

Perspektiven

Ralf Heiner Heinke und Christoph Ziener

Globale Kinoexpansionen: Transnationale Filmgeschichte der Zwischenkriegszeit

Transnationale Filmgeschichtsschreibung hat einen festen Platz neben den traditionellen Methoden historio-graphischer, nationaler sowie biographischer Filmgeschichten eingenommen. Gleichmaßen ist der Begriff ‚transnational‘ zu einem Sammelwort divergierender Bedeutungsebenen, zweifelsohne sogar zu einem Modewort innerhalb der Filmwissenschaft geworden (vgl. Hjort 2010, S.12f.) – und das, obwohl der Begriff ursprünglich dezidiert zur Beschreibung einer transnational agierenden, globalisierten Kapitalwirtschaft bestimmt war. Der globale Fluss und Austausch von Wirtschaftsgütern und Kapital wurde zugleich auf die Medientheorie übertragen. Auf der Basis postkolonialer Theorien wie der von Homi K. Bhabha konnten – vor allem seit dem Ende des Kalten Kriegs – Weltordnungskonzepte neu evaluiert werden, was in den Geschichtswissenschaften zur Entwicklung einer fundamentalen Kritik an nationalstaatlichen Paradigmen führte.¹ „[T]he ambivalent, antagonistic perspective of nation as narration will establish the cultural boundaries of the nation so that they may be acknowledged as ‚containing‘ thresholds of

meaning that must be crossed, erased, and translated in the process of cultural production“ (Bhabha 1990, S.4). Diese Kritik am Begriff der ‚Nation‘ berührte vor allem soziologische, kulturgeschichtliche und anthropologische Fragestellungen; der Gedanke eines Multikulturalismus evozierte zwangsläufig die Notwendigkeit der Dekonstruktion eurozentrischer Hegemonie, ihrer Ideengeschichte und ihrer sozialen Praktiken (vgl. Shohat/Stam 1994). Das geistesgeschichtliche Basisprojekt der Entmarginalisierung und Dezentrierung hatte begonnen.

Ausgehend von dieser Einforderung transkultureller Entwicklungswege ergeben sich auch die vielfältigen Reflexionsebenen einer transnationalen und transdisziplinären Filmwissenschaft: Sie beschäftigt sich mit der Sozialgeschichte des Kinos, dem Kulturtransfer zwischen Kinokulturen, Postkolonialismus, medienästhetischem Austausch, Kulturimperialismus und Erinnerungskultur; sie befasst sich ebenso mit Migrationsgeschichten im narrativen Film und beschreibt die Bewegungslinien Filmschaffender im nationenübergreifenden Wissens- und Erfahrungstransfer. Die Geschichte des Kinos und die Geschichte seiner

1 Einen konzisen Überblick über medienhistorische Arbeiten postkolonialer Theorie bietet Ulrike Bergermann (2012).

Wissenschaft reflektieren und durchdringen die ‚Globalgeschichten‘ des 20. Jahrhunderts in vielfacher Weise. In Umkehrung kann die Geschichte der Repräsentationsmodi des Kinos zu jeder Zeit nur als Globalgeschichte begriffen werden und erfordert daher multiperspektivische Forschungsansätze.

Ausgehend von der Hypothese, dass Expansionsbestrebungen US-amerikanischer und europäischer Produktionsfirmen in den Jahren 1919-1939 im Kino und in den begleitenden Diskursen² eine Art ‚Dialog der Nationen‘ in Gang setzten, der sich oftmals über ideologische Grenzen hinwegsetzte, bleibt es bislang ein Desiderat, die Internationalisierungstendenzen dieser Zeit hin zu einer global vernetzten Filmwirtschaft genauer zu untersuchen. Eine Rekonfiguration der Geschichte des Kinos der Zwischenkriegszeit kann die kolonialen Aneignungen des Mediums durch Nationalstaaten (Kinogeschichte als Kolonialgeschichte) abstrahieren und die historischen Zusammenhänge zwischen frühen Dekolonisationsprozessen und dem Aufstieg des Kinos zum globalen Massenmedium betonen. Vorliegender Beitrag möchte die Diskussion um eine

transnationale Filmgeschichtsschreibung der Zwischenkriegszeit anregen und die Verwobenheit von Moderne und Migration exemplarisch akzentuieren. Dieser Ansatz knüpft zeitlich an die Forschungen zu Nationalisierungstendenzen des frühen Kinos an, die Nataša Đurovičová als Transformationsprozess vom wirtschaftlichen Kampf um nationale Absatzmärkte hin zur ideologischen und politischen Zweckbestimmung der Nationalkinos im Ersten Weltkrieg beschreibt (vgl. Đurovičová 2010, S.91).

