Peter Lorre. Ein Fremder im Paradies* (Wien: Zsolnay, 2004), S. 110-122.

²¹⁵ Youngkin, *The Lost One*, S. 132.

The Lost One: A Life of Peter Lorre

STEPHEN D. YOUNGKIN

Lexington, The University Press of Kentucky, 2005

pp. 613, illus., bibliography, index, \$ 39.95 (cloth)

Christian Cargnelli

Given the fame, and indeed cult status, of Peter Lorre (1904-1964), it is surprising that Stephen D. Youngkin's *The Lost One: A Life of Peter Lorre* marks the first serious monography on the actor (and one-time director) in the English language. Previously, *Peter Lorre – Seine Filme, sein Leben* (1988) by Friedemann Beyer, and *Peter Lorre. Portrait des Schauspielers auf der Flucht* (1998) by Youngkin and Felix Hofmann had been published in Germany, but this 600-plus pages volume can certainly claim to be the definitive account of Lorre's life to date. The author covers his subject in painstaking detail, supplementing his own comments and archival research with invaluable information gathered by interviewing more than 150 of Lorre's friends, relatives and co-workers, including directors Hitchcock, Huston, Lang and Siegel, actors Red Buttons, Hazel Court, Geraldine Fitzgerald, Burl Ives, Lotte Lenya, Burgess Meredith and Vincent Price, writers Philip Dunne, Heinrich Fraenkel and Walter Reisch, Lorre's brothers Francis and Andrew, his daughter Catharine and his first wife and lifelong helpmate, actress Celia Lovsky, as well as many people working 'behind the scenes', such as choreographers, editors, agents, studio managers, stuntmen, lawyers, and physicians (about a dozen of those interviews were conducted by other scholars).

Youngkin, for the most part, opts for a straightforward chronological approach. He delineates Lorre's trajectory from his childhood in the Slovak town Rózsahegy, then part of the Austro-Hungarian empire, and Vienna to his early theatrical career in Breslau, Zurich, Vienna and ultimately Berlin where he finally became a star actor in Brecht's staging of Marieluise Fleisser's controversial play *Pioniere in Ingolstadt* (*Engineers in Ingolstadt*) at the Theater am Schiffbauerdamm in 1929. Subsequently, the author would not only cast Lorre in his stagings of Elisabeth Hauptmann's *Happy End* (1929, songs by Brecht and Kurt Weill) and his own play *Mann ist Mann* (1931),

but he also became one of the actor's closest friends. Youngkin's discussion of Lorre's collaboration with Brecht and the way his 'split style of acting' (p. 51) corresponded with Brecht's concept of epic theatre is particularly illuminating (pp. 44-51). His account of Lorre's performance in Ödön von Horváth's modern classic *Geschichten aus dem Wiener Wald* (*Tales from the Vienna Woods*, 1931), however, falls short of doing so (p. 70). Youngkin later devotes a whole, fascinating chapter titled 'Insider as Outsider' to Lorre and Brecht in US exile (pp. 246-278), discussing common projects and their relationship along personal and political lines, as well as Lorre's immersion in American values which meant (partly) sacrificing his European origins.

Fritz Lang's perennial classic *M* (1931) was Lorre's breakthrough film and made him a household name, but also inevitably typecast him as the psychopathic child murderer – an image he struggled to get rid of, and at the same time capitalised on, throughout his career. Youngkin succeeds in shedding light upon the actor trying to escape the rigours of typecasting, being torn between art and entertainment, between what he wanted to do and what was expected of him, especially after his expulsion from Nazi Germany when he found himself in exile in Vienna, Paris, London and, finally, the US. One of the great achievements of *The Lost One* is that Youngkin uncovers a lot of hitherto unknown facts about Lorre's personal life and discusses them in connection with his work. This includes the examination of the extent to which Lorre's addiction to narcotics, which may well have been inflicted upon him by (repeated) medical mistreatment, and his ailing health in general, affected him throughout his career – this has never been described in more careful detail before (notwithstanding Youngkin's poor and pretty tasteless pun that Lorre's ability as an actor 'enabled him to keep his habit at arm's – however punctured – length' on page 65).

When straying away from Lorre's life story, Youngkin sometimes fails to live up to the complexity of his subject matter; for instance, when he claims that 'ideologically, the émigré colony fell into two camps, those who burned their bridges and forged ahead, and those who resisted the urge to assimilate' (p. 104) – it was not as simple and clearcut as that. *M*, according to Youngkin, checked and balanced Lang's 'vision of a society precipitately poised on the edge. Realism and expressionism set

parameters that embraced light and dark, sound and silence, emotion and reason, sanity and sickness, revenge and justice' (p. 56). So they embraced everything – and nothing. Extending his discussion about *M*, Youngkin writes that, 'As a *Zeitstück* (period piece), it not only mirrored the time in which it was made but also documented the time that made it' (p. 63), which must rank as a truism of the first order.

On the other hand, *The Lost One* includes a number of wonderful anecdotes. My favourite is director Rouben Mamoulian remembering Lorre's elaborate prank on the set of *Silk Stockings* (1957): together with fellow actors Joseph Buloff and Jules Munshin he, unbeknownst to Mamoulian, rewrote their big production number 'Siberia', asked MGM boss Louis B. Mayer for permission to spend an extra amount of \$ 5.000-10.000 on expensive Technicolor film and ultimately surprised his director with a completely new, full-blown version of the song: 'When you're working for Mamoulian, it's like working for Napoleon...' (p. 391).

