

Fotografie und Film

Helmut G. Asper: Filmexilanten im Universal Studio 1933-1960

Berlin: Bertz + Fischer 2005, 317 S., ISBN 3-86505-163-4, € 25,-

Helmut G. Asper begründet seine Entscheidung, sich ausschließlich mit den Filmexilanten bei der Universal auseinanderzusetzen damit, von ihm in den 80er Jahren interviewte ehemalige Angestellte dieser Firma, der Regisseur Henry Koster (d.i. Hermann Kosterlitz), der Szenarist und Produzent Felix Jackson (d.i. Felix Joachimson), der Komponist Hans J. Salter sowie der Drehbuchautor und Regisseur Curt Siodmak, hätten ihm vor Augen geführt, wie wichtig deren kreativer Beitrag gerade für dieses Studio gewesen sei (vgl. S.12, S.292). Da der Verfasser sich weder zum Anteil von Filmexilanten an der Belegschaft konkurrierender amerikanischer Studios äußert, noch klar stellt, ob seine Erkenntnisse auch für die dort beschäftigten deutschsprachigen Flüchtlinge gelten, entsteht der Eindruck, das Forschungsinteresse an der Universal sei allein dem Zufallsprinzip geschuldet. Das heißt, hätten die damals Interviewten etwa für die Paramount gearbeitet, hätte Asper eine Monografie über die Filmexilanten bei diesem Major geschrieben.

Welche neuen Erkenntnisse gewinnt der Leser aus der Lektüre von Aspers Studie? Zunächst liefert der Autor einen knappen Überblick über die so genannte Laemmle-Ära 1912 bis 1936. Der gebürtige Schwabe Carl Laemmle wanderte 1884 in die USA aus und gründete 1912 die Universal. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht die 1929 in Berlin aufgenommene, von 1933 bis 1936 in Wien und Budapest fortgesetzte deutschsprachige Produktion der Universal. Für die Deutsche Universal waren bereits viele später vor den Nationalsozialisten geflohene, vom amerikanischen Konzern übernommene Künstler tätig (vgl. S.76-77). Es folgen, teils chronologisch, teils personenzentriert gegliedert, Kapitel und Unterkapitel, in denen diverse Universal-Filme unter Mitwirkung von Exilanten – vorrangig Henry Koster, Joe Pasternak, Felix Jackson, Robert und Curt Siodmak, Marlene Dietrich, Hans J. Salter und Douglas Sirk – abgehandelt, genau genommen abgehakt werden. Asper verfährt nach folgendem Schema: Er wählt einen Filmexilanten, den die Universal befristet oder unbefristet unter Vertrag genommen hat, beschreibt den Inhalt der Filme, an denen er mitgewirkt hat, nennt die Höhe der Gage, des Produktionsetats und der eingespielten Gewinne bzw. Verluste. Mitunter wird angemerkt, um wie viel das Budget unterschritten oder überschritten wurde. Zitierte Premierenkritiken und Kommentare des Mitarbeiters zu seinen künstlerischen Intentionen aus der Sekundärliteratur und Aspers Interviewmaterial runden zumeist die Filmbesprechungen ab.

Wer erwartet, etwas über die Arbeitsbedingungen bei der Universal zu erfah-

ren, mit denen die Verfolgten des Naziregimes als Gruppe konfrontiert waren und die womöglich erheblich von ihren bisherigen beruflichen Erfahrungen abweichen, wird enttäuscht. Stattdessen wird Altbekanntes noch einmal wiederholt: Europäische Filmexilanten spielten vorzugsweise Nazis und wegen ihres kuriosen Akzents – auch unabhängig von diesem Rollenfach – häufig Figuren mit einem exotischen Flair.

Was Asper unter dem Begriff ‚Filmexilant‘ versteht, kommt nur indirekt zum Vorschein. So ist das letzte Kapitel erstaunlicherweise vorrangig Douglas Sirk gewidmet, obwohl konzediert wird: „Als Sirk 1950 zu Universal kam, war die eigentliche Exilzeit von 1933 bis 1950 bereits beendet“ (S.268). Dass er, wie es an dieser Stelle ergänzend heißt, 1949 nach Deutschland übersiedelte, doch, von seinem Aufenthalt desillusioniert, noch im selben Jahr in die USA zurückkehrte, ist kein hinreichender Grund, ihn zu den Filmexilanten im Universal Studio zu zählen. Gerade von einem Kenner der Materie wie Asper muss verlangt werden, die Motive der Flucht Sirks 1939 aus Deutschland in die USA und diejenigen für seine Remigration 1949 nicht im Terminus ‚Filmexil‘ zu nivellieren und damit die Fluchtgründe zur Zeit der Naziherrschaft zu verharmlosen.