Die Zwischenkriegszeit ist ein Paradefall, um sich polyzentrischen geschichtswissenschaftlichen Konzepten (*entangled histories/histoire croisée*) filmhistorisch anzunähern. Um einer transnationalen Perspektive gerecht zu werden, ist es aber erforderlich, tradierte filmhistorische Zäsuren und historiografische Narrative (bspw. die Einführung des Tonfilms oder die Machtübernahme der NSDAP) neu zu hinterfragen und diachronisch zu dekonstruieren. Frequentierte Forschungsgebiete zum Exil- wie auch zum Propagandafilm oder den internationalen Mehrsprachenversionen können so durch Narrative der transnationalen und transkontinentalen Konkurrenz von Filmproduktionen, der damit verbundenen Projektionen imaginierter nationaler Gemeinschaften, aber auch des globalen formalästhetischen Austauschs zwischen den verschiedenen Kinoindustrien ergänzt werden. Diese Herangehensweise ermöglicht es auch, kulturelle, soziologische, politische und ideologische Grenzen aus medienwissen-

2 Wichtig sind in diesem Zusammenhang Filmzeitschriften, die mit einem dezidiert internationalen Ansatz verlegt wurden, wie etwa in Großbritannien/Schweiz das von Kenneth Macpherson, Annie Winifred Ellerman (genannt Bryher) und Hilda Doolittle (genannt H.D.) herausgegebene *Close Up* (1927-1933) und die in der Tschechoslowakei von Johannes Kohner verlegte *Internationale Filmschau* (1919-1938).

schaftlicher Sicht aufzudecken. Als erste Phase starker Normierungs- und Internationalisierungstendenzen war die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen nicht nur für das Erscheinen von Expansionsstrategien nationaler Filmproduktionen und für den propagandistischen Wettstreit verschiedener Ideologien verantwortlich; sie brachte auch eine weltweite Kinoavantgarde hervor und verhandelte koloniale Themen. Koloniale Machtbestrebungen fanden in Deutschland aufgrund des Verlusts der Kolonien durch den Ersten Weltkrieg ein vorläufiges Ende. Sie wurden transformiert und als Kritik an der Politik imperialistischer Führungsstaaten wie Großbritannien sowie in der sogenannten Erweiterung des Lebensraums im Osten im Dritten Reich weitergeführt. Eine Aufarbeitung der eigenen kolonialen Vergangenheit war damit nicht verbunden. Innerhalb der Diskurse zur deutschen Emigration lassen sich so beispielsweise Kontinuitätslinien von nationalsozialistischer Ideologie zu den Kolonialgesellschaften des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen. Transnationale Forschung transzendiert die Kategorie des Nationalen und setzt sie zugleich voraus (vgl. Ezra/Rowden 2006, S.4). Aus Sicht deutscher Kinoforschung bedeutet dies, die diskursiven Durchschneidungen mit anderen nationalen Filmgeschichten und *vice versa* zu verstehen, andererseits aber auch den Versuch, globale transnationale Filmgeschichte als eigene (wissenschaftliche) *contact zone* verschiedener filmgeschichtlicher Narrative anzusehen. Die diachronische Aufarbeitung

der Filmgeschichte der Zwischenkriegszeit als eine Phase beschleunigter Globalisierung stellt eine erweiterte Forschungsperspektive dar, die an dieser Stelle nicht geleistet werden kann. Ein synchronischer Blick auf das Jahr 1934 hingegen soll beispielhaft für die Prämisse der Multiperspektivität stehen: Fred Zinnemanns in Lateinamerika gedrehter Film *Redes* (vormals *Pescados* [1934]) soll Luis Trenkers *Der verlorene Sohn* (1934) gegenübergestellt werden, die beide von Migration und Globalisierung geprägt sind. Beide Filme wurden unter transnationalen Produktionsbedingungen hergestellt, beide sind unter dem Einfluss mittelbarer oder unmittelbarer Migrationserfahrungen entstanden und thematisieren diese explizit. Die komparatistische Analyse der beiden Filme soll zeigen, wie sich weltweite antikoloniale Diskurse der damaligen Zeit zu den Massenmigrationsbewegungen der Moderne verhalten können.

Sowohl *Redes* als auch *Der verlorene Sohn* sind in verschiedenen, national geprägten Forschungskontexten diskutierte Filme, die für bestimmte Diskurse, wie etwa Postkolonialität (vgl. Lienhard 2002, S.85; Belmonte Grey 2015) und NS-Propaganda (vgl. Giesen/Hobsch 2005, S.62), als kanonisch gelten können. Zunächst ist es daher wichtig zu resümieren, vor welchem Forschungsstand transnationaler Filmgeschichte wir unsere Analyse entfalten und unter welchen Gesichtspunkten die globale Filmgeschichte der Zwischenkriegszeit bereits Gegenstand filmhistorischer Untersuchungen war.

