

Erika Wottrich (Hg.): Deutsche Universal. Transatlantische Verleih- und Produktionsstrategien eines Hollywood-Studios in den zwanziger und dreißiger Jahren

München: edition text + kritik 2001, 185 S., ISBN 3-88377-671-8, € 18,-

Von allen amerikanischen Filmgesellschaften der zwanziger und dreißiger Jahre, gilt die Universal Film Pictures Corporation als die deutschfreundlichste, nicht nur weil deren Leiter, der gebürtige Schwabe Carl Laemmle, zeitlebens enge persönliche Kontakte mit der ehemaligen Heimat aufrechterhielt, sondern auch weil Laemmle bei seinen jährlichen Kurbesuchen in Marienbad stets Abstecher in die europäischen und deutschen Filmmetropolen machte, um neue Fachkräfte anzuheuern. So kamen schon in den zwanziger Jahren Paul Kohner, William Wyler, Joseph Schildkraut, Paul Leni, Joseph Pasternak, Paul Ludwig Stein, Edgar G. Ulmer, Conrad Veidt, Lya di Putti u. a. nach Hollywood bzw. Universal City. In den dreißiger Jahren folgten, seit Laemmles Sturz im Jahre 1936, die deutschen Exilanten Koster, Jackson, Benedek, Marton und Pasternak. In der ortsansässigen Filmbranche kursierte der Witz, fast alle in Universal City arbeitenden Filmschaffenden seien mit ‚Onkel Carl‘ verschwägert und Deutsch sei die Umgangssprache auf dem Gelände; ein Gerücht, das keineswegs stimmte, sich aber dennoch hartnäckig durchsetzte. Ende der zwanziger Jahre etablierte die Firma schließlich eine deutsche Filiale, die Deutsche Universal, die nicht nur die eigenen amerikanischen Filme vertrieb, sondern auch deutsche Filme – nach 1933 sogar deutsche Exilfilme in Wien und Budapest – produzierte. Wie der Cinegraphband *Deutsche Universal* feststellt, avancierte die Deutsche Universal Anfang der dreißiger Jahren zum wichtigsten Filmproduzenten Berlins nach der Ufa.

Die jährlichen Tagungen des Cinegraphs in Hamburg betreten immer wieder filmhistorisches Neuland, so auch die Tagung zur Deutschen Universal (November 2000), welche zum ersten Mal als Tagungsthema eine Firmengeschichte unter die Lupe nahm. In Anbetracht der Tatsache, dass die Cinegraphtagungen und die im folgenden herausgegebenen Tagungsbände sich immer wieder tendenziell mit der Geschichte des deutschen Exilfilms auseinandersetzen, indem sie bestimmte deutsche Filmgenres, Personen oder internationale Verflechtungen der Filmwirt-

schaft thematisierten, scheint gerade die Universal ein ergiebiges Forschungsobjekt. Wie Erica Wottrich feststellt, ist die Aktenlage zu den Berliner, Wiener und Budapester Filialen der Universal miserabel. (S.7) Auch in Universal City im Archiv der Universal finden sich keine Aktenbelege zu den europäischen Dependancen. Womöglich existierten in den Central Files der Universal noch Personalakten zu vielen deutschsprachigen Mitarbeitern sowie Drehbuchentwürfe und „Legalfiles“, d. h. copyrightrechtliche Korrespondenz der Mutterfirma, zu den von deutschen Immigranten und Exilanten produzierten Filmen, wobei zu den Produktionen der Deutschen und Wiener Universal auch diese Akten anscheinend fehlten. Diese Annahmen/Thesen werden durch Stichproben erhärtet, die Helmut Asper – anlässlich seiner geplanten Studie – und ich im Vorfeld des Cinegraphprojekts machten. Dieser Befund gilt aber nicht als vollkommen gesichert, denn beide Projekte zur Erforschung der Deutschen bei Universal mussten wegen meines Weggangs von Universal und der Schließung des Archivs abgebrochen werden. Nichtsdestotrotz haben die beteiligten Wissenschaftler viel Neues und Unbekanntes ans Licht getragen und eine durchweg lesenswerte Monografie produziert.

Unterteilt durch vier Überschriften (Firma, Personal, Filme und Filmografie), ist fast die Hälfte des Bandes der Firmengeschichte gewidmet. Thomas J. Saunders, der schon mit seinem Buch *Hollywood in Berlin* (New York, 1996), eine ausgezeichnete Grundlagenforschung geliefert hatte, führt den Leser ein mit seiner Darstellung der Firmenpolitik und des Firmenbildes der Universal. Die Feststellung, Universals Missgriffe im deutschen Filmmarkt beruhten auf kulturellen Perzeptionen, die die Amerikaner vom deutschen Publikum immer wieder trennten, zieht sich wie ein roter Faden durch Saunders Text und weitere Beiträge. Auch die Deutschkenntnisse des Leiters und seiner Mitarbeiter konnten diese Kluft nicht schließen. So versuchte Universal noch vor Ende des Importembargos im Jahre 1921 den deutschen Markt mit der gleichen Billigware zu beliefern, die sie mit Erfolg in der amerikanischen Provinz verkaufte, und konstruiert dabei „ein nicht allzu schmeichelhaftes Firmenimage“ (S.12), das durch die im Ersten Weltkrieg von Universal gegen Deutschland produzierte Gräuelpropaganda keineswegs eine Verbesserung erfährt. Amerikanische Methoden der Werbung, d. h. alle Filme in einer übertriebenen Form zum Himmel zu loben, scheinen auch beim deutschen Publikum auf Widerstand zu stoßen. Zu *Der Mann, der lacht* (1928) schreibt Saunders: „*Der Mann, der lacht* wurde zwar von der Presse gelobt und die Leistung Veidts gebührend gewürdigt, Kritiker hoben jedoch hervor, dass der Film nicht dem entspreche, was die Herstellungsfirma versprochen habe.“ (S.17)