While Youngkin covers Lorre's participation in certain films in rich and colourful detail – and rightfully devotes many pages to his only directorial effort, the German-made masterpiece *Der Verlorene* (*The Lost One*, 1951) – others, such as his interesting characterisations in the two film noir thrillers *Black Angel* and *The Chase*, both from 1946, are not discussed at all. And regarding the actor's television roles, Youngkin possibly picked their inclusion by random: Lorre's major appearances in prestigious shows such as *Producers' Showcase*, *U.S. Steel Hour*, *20th Century Fox Hour* and *Screen Director's Playhouse* are not even mentioned; the same goes for his title character part in an episode of the highly popular western series *Wagon Train* ('The Alexander Portlass Story', 1960).

Unfortunately, the volume is marred by more than 150 mistakes of every kind: typos, misspellings, incorrect dates, and factual errors. For example, Youngkin asserts that Lorre 'means "parrot" in German' (p. 19) when in fact the word is not German at all; that during his Hollywood exile 'Max Ophüls sat idle for six years before directing *Letter from an Unknown Woman* (1948)' (p. 113) when he actually directed *The Exile* in 1947; that screenwriter Hermann Kosterlitz had seen Lorre in *Pioniere in Ingolstadt* in 1928 (p. 71), while the play opened in March 1929; that Mamoulian's

first sound film was 1931's *City Streets* (p. 389), when it actually was *Applause* (1929); that composer Willy Schmidt-Gentner's first score was for *Der Student von Prag* in 1926 – in fact Schmidt-Gentner had written more than twenty films before, starting with *Nathan der Weise* in 1922. Moreover, film scholars will be surprised to learn about the 'impressionistic style' (p. 140) of *The Cabinet of Dr. Caligari*, the original classic of expressionist cinema.

Other pieces of information remain largely unexplained. Max Reinhardt's *A Midsummer Night's Dream* (1935) is simply labelled 'disastrous' (113) – in Youngkin's opinion? Critically? Financially? And when discussing Lorre's controversial part in *F.P.1 antwortet nicht* (Germany, 1932), the author ventures into really tricky territory: 'Far from reinforcing anti-Semitic stereotypes, Lorre's character displays no qualities that could be considered typically Jewish' (p. 75). No inverted commas, so how can you possibly *not* call this assessment anti-Semitic?

Finally, the listings of Lorre's radio and television credits must be considered a rather botched affair. Quite inexplicably, this volume, which will certainly remain the standard account on Lorre for many years to come, does not include authors, directors and composers of his shows. Are Brecht, Karl Kraus, Gore Vidal, Paul Henreid, Ida Lupino, John Frankenheimer, and Bernard Herrmann not worth mentioning? (The anthology *Peter Lorre – Ein Fremder im Paradies*, 2004, ed. by Michael Omasta, Brigitte Mayr and Elisabeth Streit, does a better job here).

And why, owing to the fact that not very much has been written on Lorre, are several of the more interesting essays left out of the bibliography? Beyer's above-mentioned book is also missing here, as well as Peter John Dyer's Lorre portrait 'A Fugitive from Murder' (*Sight and Sound*, Summer 1964) and more recent articles such as Ronny Loewy's 'Von M zu Mr. Moto' (*Filmexil*, July 2001) and Gerd Gemünden's 'From "Mr. M" to "Mr. Murder"' (in *Light Motives. German Popular Film in Perspective*, ed. by Randall Hale and Margaret McCarthy, 2003). The probably best filmic account of Lorre and his roles, Harun Farocki and Felix Hofmann's *Das doppelte Gesicht* (1984), does not figure either.

In conclusion, one has to congratulate Stephen Youngkin for his pioneering effort, providing many insights into the life of one of the most fascinating actor personalities and his lifelong struggle with multiple adversities, also including some rare, wonderful photographs. *The Lost One* could have been, however, an even more satisfying enterprise, had there been a more thorough editorial and proof-reading process at work.

CHRISTIAN CARGNELLI

University of Southampton

Abstract 7:

**Christian Cargnelli, Tobias Hochscherf:
Rudolph Katscher/Cartier.**

Dieser Text erscheint in:

CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film, Lieferung 45 (2008).

Rudolph Cartier ist zweifellos neben Alexander Korda und Emeric Pressburger der bedeutendste mitteleuropäische Filmemigrant in Großbritannien. Genauer gesagt: Hatte er, damals noch als Rudolf Katscher, zwischen 1928 und 1933 Drehbücher für mehr als 15 deutsche Filme verfasst, konnte er im englischen Exil nur mehr sporadisch fürs Kino arbeiten, wurde aber seit Anfang der 1950er Jahre zum innovativsten Produzenten und Regisseur des BBC-Fernsehspiels.

Cartier war ein Pionier. Seine in kongenialer Zusammenarbeit mit dem Autor Nigel Kneale entstandene *Quatermass*-Trilogie – *The Quatermass Experiment* (1953), *Quatermass II* (1955), *Quatermass and the Pit* (1958/59) – zählt ebenso zu den wegweisenden Fernsehklassikern wie seine aufsehenerregende, damals schockierende und bis heute unerreichte Version des Orwell-Romans *Nineteen Eighty-Four* (1954), ebenfalls von Kneale geschrieben. Zudem machte er das britische TV-Publikum mit zahlreichen deutschen und österreichischen Autoren, darunter etlichen Emigranten, bekannt, etwa mit Arthur Schnitzler, Walter Benjamin, Carl Zuckmayer und Fritz Hochwälder.