Varietäten des Weltkinos

Als wichtigstem Teilbereich transnationaler Filmgeschichtsschreibung haben sich – von der heutigen transnationalen Produktionspraxis und der aktuellen globalen Kinokultur beeinflusst – die *world cinema studies* etabliert. Das stark kulturwissenschaftlich geprägte Forschungsfeld versucht die historisographische Ordnung postmoderner Filmgeschichte. Im Gegensatz dazu umfasst das Konzept der transnationalen Filmgeschichte die gesamte Geschichte des Films und ist in besonderem Maße mit der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts verknüpft. Oftmals sind die *world cinema studies* noch immer durch die Methodologie isolierender und spezialisierender *area studies* geprägt, die ihr Augenmerk auf die lokalen und kulturellen Besonderheiten nationaler Filmproduktionen legen, ohne diese in ihren größeren historisch-transkulturellen Zusammenhang zu stellen. Im besonderen Fokus stehen in letzter Zeit vor allem ‚kleine‘ Kinonationen (vgl. Hjort 2007; Blankenship/Nagl 2015, Gustafsson/Kääpä 2015). Diese werden häufig – in den Verquickungen mit der tradierten internationalen Filmgeschichte und den meist vernachlässigten Impulsen in Richtung ‚Zentrum‘ – als Analyseobjekt genommen, um methodischen Fragestellungen transnationaler Filmgeschichte nachzugehen. Solche *unwritten histories* kleiner Filmwirtschaften verdeutlichen, welche Relevanz die geopolitischen Dimensionen (*scales*) und geopolitischen, hemisphärischen Weltordnungsmodelle (*hemispheric citizenships*) für eine transnationale

Filmwissenschaft haben; die Sinnebenen filmischer Diskurse und Narrative sind stets von deren Situierung innerhalb geopolitischer Größenordnungen geprägt. „How a film instantiates the geopolitical imaginary of a particular historical time and place, whom the film addresses and from what geopolitical perspective, and what a film accomplishes as a narrative are understood to be the simultaneous operation of multiple scales“ (Newman 2010, S.3f.). So erfordert die Filmwissenschaft auch den Einbezug einer entgegengesetzten Sicht, in der die Rückwirkung der Transnationalität des Kinos als eine der bestimmenden Kräfte auf Globalisierungsprozesse selbst betrachtet wird. Es eröffnet sich damit jene transdisziplinäre Perspektive, die es weiterzuentwickeln gilt.

Im Rückgriff auf den Globalisierungsforscher Ulf Hannerz verwies Tim Bergfelder 2005 auf die Notwendigkeit der Neuordnung europäischer Filmgeschichte jenseits der „discrete national film cultures“ (S.315). Diese neue Filmgeschichte transnationaler Prozesse fokussiert nicht nur nationalstaatliche Akteure, sondern zeigt, dass in Zeiten großer, unterschiedlich motivierter Migrationsbewegungen eine Vielfalt von individuellen Akteuren, künstlerischen Bewegungen und Gruppierungen sowie privaten Unternehmen über nationalstaatliche Grenzen hinweg innerhalb Europas agierten. „Cultural interactions [...], however, do not simply imitate or reflect already existing national discourses of either the host culture or the outsider. Rather, they ought to be understood as adding new

discursive and aesthetic layers, which irrevocably change but also ultimately contribute to the continuing evolution of, national cultures“ (ebd., S.312). Hannerz' Definition und Verwendung des Begriffs ‚transnational‘ erlaube es, so Bergfelder, zu nuancierteren und lokalisierteren Manifestationen zu finden. Als methodische Grundlage, um Globalisierungsprozessen analytisch entgegenzutreten, würden solche transnationalen Verbindungslinien kein Gerüst einer zusammenhängenden historischen und kulturellen Entwicklung schaffen, sondern sie kreierten transnationale Gemeinschaften (vgl. ebd., S.322). Bergfelder insistiert vor allem darauf, transnationale Austauschbewegungen im Kino nicht als zeitlich oder sozial determiniert zu betrachten. Es dürften diese Phänomene weder ausschließlich als Begleiterscheinung einer Globalisierung der Postmoderne begriffen werden, noch als Praktiken, die sich notwendigerweise Grenzbereichen oder Subversionen zuwenden – sowohl in politischer, ästhetischer als auch kommerzieller Hinsicht. Stattdessen seien sie die Folge eines fortdauernden Austauschs, der die Filmgeschichte seit Anbeginn charakterisiert habe (vgl. Bergfelder 2008, S.16).

Die Arbeiten von Tobias Nagl, Joseph Garncarz, Ursula Saekel, Chris Wahl, Ernst Offermanns und Markus Spieker stehen beispielhaft für die transnationale deutschsprachige Filmgeschichtsforschung für die Zeit vor 1945. Besonders wegweisend sind die Bände der Cinegraph-Reihe „Film-Europa“, welche die Forschung um den Horizont eines filmischen Transnatio-

nalismus in Europa seit den frühen 1910er Jahren erweitern. Diese Forschungsarbeiten lenken die Aufmerksamkeit auf die Wechselwirkungen biografischer Wanderbewegungen und Emigrationen ‚innerhalb‘ des europäischen Kinos.