Ebenso wie der gewählte Beobachtungszeitraum 1933 bis 1960 unbegründet bleibt, lässt Asper den Leser über das Kriterium im Unklaren, nach dem er unter einer vagen „Vielzahl“ (S.11) von Exilanten im Dienst der Universal einigen wenigen Beachtung schenkt. In der Mitte des Buches, versteckt in dem Kapitel „Exilierte Schauspieler und Schauspielerinnen“, klingt ein ursprünglich abweichendes, weitaus höher gestecktes Ziel an – eine lückenlose Dokumentation aller Haupt-, Neben- und Statistenrollen, die Filmexilanten in Universalfilmen gespielt haben (vgl. S.163). Zwar wird dieses Vorhaben mangels vollständiger Unterlagen über diese Berufsgruppe als undurchführbar bezeichnet, aber das Interesse hat sich offensichtlich auf die ausgewählten, zumeist prominenten Regisseure, Szenaristen, Komponisten und Produzenten verschoben, wie sich an deren akribisch nachgezeichneter Filmografie zeigt.

Immer dann, wenn Asper sich auf sein eigentliches Thema besinnt, das heißt auf denjenigen Teil des Personals eingeht, der einen – verglichen mit den amerikanischen Kollegen – andersartigen kulturellen und beruflichen Hintergrund besaß sowie existentielle Bedrohung und Diskriminierung erfahren und zu verarbeiten hatte, deutet sich an, was seine Monografie hätte werden können. Drei Beispiele sollen veranschaulichen, wie das selbst gestellte Thema ansatzweise zur Geltung kommt:

1. Zwei von zwölf Kapiteln sind allein der so genannten Durbin-Ära von 1936-42 sowie 1943-47 gewidmet. Asper lässt unerwähnt, dass er dieses starfixierte Kriterium der Periodisierung Clive Hirschhorns *The Universal Story* (New York 1983, S.96f.) entlehnt. Aus Sicht des Verfassers haben Pasternak, Koster und Jackson die unerfahrene jugendliche Sängerin und Schauspielerin Deanna Durbin

entdeckt und systematisch zum Star aufgebaut. Da die finanziell angeschlagene Universal nach dem Ausstieg der Familie Lammler unter einer neuen Leitung mit den Durbin-Filmen ab *Three Smart Girls* (1936) enorme Gewinne realisierte, erscheint jenes Trio als der Retter des Studios vor dem Bankrott (vgl. S.47f.). Man mag dieses Urteil in Kenntnis von Bernard F. Dicks Aussagen in *City of Dreams. The Making and Remaking of Universal Pictures* (Lexington, Kentucky, S.110f.) für falsch halten. Denn ihm zufolge lässt sich zum einen niemand beweiskräftig als ‚Talentscout‘ Durbins identifizieren, zum anderen war mindestens ebenso wie diese Darstellerin das neue Management für wieder erzielte Profite verantwortlich. Dennoch spitzt Asper wenigstens seine Meinung in einer diskutierbaren These zu: „Universal verdankte diesen Emigranten über mehr als ein Jahrzehnt die kontinuierlichen kommerziellen und künstlerischen Erfolge“ (S.47).