In Cartier treffen sich in glücklicher Weise zwei zentrale Momente und Bedingtheiten der Filmemigration: zum einen die in europäischer Literatur und Geistesgeschichte bewanderte Figur des kontinentalen Intellektuellen, zum anderen der mit den Regeln des Filmbetriebs vertraute Profi, der seine Erfahrungen im deutschen Film nun in einen Betrieb wie die BBC einbringen konnte, der bis tief in die Nachkriegsjahre noch immer von Radioleuten dominiert war. (Zudem hatte Cartier auch Regieerfahrungen gesammelt: 1932 inszenierte er, zusammen mit Mark Sorkin, *Teilnehmer antwortet nicht*, ein Jahr später in Österreich seinen ersten Exilfilm, *Unsichtbare Gegner*).

Betrachtet man Cartiers eindrucksvolle Bilanz an TV-Produktionen (1952-1976) und gelegentlichen Spielfilmen, erstaunt es umso mehr, dass bislang keinerlei nur im Ansatz umgreifende Analyse seines Werks vorliegt. Natürlich taucht er in Interviewstatements regelmäßig in Dokumentationen zur Fernsehgeschichte auf, und anlässlich seines Ablebens im Jahre 1994 widmete ihm die BBC ein Porträt (*Rudolph Cartier: A Television Pioneer*, BBC 2, 1 July 1994), aber außer einigen wenigen Aufsätzen (siehe die kurze Bibliografie im anschließenden Text) wird man kaum Material über ihn finden.

Der ausführliche biografische Essay - der erste deutschsprachige Text über Cartier -, den ich gemeinsam mit Tobias Hochscherf für *CineGraph* verfasst habe, soll eine Grundlage für weitere Forschungen bilden. Er ist das Ergebnis intensiver Recherchearbeit in Bibliotheken und Archiven und einer äußerst befruchtenden Kooperation zwischen der University of Southampton und der Northumbria University (Newcastle).

Rudolf Katscher / Rudolph Cartier

Drehbuchautor, Regisseur, Produzent

Christian Cargnelli, Tobias Hochscherf

Rudolf Katscher, geboren als Rudolf Kacser am 17. April 1904 in Wien, Sohn des jüdisch-ungarischen Kaufmanns Joseph Kacser und der Österreicherin Hermine Böhm. Nach dem Abitur studiert er ab 1922 Malerei und Architektur an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie und schließt das Architekturstudium 1925 ab. Daneben belegt er 1923/24 als externer Hörer das Nebenfach "Theatergeschichte und Regie" an der Akademie für Musik und darstellende Kunst. Ab 1925 schreibt Katscher für das Feuilleton des *Neuen Wiener Tagblatts*, darunter etliche Reportagen aus der Bergwelt. Unmittelbar nach Fertigstellung seiner ersten Filmvorlage, für die er einen Drehbuchpreis gewinnt, geht er nach Berlin, wo sein Skript *G'SCHICHTEN AUS DEM WIENER WALD* 1928 von Jaap Speyer verfilmt wird. (Es basiert nicht auf Ödön von Horváths Stück, das erst 1931 uraufgeführt wird).

Im Weimarer Kino startet Katscher eine verheißungsvolle Karriere als vielgefragter Autor. Außer mit Kurt Siodmak, mit dem er das Drehbuch zu *MASCOTTCHEN* (Felix Basch, 1928/29) verfasst, ist sein Name vor allem mit dem UFA-Regisseur Alfred Zeisler und dem Drehbuchautor Egon Eis verbunden – so schreibt er zusammen mit Eis die Zeisler-Filme *DER SCHUSS IM TONFILMATELIER* (1930), *D-ZUG 13 HAT VERSPÄTUNG* (1931) und *SCHUSS IM MORGENGRAUEN* (1932), an dem auch Eis' Bruder Otto mitarbeitet, und liefert die Idee zu *DER STERN VON VALENCIA* (Zeisler, 1933). Fritz Olinsky über *SCHUSS IM MORGENGRAUEN*: "Unter dem deutlichen Einfluß amerikanischer Unterwelt-Filme haben Rudolph Katscher, Otto und Egon Eis nach dem Bühnenstück von Harry Jenkins *Die Frau und der Smaragd* einen spannenden, manchmal fast atembeklemmend spannenden Reißer geschaffen, der – wiederum nach amerikanischem Vorbild – in einem mit aller nur denkbaren Realistik inszenierten Feuerkampf zwischen der Polizei und einer Verbrecherbande gipfelt." (Berliner Börsen-Zeitung, 17.7.1932).

Katscher und Egon Eis verfassen, zum Teil mit Otto, auch die Drehbücher zu DER TIGER (Johannes Meyer, 1930), TÄTER GESUCHT (Carl Heinz Wolff, 1931), SALTO MORTALE (Dupont, 1931) und der Edgar Wallace-Adaption DER ZINKER (Lamac und Fric, 1931). Katschers bevorzugte Genres sind Kriminalgeschichten und Thriller, doch seine Filmographie offenbart eine große Vielfalt quer durch das Spektrum des Weimarer Kinos. So arbeitet er zu Beginn seiner Karriere auch an Komödien und Liebesgeschichten (DAS SPIEL MIT DER LIEBE, Victor Janson, 1928, auch bekannt als HARRY UND DIE HOCHSTAPLERIN), die zum Teil in seiner Heimatstadt spielen (G'SCHICHTEN AUS DEM WIENER WALD und IM PRATER BLÜH'N WIEDER DIE BÄUME, Emo, 1929). Neben Produktionen, die vor allem für den deutschsprachigen Raum bestimmt sind, wirkt er, mit Eis und anderen, auch an Mehrsprachenproduktionen mit: DER GREIFER (Eichberg, 1930), TROPENNÄCHTE (Mittler, 1931), DAS GELBE HAUS DES KING-FU (Grune, 1931), SALTO MORTALE (Dupont, 1931) und DIE PRANKE (Steinhoff, 1931).