Expansion und Emigration

Traditionierte Epochenschwellen, wie die Einführung des Tonfilms, prägen nach wie vor die nationale(n) und globale(n) Filmgeschichte(n) sowie deren Erforschung. Sie finden ihren Ausdruck in einer einseitigen Fokussierung der deutschen Filmgeschichte auf Themen wie der wirtschaftlichen ‚Überlegenheit‘ englischsprachiger Tonfilm-Produktionen als Initialzündung des *Global Hollywood* oder dem Exil jüdischer Filmschaffender als Ende der internationalen Beziehungen deutscher Filmproduktionen (vgl. Offermanns 2001, S.15ff.). Durch diese zentralen Umwälzungsmomente rücken aber andere Themen, wie beispielsweise der transkontinentale künstlerische Austausch und die Konkurrenz nationaler europäischer Filmproduktionen in den Jahren zwischen den Weltkriegen, in den Hintergrund. Dem Verständnis globaler Prozesse gegenüber bleibt so eine wirkungsvolle Annäherung aus; internationale Expansionen und Migrationen werden als Einbahnstraßen und weniger als komplexe kulturelle Bewegungs- und Transiträume verstanden. Wir kommen nicht umhin, auch komplexe transnationale Migrationsnarrative, die eines ständigen ‚Hin-

und-Hers' und ‚Vor-und-Zurücks‘, etwa wie bei Ewald André Dupont oder Berthold Viertel (vgl. Elsaesser 1993, S.35-40), und die Migrationen vor Pogrom und Exodus aus Deutschland multiperspektivisch zu analysieren. Hierbei sind die Migrationsabsichten der Filmemacher_innen von allergrößter Bedeutung, denn die markanteste Anziehungskraft war stets die Aussicht auf künstlerische Verwirklichung, also die produktionstechnischen Voraussetzungen und Umfeld (vgl. ebd., S.24). Den unentbehrlichen Aspekt der kollaborativen Disposition des Mediums Film hinzuziehend, eröffnet sich ein Beziehungsnetz von Akteuren und verdeutlicht, dass die Kinomigrationen seit 1918 nicht nur von bekannten Regisseuren geprägt waren, sondern vielmehr von einem transnationalen Austausch von Filmschaffenden aller kreativen Teilbereiche bestimmt wurde (vgl. ebd., S.23):

„Ein Ansatz, der hauptsächlich von den bekannten Regie-Persönlichkeiten wie Murnau, Lang oder Ophüls und ihrer cineastischen Handschrift ausgeht, kann der Bedeutung der Emigration für die internationale Filmgeschichte nicht gerecht werden. So muß z.B. festgehalten werden, daß die gesamten 30er Jahre hindurch Filmhandwerker nach Hollywood kamen, deren Einfluß in verschiedener Hinsicht nachhaltiger und tieferreichender war als der von Regisseuren oder einzelner, als Meisterwerke gepriesener Filme“ (ebd., S.29).

Gleiches gilt in der Gegenrichtung, also in der Bewegung von Hollywood

nach Europa, sowie für den innereuropäischen Austausch der 1920er und 30er Jahre – denkt man allein an die russischen Filmemigrant_innen in Berlin und Paris. Diese Geschichten neu zu schreiben, bedeutet auch, sie diachronisch in ihre Bedeutungshorizonte innerhalb nationaler, filmhistorischer Narrative einzustellen. Der in diesem Beitrag gezogene Vergleich zweier bedeutender deutschsprachiger Regisseure (völlig verschiedener Reputationen) dient als Ansatz, der für die vertiefende Auseinandersetzung mit der kreativen Ausstrahlung migrierender sogenannter ‚Filmhandwerker‘ sowie mit den internationalen Koproduktionen in der Zwischenkriegszeit plädieren möchte. Die ganz unterschiedlichen filmischen Bearbeitungen des Kolonialismus- und Modernismusthemas der beiden Fallbeispiele Mitte der 1930er Jahre verweisen im Zusammenhang mit ihren verschiedenen Produktionsbedingungen und Finanzierungsweisen auch auf die eminente Bedeutung filmökonomischer Hintergründe. Denn sowohl die Migration von Filmkapital als auch von Filmpersonal ist besonders im Kontext ihrer professionellen Absichten zu betrachten: sich dorthin zu bewegen, wo aufgrund besserer wirtschaftlicher Rahmenbedingungen auch bessere Ressourcen und technische Möglichkeiten zu professioneller und künstlerischer Verwirklichung bestanden (vgl. ebd., S.23f.).