2. Die durchaus überflüssige Rechtfertigung Aspers, warum es unmöglich sei, sämtliche Rollen exilierter Schauspieler im Dienst der Universal zu verzeichnen, mündet in eine eindringliche Schilderung der prekären Lebenslage einer Verfolgten des Naziregimes: dem Fall Elfriede Borodin (vgl. S.164). Dieser jüdischen Darstellerin war es gelungen, mit einem allerdings am 1.7.1939 auslaufenden Visum in die USA einzureisen. Da der Agent James Townsend unverzüglich und unmissverständlich dem Universal-Präsidenten Nathan Blumberg die tödlichen Konsequenzen ihrer erzwungenen Rückkehr nach Deutschland infolge eines nicht verlängerten Visums vor Augen führte, sorgte der für die Dringlichkeit der Anfrage sensibilisierte Adressat dafür, dass Borodin rechtzeitig einen für die Aufenthaltsverlängerung erforderlichen Arbeitsvertrag erhielt. Dass sie ein halbes Jahr offiziell bei der Universal beschäftigt war, ohne an irgendeinem Film mitgewirkt zu haben, beweist den uneigennütigen, lebensrettenden Einsatz des Studios für einen Filmexilanten. Anstatt zu erläutern, ob es sich um einen singulären Fall oder eine gleichsam systematische Asylpolitik des Studios handelte, begnügt sich Asper mit der nichtssagenden Feststellung, Koster, Pasternak und Jackson hätten „häufig weitere Emigranten als Autoren, Regisseure, Komponisten herangezogen“ (S.43).

3. Bis Mitte der 30er Jahre hingegen, solange die Universal rote Zahlen schrieb, hatte noch eine „Abneigung des Managements gegen europäische Flüchtlinge“ (S.42) vorgeherrscht. „Europäisch war für sie gleichsam ein Synonym geworden für zu künstlerisch, zu schwierig und zu teuer“ (S.43). Exilanten seien nur wegen ihrer – verglichen mit amerikanischen Arbeitnehmern – notgedrungen niedrigen Gagenforderungen bzw. eines vom Arbeitgeber rücksichtslos betriebenen Lohndumpings in der Regel befristet engagiert worden. Was den Sinneswandel der Studioleitung motivierte, der vielleicht nicht nur Borodin bei Ausbruch des Zweiten Weltkriegs das Überleben sicherte, bleibt offen. Angenommen, die Firmenchefs hätten tatsächlich zunächst eine derart restriktive und repressive Einstellungspolitik praktiziert, wie erklärt es sich dann, dass Koster und Pasternak, die im Februar 1936 in die USA einreisten, in den folgenden Jahren zu den Spit-

zenverdienern der Universal zählten? (Vgl. S.51-52) Aspers Antwort lautet, beide seien durch die ihnen zu verdankenden Kassenschlager Durbins für das Studio unentbehrlich geworden. Eine somit angedeutete Einkommenshierarchie unter den Filmexilanten, ihre ungleich verteilte Verhandlungsmacht gegenüber den Firmenchefs auch infolge eines unterschiedlich gesicherten Aufenthaltsstatus' wird jedoch nicht näher erläutert. Ob und wenn ja die innerbetrieblichen Beziehungen der europäischen Flüchtlinge eher von Konkurrenz oder Solidarität geprägt waren, somit die Vereinzelung in fremder Umgebung verstärkten oder das Zusammengehörigkeitsgefühl förderten, ob es überhaupt so etwas wie ein Gruppenbewusstsein gab und dieses womöglich organisiert vertreten wurde, wird von Asper nicht einmal am Rande erwähnt – und das in einer auf ein einziges amerikanisches Studio beschränkten Geschichte deutschsprachiger Filmexilanten.

Der Autor erklärt einleitend, Standardwerke zur Universal ergänzend zur eigenen Grundlagenforschung ausgewertet zu haben (vgl. S.12). Diese Selbsteinschätzung ist zu korrigieren. Vergleicht man seinen 1999 in *Film History*, Nr. 2, erschienenen Aufsatz „Three smart guys: How a few penniless German émigrés saved Universal Studios“ (Coautor: Jan-Christopher Horak, S.134-153) und seine Materialsammlung „*Etwas Besseres als den Tod...*“ *Filmexil in Hollywood. Porträts, Filme, Dokumente* (Marburg 2002) mit der aktuellen Publikation, dann hat der Autor bereits veröffentlichte Texte umgeschrieben, mit Erkenntnissen der umfangreichen Sekundärliteratur zur Universal angereichert und zumeist ansehnliche Szenenfotos hinzugefügt. Da ein eigenwertiger Forschungsbeitrag weder zu den Filmexilanten bei der Universal noch zum Filmexil in den USA erkennbar ist, sei dem Leser die Lektüre von Werken empfohlen, die das Literaturverzeichnis ausweist (vgl. S.295-300).

Ulrich Döge (Berlin)