Zusammen mit Mark Sorkin führt Katscher 1932 zum ersten Mal Regie bei der deutschen Produktion TEILNEHMER ANTWORTET NICHT, für die er auch, abermals in Kooperation mit den Brüdern Eis, das Buch schreibt: "Ein Kriminalfilm, in dem alles, was man von einem erfolgverheißenden Film dieses Genres verlangen kann, enthalten ist: Spannung, Sensation, Überraschung, Humor." (Österreichische Film-Zeitung, 17.9.1932). 1933 wird Katscher aus Deutschland vertrieben und geht vorerst zurück in seine österreichische Heimat. Dort inszeniert er die Sam Spiegel-Produktion UNSICHTBARE GEGNER (1933). Der Thriller über verbrecherische Machenschaften im internationalen Ölgeschäft ist neben einer gelungenen Regiearbeit nicht zuletzt wegen der darstellerischen Leistungen Oskar Homolkas und Peter Lorres auch über die Landesgrenzen hinaus ein Erfolg: "Die Regie arbeitet die Charaktere scharf heraus, führt das Ensemble zu eindrucksvollen, überzeugenden Leistungen." (Paimann's Filmlisten, Nr. 921, 1.12.1933). Zwischen 1933 und 1935 pendelt Katscher zwischen Österreich und der Tschechoslowakei. In Prag entsteht 1934/35 die Wintersportkomödie POLIBEK VE SNEHU; Katscher führt Regie bei der deutschsprachigen Version, die in Österreich als LIEBE AUF BRETTTELN herauskommt. Der Film gilt als verschollen.

Am 26. September 1935 lässt sich Katscher von der belgischen Vertretung in Wien ein Transitvisum ausstellen und übersiedelt nach England, wo er am 30. September in Dover landet. Dies sollte seine letzte Exilstation sein. Obwohl er noch jung ist, schnell die Landessprache erlernt und nicht zuletzt aufgrund seiner Tätigkeit für Mehrsprachenversionen über einige Kontakte zu wichtigen Vertretern der britischen Filmwirtschaft verfügt, hat Katscher enorme Schwierigkeiten, im dortigen Kino Fuß zu fassen. Trotz der Fürsprache seines österreichischen Freundes und Agenten F. Glück, Geschäftsführer der Londoner Firma International Film Advisers Ltd., und eines englischen Cousins, George Schwartz, Dozent an der renommierten London School of Economics, kann er keine unbefristete Aufenthalts- und Arbeitserlaubnis erhalten. Er muss das Land wiederholt verlassen, um erneut mit einem befristeten Visum einreisen zu können. Getrieben von ernsten finanziellen Sorgen, versucht er zunächst, die englischen Rechte an UNSICHTBARE GEGNER zu verkaufen, was sich allerdings als ebenso erfolglos erweist wie seine Bemühungen, als Regisseur oder Autor von britischen Produktionsfirmen beschäftigt zu werden.

Katschers Mutter Hermine wird nach dem »Anschluss« von den Nationalsozialisten inhaftiert und 1942 nach Riga deportiert und ermordet; sein Vater stirbt im April 1939 in Wien. Katscher bemüht sich nach Ausbruch des Krieges erneut um eine unbefristete Aufenthaltserlaubnis. In einem Brief an das englische Innenministerium schreibt er: "Es ist mir vollends bewusst, dass es für einen Österreicher, nunmehr ein 'enemy alien', zum gegenwärtigen Zeitpunkt unpassend ist, eine unbefristete Aufenthaltsgenehmigung zu beantragen. Allerdings kann ich meine Abscheu vor den Nazis nicht eindrücklicher unter Beweis stellen als dadurch, dass mein alter Vater einige Monate zuvor in Wien an den Folgen der Misshandlungen starb, nachdem er von den Nazis seit den Pogromen im November des letzten Jahres inhaftiert war." (Brief vom 27.9.1939, Public Record Office, HO 405/26875).

Zu diesem Zeitpunkt hat sich für den Regisseur und Drehbuchautor durch Engagements für das Fernsehprogramm der BBC nach Jahren finanzieller Not und künstlerischer Selbstzweifel ein neues Betätigungsfeld eröffnet. Sein unter dem Pseudonym Roy Carter verfasstes Fernsehspiel REHEARSAL FOR A DRAMA wird zweimal, am 23. und 28. Januar 1939, erfolgreich ausgestrahlt und veranlasst die Verantwortlichen, ihn für weitere Programme zu verpflichten. Aus dieser neuen

Chance wird allerdings zunächst nichts. Seine Fernsehproduktion mit dem Arbeitstitel THE DEAD EYE (Titel möglicherweise auch DEAD EYES) wird aufgrund des Kriegsausbruchs eingestellt und Katscher am 28 Juni 1940 für knapp zwei Monate als »enemy alien« im Lager Huyton bei Liverpool interniert. Nach seiner Entlassung ist er im Mai 1942 an dem Anti-Nazi-Theaterstück *Black Racket* (Q Theatre, Kew) beteiligt, bevor er, nun unter dem Namen Rudolph Cartier, die Buchvorlage zu THE MAN FROM MOROCCO (1945) schreibt, einem vom deutschen Exilanten Mutz Greenbaum (Max Greene) inszenierten antifaschistischen Drama, in dem Adolf Wohlbrück (nunmehr: Anton Walbrook) die Hauptrolle spielt. Die Londoner Times bezeichnet den Film, trotz einer sehr kritischen Rezension, als "the British CASABLANCA" (21.3.1945) – eine ähnliche Formulierung ("ein englischer CASABLANCA-Film") wählt der emigrierte Autor PEM (= Paul Marcus) in seiner Kolumne »Londoner Notizen« im Aufbau (13.4.1945). Im Herbst 1944 verweigert die Filmgewerkschaft ACT (Association of Cinematograph Technicians) Cartier die Mitgliedschaft und vereitelt dadurch seinen Plan, den Film CORRIDOR OF MIRRORS zu inszenieren; dieser wird schließlich 1948 von Terence Young gedreht, Cartier fungiert als Produzent.