Die Expansionsgedanken der verschiedenen nationalen Kinowirtschaften in Europa richteten sich vor allem am

transatlantischen Konkurrenzkampf mit den USA und deren uneingeschränkter filmwirtschaftlicher Dominanz gegenüber den verschiedenen limitierten Sprachmärkten in Europa seit der Einführung des Tonfilms aus. Die Reaktionen auf diese Dominanz waren in Europa überaus verschieden und reichten von strikten Abwehrreaktionen, wie etwa dem Cinematograph Films Act von 1927 in Großbritannien, bis hin zu erweiterten internationalen Expansionsstrategien der Ufa in Deutschland (vgl. Garncarz 2004, S.59). Für viele anglo-amerikanische Wissenschaftler_innen der 1990er Jahre war jedoch das Kino um 1920 zu einem bestimmenden zeitlichen Kapitel der internationalen Filmgeschichte geworden; es behauptete sich das Narrativ der durch die Handelsorganisation der Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA) geprägten, staatlich regulierten und moralisch intendierten Expansionspolitik der US-amerikanischen Filmindustrie (vgl. Jarvie 1992; Saunders 1994; Puttnam 1997; Vasey 1997; Trumbour 2002). Eng verknüpft waren diese Arbeiten mit dem seit den 1920er Jahren virulenten Begriff ‚Amerikanisierung‘.

Ebenfalls seit Anfang der 1990er Jahre wurde durch Autoren wie David Ellwood, Rob Kroes und Gian Piero Brunetta (1994) sowie Andrew Higson und Richard Maltby (1999) der pan-europäische Gedanke eines ‚Film-Europas‘ wieder aufgegriffen, der das europäische Kino (entgegen des heterogenen Sprachraumes) als einen einheitlichen filmkulturellen Raum auffasste

und konstruierte: Die transatlantische Gegenüberstellung von ‚Filmeuropa‘ und ‚Film-USA‘ führte zur Konstruktion zweier Systeme, die offen legte, dass im Kino um die Vorherrschaft von Filmwirtschaft, politischer Ideologie und Kultur in der Welt gerungen wird. Filmpolitisch setzten seit dem Ende des Ersten Weltkriegs nationale Expansionsfantasien globalen Ausmaßes durch die europäischen und US-amerikanischen Kolonialmächte ein. Denn als transnational zirkulierende Bewegtbilder haben Filme vor allem dann die Chance auf transkulturelle Rezeption, wenn sie unter transnationalen Produktionsbedingungen entstanden sind. Film sollte, als eigene visuelle Kunstform, den radikal veränderten Gesellschaftsbedingungen der Moderne in besonderer Weise Rechnung tragen und sich von seinen industriellen Beschränkungen als freies, sozialpolitisch relevantes Massenmedium etablieren können. Die Herausbildung einer Filmkultur zirkulierender *moving pictures* war stets ein Unterfangen, das sich bewusst über nationale und kulturelle Grenzen hinwegsetzte und nach universellen Werten eines neugewonnen medialen Dispositivs suchte. „Changes in film industries and in film style are now understood not merely to be a response to national conditions and pressures, but also to have, most always, multiple, international determinants“ (Newman 2010, S.4). So kann auch die nationalsozialistische Filmproduktion und Institutionalisierung nicht ohne ihren transnationalen Kontext gesehen werden (vgl. Hagener 2014, S.15). Eine

solche Einordnung erlaubt die erneute Hinterfragung von Dichotomien, wie die zwischen NS-Propaganda- und NS-Unterhaltungskino, da solche Kategorien nicht ohne die konkurrierenden gesellschaftlichen Werte expandieren der internationaler Ideologien in ihrer Historizität gesehen werden können.

Der verlorene Sohn

Die Schwierigkeit derartiger Grenzziehung haben beispielsweise die Filme Luis Trenkers demonstriert. Trenker, der sich mit seinem Selbstbild des Tirolers einer nationalen Einordnung per se entzieht, schuf mit reaktionär-konservativen Inhalten Filme, die zwischen expliziter Nationalgesinnung und individuellem Freiheitssinn changieren. Trenkers *Der Rebell* wurde 1932 als Mehrsprachenversion hergestellt; für die deutsche Version stand Kurt (Curtis) Bernhardt als Koregisseur, für die US-Auslandsfassung Edwin Knopf an Trenkers Seite (vgl. Wahl 2009, S.82). Als Produktionsleiter war Paul Kohner von Universal-Studiochef Carl Laemmle zum Verantwortlichen für die Herstellung englischsprachiger Versionen deutscher Filme in der Berliner Niederlassung ernannt worden. *Der Rebell* ist eine der letzten Mehrsprachenversionen einer US-amerikanischen Produktionsfirma, denn diese Strategie wurde bereits im Sommer 1931 zum Großteil eingestellt (vgl. ebd., S.80-87).