In seinem sehr originären Beitrag, „A Universal Language? ...“ zeigt Michael Wedel auf, wie kulturelle Perzeptionen, vor allem die nationale Identität, die Rezeption von *Im Westen Nichts Neues* (1930) und anderer Tonfilme beeinträchtigte. Stellte die Filmhistoriografie bisher lediglich die politischen

Bedenken des deutschen Publikums (vor allem der Rechtspresse) gegen die Remarqueverfilmung fest, dokumentiert Wedel den Widerstand des Publikums gegen die Synchronisation an sich, d. h. die Verbindung eines amerikanischen Körpers mit einer deutschen Stimme, weil diese dem Empfinden einer nationalen Identität zuwiderlaufe. Nach Wedel verwischte die Synchronfassung von *All Quiet on the Western Front* „jede klare nationale Zuordnung und eröffnete einen diskursiven Raum, dessen Widersprüchlichkeit weder durch ästhetische Konvention noch durch ideologischen Konsens abgesichert war.“ (S.57) Diese These ist durchaus provokant und lädt die Forschung ein, andere Länder auf Widerstand gegen die Nachsynchronisation „amerikanischer Körper“ abzuklopfen. Die Universal zieht auf jedem Fall die Konsequenz aus dem Eklat um *Im Westen Nichts Neues* und verstärkt ihre Bemühungen, erstens deutschsprachige Filme in Berlin zu drehen, zweitens die Synchronisationsarbeit von Amerika nach Deutschland zu verlagern, um echte deutsche Stimmen aufnehmen zu können (angeblich hörte man bei den örtlich ansässigen Muttersprachlern nach wenigen Monaten den amerikanischen Akzent heraus) und drittens die Produktion von Mehrsprachenverfilmungen genau zu dem Zeitpunkt hochzukurbeln, als die anderen Amerikaner fast vollständig auf die Nachsynchronisation setzten. Diese Investitionen im deutschen Filmmarkt machen die Universal zu einem der wichtigsten wirtschaftlichen Faktoren am Markt. Auch die Beiträge von Jeanpaul Goergen und Armin Loacker zum Beiprogramm, bzw. zur österreichischen Filmproduktion der Universal, erschließen bisher unbekanntes Material, das diese These verstärkt.

Unter ‚Personal‘ bringen Evelyn Hampicke, Werner Skrentny und Brigitte Mayr Porträts zu Fritz Grünbaum, Max Friedland und Franziska Gaal. Vor allem Mayrs Essay zu Gaal ergänzt, am speziellen Beispiel des größten Stars von Universal in Europa, das von Loacker entworfene Bild der von wirtschaftlichen und politischen Bedingungen des Exils gebeutelten Firma. Denn nicht nur ihr Personal wurde von den Nationalsozialisten ins Exil getrieben, sondern auch die Firma selbst. Franziska Gaal, die in Mittel- und Osteuropa einige Jahre lang ein echter Star war, ist eine der wirklich Unglücklichen des Exils, da sie ein Leben der Vereinsamung und Verarmung ertragen musste.

Im Abschnitt ‚Filme‘ geht es um drei Universalfilme: Paul Lenis *The Cat and the Canary* (1927) (Catherine Surowiec), *Back Street* (1932) (Jürgen Kastent) und *S.O.S. Eisberg* (1933) (Rainer Rother). Der erstgenannte Film wird als Schlüsselfilm des aufkommenden Universal Horrorfilms apostrophiert, während der zweite Film an den hohen Stellenwert des Melodrams bei Universal in den dreißiger Jahren erinnert. Kastens Analyse von *Back Street* thematisiert noch einmal die Kritik an der Synchronisation und Universals Fehldeutung des deutschen Publikumsgeschmacks: „Das Sujet deutsche Auswanderer in den USA um die Jahrhundertwende und in der Zeit danach – erweckte in Deutschland kein nennenswertes Interesse.“ (S.141) Rothers Beitrag ordnet *S.O.S. Eisberg* den in den

zwanziger und dreißiger Jahren gängigen „Expeditionsfilmen“ zu, kommt aber zu dem Ergebnis, dass Dr. Arnold Fanck durch seine Arbeitsweise und Ästhetik diese Genreerwartungen unterwanderte und entgegen den Interessen der Universal einen „Fanckfilm“ mit all seinen persönlichen Schwächen lieferte.

Der Band schließt mit einer von der Herausgeberin Erika Wottrich erstmalig zusammengestellten Filmografie der Deutschen Universal Produktionen. Selten hat eine bescheidene Monografie so konsequent *terra incognita* betreten und wider alle Erwartungen wichtige Impulse für die weitere Forschung geliefert.

Jan-Christopher Horak (Los Angeles)