Wie viele andere geflüchtete Filmschaffende kehrt Cartier nach Ende des Krieges nicht nach Deutschland oder Österreich zurück. Er tritt nun, neben seiner Tätigkeit als Drehbuchautor und Regisseur, zunächst vor allem als Produzent in Erscheinung. 1949/50 zerschlägt sich trotz intensiver Bemühungen die Verfilmung von Leo Perutz' Roman *Der Marques de Bolibar*; auch Projekte wie "Elisabeth of Austria" und der Swashbuckler "Flash of Steel" bleiben im Planungsstadium stecken. Cartier produziert neben CORRIDOR OF MIRRORS, für den er auch das Drehbuch schreibt, lediglich die englisch-französische Koproduktion THE NAKED HEART/MARIA CHAPDELAIN (Allegrét, 1950) und den Kurzspielfilm THE MAN WITH THE TWISTED LIP (1951). "CORRIDOR OF MIRRORS ist ein ganz und gar einzigartiger Film im britischen Kino der 1940er Jahre (...), im Grunde kaum dem Melodramen-, dem Fantasy- oder dem Thrillergenre zuzurechnen, obwohl er Elemente aller dieser Genres in sich vereinigt. (...) Ein seltsamer Film, lyrisch, romantisch, mitunter ziemlich bewegend." (William K. Everson) Danach arbeitet Cartier in Großbritannien – mit Ausnahme des von ihm inszenierten, in Jamaica angesiedelten Melodrams PASSIONATE SUMMER (1958) - ausschließlich fürs

Fernsehen und wird, nachdem er vergeblich versucht hat, seine vielversprechende Karriere in der englischen Filmindustrie fortzuführen, zu einem der wichtigsten und einflussreichsten Pioniere des Mediums. Ab 1952 inszeniert er rund 100 BBC-Fernsehspiele, darunter Meilensteine der TV-Geschichte wie die Science-Fiction-Trilogie THE QUATERMASS EXPERIMENT (1953), QUATERMASS II (1955) und QUATERMASS AND THE PIT (1958-59) sowie die so erfolgreiche wie kontroversielle Verfilmung von George Orwells NINETEEN EIGHTY-FOUR (1954) – sie alle entstehen in kongenialer Zusammenarbeit mit dem legendären Autor Nigel Kneale: "Rudy Cartier brachte seine Erfahrung im Film, die er in den UFA-Studios in Berlin erworben hatte, ins ziemlich statische, stark vom Radio geprägte BBC-Drama ein. In seinen Händen wurden gefilmte Verbindungssegmente zwischen den Studioszenen zu dynamischen, eigenständigen Elementen. Aber es war die Live-Studiosituation, die ihm am meisten zusagte, mit live agierenden Schauspielern, die er zu Höchstleistungen anstachelte." (Kneale). Cartiers anspruchsvolle Fernsehproduktionen (darunter besonders viele Literatur- und Opernverfilmungen – wie z.B. WUTHERING HEIGHTS (1953 und 1962), SALOME (1957), A TALE OF TWO CITIES (1958), OTHELLO (1959), ANNA KARENINA (1961), CARMEN (1962) und THE WINGS OF THE DOVE (1965) – zeichnen sich besonders dadurch aus, dass sie in Form und Inhalt durchaus mit etwaigen Kinoproduktionen zu vergleichen sind.

Cartier macht sich allerdings nicht nur mit qualitativ hochwertigen Fernsehfilmen einen Namen, sondern auch mit der Entwicklung neuer Sendeformen. Seine damals vieldiskutierte Produktion LEE OSWALD – ASSASSIN (1966) gilt als eines der ersten modernen TV-Doku-Dramen: "Das Stück basiert auf *Dallas, 22. November* vom deutschen Autor Felix Lützkendorf und wurde in der Tradition der modernen deutschen 'Dokumentarstücke' wie Heinar Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer* und Joel Brand geschrieben. Auf Grundlage des Warren-Reports und anderer dokumentarischer Beweismittel wie Lee Oswalds Tagebuch zeichnete Lützkendorfs Stück das Leben des Attentäters von seiner Entlassung aus den US Marines bis zu dem Augenblick nach, als er von Jack Ruby ermordet wurde. (...) Da ich nichts vom reichlich vorhandenen Wochenschaumaterial verwenden wollte, mussten wir unsere eigenen ‚Wochenschauen‘ kreieren - einschließlich der unglaublichen Szenen im Polizeihauptquartier von Dallas, wo die Horden der

Reporter, Fotografen, Fernseh- und Filmkameralleute sich wie die Wilden aufführten." (Cartier)

In den 1950er und 1960er Jahren widmet sich Cartier immer wieder dem Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust. Gegenüber gängigen Darstellungen im Nachkriegsfilm schildern seine Produktionen die Geschehnisse auch aus deutscher Perspektive und machen deutlich, dass man zwischen Nationalsozialisten, Regimegegnern und Mitläufern unterscheiden müsse (u.a. in *ARROW TO THE HEART*, 1952, *CROSS OF IRON*, 1961, *DOCTOR KORCZAK AND THE CHILDREN*, 1962, *STALINGRAD*, 1963, und *THE JULY PLOT*, 1964, einem Film über das Stauffenberg-Attentat vom 20. Juli 1944). Bei aller kritischen Distanz tritt die Verbundenheit Cartiers mit seiner mitteleuropäischen Herkunft auch dadurch zutage, dass er wiederholt kontinentaleuropäische Dramen und Geschichten verfilmt. Sein besonderes Augenmerk gilt dabei den Werken deutschsprachiger Autoren wie Brecht, Hochwälder, Schnitzler und Zuckmayer.