Für den zweiten Film mit Produzent Kohner gab es keine englische Version mehr, stattdessen wurde die Handlung

von *Der verlorene Sohn* nach Amerika verlegt – der Film wurde somit zweisprachig. Trenker und Kohner drehten jedoch nicht nur einige *second-unit*-Außenaufnahmen, um die Stadtkulisse der Wirtschaftsmetropole New York zu etablieren, sie schufen auch realistische Straßenszenen im dokumentarischen Gestus, wie sie für das US-amerikanische Kino jener Zeit ungewöhnlich waren. Die etwa halbstündige Episode hatte die Funktion, die ‚wahren‘ Lebensumstände im New York der *Great Depression* ungeschönt zu zeigen, um die Abwehrhaltung des heimatverliebten Protagonisten Tonio zu motivieren. *Der verlorene Sohn* erzählt die Geschichte einer deutschen Emigration in die USA. In seiner Rhetorik schließt der Film in radikaler Weise an die Amerikanisierungsdebatten der Weimarer Republik an und ist einem zwischen 1933 und 1935 vorherrschenden Filmtopos heimkehrender Amerika-Emigrant_innen zuzurechnen (vgl. Rentschler 1992, S.13). Darüber hinaus transportiert der Film eine implizite Modernismuskritik, die vor allem auf Themen wie radikale Säkularisierung, Massenarmut und Identitätsverlust basiert (vgl. ebd., S.21). Dennoch muss Trenkers Film differenziert betrachtet werden. Vielmehr als von einem Antiamerikanismus sollte von offener Amerikakritik gesprochen werden. Die technischen und zivilisatorischen Errungenschaften der USA werden keineswegs einseitig negativ als Hybris dargestellt: Der Neuankömmling Tonio bestaunt die Hochhausarchitektur, die durch spektakuläre Kameraeinstel-

lungen erfahrbar gemacht wird; ihre Aufgabe ist es, die Dimensionen dieser Stadt zu zeigen. Nahezu zwangsläufig erscheint es, dass der ehemalige Bergführer Tonio zuerst das Empire State Building ‚erklimmt‘, um vom 1931 errichteten höchsten Gebäude der Welt hinabschauen zu können. Obwohl der ‚amerikanische Traum‘ dekonstruiert wird, geschieht dies nie einseitig: Vom Empire State Building beginnt zunächst Tonios unaufhaltsamer sozialer Abstieg, aber die Figur wird beim Neubau des Rockefeller-Centers und schließlich als Gehilfe im Profiboxsport im Madison Square Garden Arbeit finden.

Parallelen im Handlungsverlauf sind zu Vittorio DeSicas *Ladri di biciclette* (1948) zu erkennen: Die Abwärtsspirale des italienischen Nachkriegsfilms entspricht genau der Handlungsfolge der Amerikaner-Episode des Trenker-Films – Arbeitssuche, Verpfändung persönlicher Wertgegenstände und schließlich ein Diebstahl, ausgelöst durch die verzweifelte Lage des Protagonisten. Die Sequenz, in der ein New Yorker Polizist Tonio an einem Stück trockenem Brot kauen lässt, korrespondiert mit der Szene des erschütterten Polizisten in der Wohnung des gestellten Fahrraddiebes. Die Gesetzeshüter beider Filme müssen einsehen, dass die Armut, mit der sie sich konfrontiert sehen, ihre persönlichen Moralvorstellungen in Frage stellt und menschliches Verhalten einfordert.

Der verlorene Sohn schildert – in kontrastiver Weise zur Haupthandlung im Südtiroler Bergdorf – die ethnische Pluralität im *melting pot* New

York und richtet sich hierbei vor allem auf das Bild von farbigen männlichen Migrant*innen. Neben Einstellungen arbeits- und obdachloser schwarzer Emigrant*innen finden sich in dem Film Darstellungen, die auf die Emanzipationen der Bewegungen von *Harlem Renaissance* und *Jazz Age* rekurrieren. Das Bild des emanzipierten, afrikanisch-amerikanischen Bürgers wurde von Trenker genutzt, um die Befremdung des bodenständigen Waldarbeiters Tonio in den USA auszudrücken. Das Bild gesellschaftlich ausgegrenzter, obdachloser Farbiger übt Kritik an der (vermeintlichen) sozialen Gerechtigkeit einer zugleich als extrem wohlhabend dargestellten Gesellschaft. Auf der einen Seite wird der arrivierte Afroamerikaner inszeniert, auf der anderen Seite der ghettoisierte farbige Migrant, der durch die großen Migrationswellen nach dem Ersten Weltkrieg aus dem sogenannten *black belt* in die Metropolen des Nordens eingewandert war.

Durch die Verlagerung der Handlung an den ‚Sehnsuchtsort‘ New York ließ sich der filmische Diskurs verdichten, und es eröffnete sich eine Vielzahl von Facetten und Formen, die Massmigration und ihre Folgen zu zeigen. Trenker nutzte das Hauptthema seines Films, Migration, um die Schattenseite der Emigration, das Risiko des Scheiterns darzustellen und explizit mit der kapitalistisch geprägten gesellschaftlichen Ordnung Amerikas zu verbinden.

Die Sequenz beim Arbeitsvermittler ist geprägt von ethnischer Stereotypisierung. Der Arbeitsvermittler ist

durch bestimmte Marker, wie etwa die hakenförmige Nase und die Zigarre, als vermeintlich ‚jüdisch‘ gekennzeichnet; im Grunde scheint dies eine Anspielung auf das öffentliche Image des prominentesten deutschen Filmexilanten Ernst Lubitsch zu sein, der „1935 ausgebürgert und 1937 in der rassistischen Denunziation des jüdischen Einflusses auf den deutschen Film ‚der Mann mit der Zigarre‘ genannt“ (Klapdor/Aurich/Jacobsen 2007, S.280) wurde. Der Protagonist Tonio, der verzweifelt nach Arbeit sucht, findet bei diesem Arbeitsvermittler keine Stelle, stattdessen bekommt ein gut gekleideter, fortwährend lächelnder Afroamerikaner den Vorzug. Im Gegensatz zu älteren Propagandadiskursen, in denen beispielsweise im deutschen Kaiserreich behauptet wurde, schwarze Minderheiten hätten in Amerika noch immer keine Rechte und einen sklavenähnlichen Status (vgl. Franklin/Moss 2007, S.369), wird hier der farbige Arbeitslose als Konkurrent gegenüber dem weißen Immigranten präsentiert und bevorzugt behandelt. Seine Bevorzugung gegenüber dem Neueinwanderer basiert auf der Idee einer Hierarchisierung von Immigrant_innen seitens des Einwanderungslandes USA, in dem der „Arbeitsmarkt nach Nationalitäten und Ethnien strukturiert“ (vgl. Sackel 2011, S.37) sei und einer Logik der „Chronologie der Ankunft in den USA“ (ebd.) folge.

Es bleibt eine der vielen Paradoxien jener Zeit, dass Kohner, der wenig später für Deutsche, die vor den Nationalsozialisten fliehen mus-

sten, der wichtigste Ansprechpartner und Nothelfer in Hollywood wurde, die frühen Filme Trenkers herstellte und mit ihm freundschaftlich verbunden blieb. Trenkers Idee, in die USA zu gehen, um mit Kohners Hilfe eine deutsch-US-amerikanische Koproduktion realisieren zu können, waren weit gereift. Geplant war es, einen Film über Christopher Kolumbus – unter Umständen in Mexiko – zu drehen. Gegenüber Laemmle und den Universal Studios hegte Trenker jedoch bereits 1936 ein großes Unbehagen, da er sich eine bessere Zusammenarbeit mit dem deutschen Studioboss erhofft hatte (vgl. Klapdor/Aurich/Jacobsen 2007, S.284).

Redes

Für Fred Zinnemann bedeutete Universal den Einstieg in die US-amerikanische Filmwirtschaft (vgl. Phillips 1998, S.141). Er war gemeinsam mit Gunther von Fritsch emigriert, der neben Wilhelm Dieterle bei Warner in New York angestellt worden war, um Sprachversionen für den deutschsprachigen Markt herzustellen (vgl. Elsaesser 1992, S.24). Zinnemann übersiedelte schließlich nach Hollywood und wurde zunächst Regieassistent bei Berthold Viertel. Schließlich bekam er im Januar 1934 von Paul Strand und Henwar Rodakiewicz das Angebot, gemeinsam mit den jungen und gänzlich unerfahrenen mexikanischen Filmemachern Emilio Gómez Muriel und Julio Bracho einen vom Secretaría de Educación Pública (SEP) finan-

zierten Film über die wirtschaftlichen Probleme armer Fischer zu drehen und Rodakiewicz zu ersetzen (vgl. García Riera 1992, S.127-131; Lienhard 2002, S.84). Es ist denkbar, dass für Zinnemanns und von Fritschs junge Karrieren in den USA das Drehen eines kapitalismuskritischen Propagandafilms (vgl. Krippner 2010, S.97ff.) in Mexiko ein nicht unerhebliches Risiko darstellte; denn für ihre Reputation in Kalifornien hätte dies gefährliche Folgen haben können (vgl. Smyth 2014, S.16). Mexiko war Anfang der 1920er Jahre mit seinem Importverbot für US-amerikanische Filme gewissermaßen mitverantwortlich für die Gründung der MPPDA, da man seitens der USA gewillt war, nationale Stereotypisierungen von Mexikaner_innen in Hollywood-Filmen besser zensieren zu können und den wichtigen Exportmarkt zurückzuerobern (vgl. Vasey 1997, S.20; Trumpbour 2002, S.28).

Redes ist ein antikolonialer Film, der im Machtkampf des mexikanischen Wahljahres 1934 und unter dem Einfluss der neuen Regierung um Lázaro Cárdenas entstand. Cárdenas gilt als Nachfahre der mexikanischen Revolution (ab 1910), da er viele sozialpolitische Reformen realisieren konnte, das Land vom Einfluss des faschistisch orientierten Plutokraten Elías Calles befreite und eine auf wirtschaftliche Unabhängigkeit von den USA ausgerichtete, gewerkschafts- und bauernfreundliche Reformpolitik verfolgte (vgl. Tobler 2007, S.295). Die neue Regierung förderte ein neues Volksbildungskino „mit dem Volk und für das Volk“ (García Riera 1992, S.128). *Redes*

wurde daher ausschließlich mit den Fischern von Alvarado gedreht. Somit kann es als ein wichtiges Anliegen des Films gelten, die ethnische Diversität der mexikanischen Bevölkerung (*mestizaje*) und das damit verbundene koloniale Kastensystem des transkulturell geformten Staates zu zeigen, das sich über den Nationbildungsprozess Mexikos bis ins 20. Jahrhundert hinweg fortsetzte.