Als Regisseur und teilweise auch als Autor kehrt Katscher mitunter auch für einzelne Fernsehspiele und -filme in die BRD zurück. So schreibt und inszeniert er *EIN OPFER FÜR DEN WIND* (1954) und inszeniert *DER FALL WINSLOW* (1955, Süddeutscher Rundfunk, SDR), *DER KRONANWALT* (1962, Sender Freies Berlin, SFB), *EINE NACHT AUSSER HAUS* (1963), *LEGENDE EINER LIEBE* (1964, SFB), *DIE PICKWICKER* (1967), den zweiteiligen TV-Film *DER SPANISCHE BÜRGERKRIEG* (1968) sowie *RECHT AUF GEWISSEN* (1970). Zudem verfasst er mit Gustav Kampendonk das Drehbuch zur deutschen Edgar Wallace-Verfilmung *DER RÄCHER* (Karl Anton, 1960). Cartier beendet seine Karriere im Jahre 1976 mit einer BBC-Adaption von John Galsworthys Drama *Loyalties* und einer Inszenierung von Patrick Hamiltons Stück *Gaslight* am Vienna's English Theatre. 1982 tritt er im ORF-Dokumentarfilm *ON THE ROAD TO HOLLYWOOD* auf, 1990 in der BBC-Sendung *THE LATE SHOW*.

Rudolph Cartier wird zweimal geschieden und hat zwei Töchter. Er stirbt am 7. Juni 1994 in London.

Auszeichnungen

1957 Guild of Television Producers' and Directors' Award.

Literatur

Von Katscher

- Fahrt durch die Dolomiten. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen Ausgabe, 19.9.1925.
- Der Zauber der Kulissen. Wie das Bühnenbild entsteht. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 3.10.1925.
- Als "Bummerl" beim Film. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 10.10.1925.
- Der Absturz für den Film. Tollkühne Kletterszenen in den Dolomiten. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 17.10.1925.
- Die Diva. Was der Film von der Künstlerin verlangt. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 31.10.1925.
- Eine Nervenprobe für Kletterer. Der Glockenturm im Montanaiatal. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 14.11.1925.
- Die Nadel der Brenta. Der Kampf um die Guglia di Brenta (2908 Meter). In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 5.12.1925.
- Der Anfänger im Skilauf. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 12.12.1925.
- Die Pallavicini-Rinne am Großglockner. Die gefährlichste Eistour in den Ostalpen. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 19.12.1925.
- Die Arlbergtechnik in 15 Übungstagen. Skilehrbriefe an Sie. Wien: Allg. Bergsteiger-Zeitung, o.J. [1926].
- Hochzeitsreise zwischen Steinlawinen. 15 Stunden in der Mörchenschneidscharte (3000 Meter) des Zillertals. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 2.1.1926.
- In der Gletscherspalte. Stunden der Verzweiflung. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 23.1.1926.
- In der Gletscherspalte. Stunden der Verzweiflung. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 13.2.1926.
- Im Donner der Lawinen. Der weiße Tod. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 6.3. und 27.3.1926.
- Der Wettlauf auf das Matterhorn. Die Katastrophe bei der Erstbesteigung. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 3.4.1926.
- Die Opfer des Berges. Tragödien auf dem Matterhorn. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 24.4.1926.
- Der Modekletterberg im Kaisergebirge. Ansturm auf das Totenkirchl. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 29.5.1926.
- Ein Kampf ums Leben. In gefährlicher Lage am Totenkirchl. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 5.6.1926.
- Eine Woche in der Felswand. Abenteuer im Karwendelgebirge. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 26.6.1926.
- Eine Schreckensnacht in den Dolomiten. Im Schneesturm auf dem Sellaplateau. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 7.5.1927.
- Ein alpinistisches Akroatenstück. Die Guglia Edmondo de Amicis am Misurinasee. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 9.7.1927.
- Panzerwagen gegen Barrikaden. Die blutigen Straßenkämpfe in Berlin. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 11.5.1929.
- Die 19 Opfer von Düsseldorf. Das größte Kriminalrätsel des Jahrhunderts. In: Neues Wiener Tagblatt, Wochen-Ausgabe, 14.12.1929.
- A Foot in Both Camps. In: Films and Filming, September 1958.
- The Man Who Put 1984 Over on Television. Producer With a Personal Style. In: The Times, 1.12.1958.
- LEE OSWALD – ASSASSIN. In: Radio Times, 10.3.1966.

Über Katscher

- Akte über Rudolph Kacser. Public Record Office (Kew), HO 405/26875.
- Sammlung Paul Kohner. Filmmuseum Berlin - Deutsche Kinemathek.
- Der pendelnde Regisseur. In: Neue Freie Presse, 23.5.1934.
- Kevin Gough-Yates: The European Film Maker in Exile in Britain 1933-1945. Dissertation, Open University, 1990.
- Lynda Myles und Julian Petley: Rudolph Cartier. In Sight and Sound, Spring 1990.
- Rudolph Cartier - BECTU History Project Interview, 1991. British Film Institute, London.
- Regisseur Rudolph Cartier gestorben. In: Salzburger Nachrichten, 9.6.1994.
- Rudolph Cartier. In: The Times, 10.6.1994. (Nachruf)
- Charles Castle: Rudolph Cartier. In: The Independent, 14.6.1994. (Nachruf)
- Nigel Kneale: Rudolph Cartier. In: The Independent, 14.6.1994. (Nachruf)
- Laurence Staig: Rudolph Cartier. In: The Independent, 14.6.1994. (Nachruf)
- Classic Images, Nr. 231, September 1994. (Nachruf)
- William K. Everson: CORRIDOR OF MIRRORS. Program Notes for the New School for Social Research (31 October 1986). In: Film History, 15. Jg., Nr. 3 (2003).
- Kevin Gough-Yates: Rudolph Cartier. In: Robert Murphy, Hg., Directors in British and Irish Cinema: A Reference Companion. London: BFI 2006.
- Jason J. Jacobs: Cartier, Rudolph. The Museum of Broadcast Communications, Chicago Internetportal,
<http://www.museum.tv/archives/etv/C/htmlC/cartierrudo/cartierrudo.htm>
- Oliver Wake: Cartier, Rudolph (1904-1994). Screenonline,
<http://www.screenonline.org.uk/people/id/1181098/index.html>

Bibliographie

Aldgate, Tony, 'Comedy, Class and Containment', in James Curran, Vincent Porter (Hg.), *British Cinema History* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1983).

Asper, Helmut G., *"Etwas Besseres als den Tod..." Filmexil in Hollywood* (Marburg: Schüren, 2002).

Barr, Charles, *Ealing Studios* (London: Cameron and Tayleur, 1977).

Barr, Charles, 'Introduction: Amnesia and Schizophrenia', in Barr (Hg.), *All Our Yesterdays. 90 Years of British Cinema* (London: BFI, 1986).

Bearman, Marietta und Charmian Brinson u.a. (Hg.), *Wien – London, hin und retour: Das Austrian Centre in London 1939-1947* (Wien: Czernin, 2004).

Bergfelder, Tim, 'Rooms with a View. Deutsche Techniker und der Aufstieg des Filmdesigners', in Jörg Schöning (Red.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre* (München: edition text + kritik, 1993).

Bergfelder, Tim, 'The Production Designer and the *Gesamtkunstwerk*: German Film Technicians in the British Film Industry of the 1930s', in Andrew Higson (Hg.), *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema* (London: Cassell, 1996).

Bergfelder, Tim und Christian Cargnelli (Hg.), *Destination London: German-speaking Emigres and British Cinema, 1925-1950* (Oxford, New York: Berghahn, 2008).

Brandlmeier, Thomas, '"Rationalization First". Deutsche Kammerschule im britischen Film', in Jörg Schöning (Red.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre* (München: edition text + kritik, 1993).

Brown, Geoff, 'Von Caligari nach Bournemouth: Deutsche Exilkünstler im britischen Film', in *Kunst im Exil in Großbritannien 1933-1945* (Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1986).

Cargnelli, Christian und Michael Omasta (Hg.), *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945* (Wien: Wespennest, 1993).

Cargnelli, Christian, '*Abdul the Damned* (1935) und *These Are the Men* (1943): Anmerkungen zu Robert Neumanns Filmarbeit im englischen Exil', in Anne Maximiliane Jäger (Hg.), *"Einmal Emigrant – immer Emigrant?" Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897 - 1975)* (München: edition text + kritik, 2006).

Cargnelli, Christian, 'Wien-Bilder: Paul L. Stein, Richard Tauber und das britische Kino', in Charmian Brinson, Richard Dove, Jennifer Taylor (Hg.), *'Immortal Austria'? Austrians in Exile in Britain* (Amsterdam, New York: Rodopi, 2007).

Cargnelli, Christian, 'The Lost One: A Life of Peter Lorre', *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 27, no. 1 (March 2007).

Cargnelli, Christian und Tobias Hochscherf, 'Rudolph Katscher/Rudolph Cartier', in *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, Lieferung 45 (2008).

Christie, Ian, *Arrows of Desire* (London: Waterstone, 1985).

Collinson, Naomi, 'The Legacy of Max Schach', *Film History*, vol. 15, no. 3 (2003).

Cook, Pam, *Fashioning the Nation. Costume and Identity in British Cinema* (London: BFI, 1996).

'Deutsche Künstler im englischen Film. Eine vorläufige Bilanz', *Pariser Tageblatt*, 12. Dezember 1934.

Dittrich van Weringh, Kathinka, *Der niederländische Spielfilm der dreißiger Jahre und die deutsche Filmemigration* (Amsterdam: Rodopi: 1987).

Dove, Richard, *Journey of No Return. Five German-speaking Literary Exiles in Britain, 1933-1945* (London: Libris, 2000).

Drazin, Charles, *Korda: Britain's Only Movie Mogul* (London: Sidgwick & Jackson, 2002).

Duguid, Mark, 'Korda and Empire',
<http://www.screenonline.org.uk/film/id/445836/index.html>

Durnat, Raymond, *A Mirror for England* (London: Faber & Faber, 1970).

Esser, Barbara, *Sag beim Abschied leise Servus – Eine Liebe im Exil* (Wien: Kremayr & Scheriau, 2002).

Falcon, Richard, 'No politics! "German Affairs" im Spionage- und Kostümfilm', in Jörg Schöning (Red.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre* (München: edition text + kritik, 1993).

'Foreigners in our Midst', *World Film News*, Mai 1936.

Gough-Yates, Kevin, 'The British Feature Film as a European Concern. Britain and the Emigré Film-Maker, 1933-1945', in Günter Berghaus (Hg.), *Theatre and Film in Exile. German Artists in Britain, 1933-1945* (Oxford, New York, München: Berg, 1989).

Gough-Yates, Kevin, *The European Film Maker in Exile in Britain 1933-45*, PhD thesis, Open University 1990.

Gough-Yates, Kevin, 'Jews and Exiles in British Cinema', *Leo Baeck Institute Year Book XXXVII* (1992).

- Gough-Yates, Kevin, 'Exiles and British Cinema', in Robert Murphy (Hg.), *The British Cinema Book* (London: BFI, 1997).
- Grafe, Frieda, 'Wiener Beiträge zu einer wahren Geschichte des Kinos', in Christian Cargnelli, Michael Omasta (Hg.), *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945* (Wien: Wespennest, 1993).
- Griffith, Richard, 'The British Film', in Paul Rotha, *The Film Till Now*, 2. Auflage (London: Vision Press, 1949).
- Harper, Sue, 'Art Direction and Costume Design', in Sue Aspinall, Robert Murphy, *Gainsborough Melodrama*, BFI Dossier No. 18 (1983).
- Helbig, Jörg, *Geschichte des britischen Films* (Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1999).
- Higson, Andrew, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain* (Oxford University Press, 1995).
- Higson, Andrew und Richard Maltby (Hg.), *"Film Europe" and "Film America". Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939* (Exeter: University of Exeter Press, 1999).
- Higson, Andrew, 'The Instability of the National', in Justine Ashby, Andrew Higson (Hg.), *British Cinema, Past and Present* (London, New York: Routledge, 2000).
- Horak, Jan-Christopher, 'Exilfilm, 1933-45', in Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.), *Geschichte des deutschen Films* (Stuttgart: Metzler, 1993).
- Jäger, Anne Maximiliane (Hg.): *"Einmal Emigrant – immer Emigrant?" Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897 - 1975)* (München: edition text + kritik, 2006).
- Kulik, Karol, *Alexander Korda: The Man Who Could Work Miracles* (London: W.H. Allen, 1975).
- Lindgren, Ernest, 'The Early Feature Film', in *Twenty Years of British Film 1925-1945* (London: Falcon Press, 1947).
- Loewy, Ronny (Red.), *Von Babelsberg nach Hollywood* (Frankfurt: Deutsches Filmmuseum, 1987).
- Low, Rachael, *The History of the British Film 1929-1939. Film Making in 1930s Britain* (London: Allen & Unwin, 1985).
- Marksteiner, Franz, 'Schubert heiß ich. Bin ich Schubert? Der Komponist ohne Heimat. Zu den Filmen *Leise flehen meine Lieder* (Ö 1933) und *Blossom Time* (GB 1934)', in Christian Cargnelli, Michael Omasta (Hg.), *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945* (Wien: Wespennest, 1993).

Mycroft, Walter C., *The Time of My Life. The Memoirs of a British Film Producer*. Introduced, Edited and Annotated by Vincent Porter (Lanham MD, Toronto, Oxford: Scarecrow Press, 2006).

Neumann, Robert, *Ein leichtes Leben* (Wien, München, Basel: Kurt Desch, 1963).

Neumann, Robert, *Vielleicht das Heitere. Tagebuch aus einem andern Jahr* (München, Wien, Basel: Kurt Desch, 1968).

Noble, Peter, 'Brief Historical Survey of the British Film Industry', in Peter Noble (Hg.), *The British Film Yearbook* (London: British Yearbooks, o.D. [1946]).

Oakley, C. A., *Where We Came In* (London: Allen & Unwin, 1964).

Omasta, Michael und Brigitte Mayr und Christian Cagnelli (Hg.), *Carl Mayer, Scenar(t)ist. Ein Script von ihm war schon ein Film – "A Script by Carl Mayer was Already a Film"* (Wien: SYNEMA, 2003).

Omasta, Michael und Brigitte Mayr und Elisabeth Streit (Hg.), *Peter Lorre. Ein Fremder im Paradies* (Wien: Zsolnay, 2004).

Omasta, Michael und Brigitte Mayr und Ursula Seeber (Hg.), *wolf suschitzky photos* (Wien: SYNEMA, 2006).

Priestley, J. B., 'English Films and English People', *World Film News*, November 1936.

Pross, Steffen, *"In London treffen wir uns wieder"* (Frankfurt am Main: Eichborn, 2000).

Richards, Jeffrey, 'National Identity in British Wartime Films', in Philip M. Taylor (Hg.), *Britain and the Cinema in the Second World War* (Basingstoke: Macmillan Press, 1988).

Richards, Jeffrey (Hg.), *The Unknown 1930s: An alternative history of the British cinema 1929-39* (London, New York: I.B. Tauris, 1998).

Richards, Jeffrey, 'Rethinking British Cinema', in Justine Ashby, Andrew Higson (Hg.), *British Cinema, Past and Present* (London, New York: Routledge, 2000).

Schöning, Jörg (Red.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre* (München: edition text + kritik, 1993).

Straschek, Günter Peter, *Filmemigration aus Nazideutschland*. TV-Dokumentation (WDR 1975).

Street, Sarah, *British national cinema* (London, New York: Routledge, 1997).

Treuner, Hermann (Hg.), *Filmkünstler. Wir über uns selbst* (Berlin: Sibyllen, 1928).

Ulrich, Rudolf, *Österreicher in Hollywood* (Wien: Filmarchiv Austria, 2004).

Völker, Klaus, *Fritz Kortner. Schauspieler und Regisseur*. 2. erweiterte Auflage (Berlin: Edition Hentrich, 1993).

Wagener, Hans, *Robert Neumann. Biographie* (München: Wilhelm Fink, 2007).

Walker, Greg, 'The roots of Alexander Korda: myths of identity and the international film', *Patterns of Prejudice*, vol. 37, no. 1 (2003).

Youngkin, Stephen D., *The Lost One. A Life of Peter Lorre* (Lexington: University Press of Kentucky, 2005).