Im Mittelpunkt der Handlung steht die Armut der Fischer von Alvarado, die durch die Geldgier von Zwischenhändlern und Politikern verursacht ist. Die Armut manifestiert sich visuell in der bis zur Zuspitzung getriebenen Darstellung der – im Laufe der Filmhandlung – immer mehr zerschlissenen Kleidung der Fischer, die am Ende nur noch in Fetzen von den Körpern der Arbeiter hängt. Der Film erzählt von Streik und gewerkschaftlicher Einheit. Eine Gemeinschaft von Fischern will der Ausbeutung durch ihren Abnehmer – den korrupten Kommunalpolitiker Juan Garcia Sanchez – und sinkenden Preise mit Arbeitsniederlegung entgegenreten. Die mittellosen Fischer, denen weder die Boote noch die Netze gehören, stehen vor der Entscheidung, sich mit den Mächtigen anzulegen, die sie kontrollieren und von deren Absatz sie abhängen, oder sich mit sinkenden Einnahmen zufrieden zu geben und ein minimales Auskommen zum Überleben zu behalten. Diese Entscheidung entzweit die Gemeinschaft bis zu dem Punkt, an dem der Streikführer kaltblütig vom opportunistischen Politiker ermordet wird und die zerstrittenen Parteien sich wiedervereinen.

In seiner marxistischen Aussage und dem Milieu der mittellosen, aber schwer arbeitenden Fischer gleicht *Redes* Luchino Viscontis *La terra trema* (1948), der den gleichen Grundkonflikt der gewerkschaftlich unorganisierten Arbeiterklasse zwischen Ausbeutung und Aufbegehren als dramaturgische Prämisse enthält. Die Waage, Instrument des Handels, wird in beiden Filmen als Sinnbild von Gerechtigkeit inszeniert. In der zentralen Szene von *Redes*, in der die Fischer nach einem guten Fang ausbezahlt werden, jedoch nicht genügend Geld zum Überleben erhalten, ist sie der räumliche und thematische Mittelpunkt des Geschehens; die Sequenz beginnt mit einer Großaufnahme der Waage und endet mit einem Schwenk, der auf dieser stehen bleibt. Soziale Gerechtigkeit heißt hier vor allem, für seine Arbeit hinreichend entlohnt zu werden. Es kommt zum offenen Streit zwischen den beiden Antagonisten, dem Fischer Miro und dem Politiker García Sanchez. Die empfundene und durch den Kindstod des Protagonisten verstärkte Ungerechtigkeit fordert Geschlossenheit ein, das heißt, vereint der Ausbeutung durch gierige und korrupte – wenn auch demokratisch gewählte – Machthaber entgegenzutreten. Insofern ist *Redes*, der staatlich finanzierte Film der Cárdenas Regierung, auch als Entwurf einer nachkolonialen nationalen Einheit zu lesen, die auf den Mythos Emiliano Zapatas rekurriert, der als wichtige Symbolfigur der frühen Revolution stellvertretend für die einfache Landbevölkerung stand. Gleichzeitig richtet sich der Film in seinem marxistischen

Gehalt auch gegen die aggressive neokoloniale Interventionspolitik des *gran coloso del norte*, aus dem die künstlerischen Entscheidungsträger angereist waren, um den Film herzustellen.

Auch *Redes* kann im Hinblick seiner späteren Vermarktung in den USA im Zusammenhang mit Weltwirtschaftskrise, *Great Depression* und *New Deal* gelesen werden. Die wirtschaftlichen Probleme von Not und Armut waren in den USA zu Beginn der 1930er Jahre keineswegs auf die großen Städte beschränkt; die ikonischen Fotografien des Programms der Farm Security Administration (1935-1944) beispielsweise prägt jener sozialdokumentarische Stil, den Strand und Zinnemann in Mexiko ins Medium des narrativen Films übertragen hatten. Zinnemanns großes Interesse an der wirklichkeitsbezogenen filmischen Darstellung, das ihn in den USA von Viertel rasch zu Robert Flaherty geführt hatte (vgl. Smyth 2014, S.25) und welches letztendlich auch auf seine Erfahrungen bei *Menschen am Sonntag* (1929) zurückführbar ist, fand Einfluss auf das Konzept eines Bildungsfilms mit Laienschauspieler_innen. Strand sagte selbst: „[T]he motion picture problem as I define it, was to give the social and educational ideas a dramatic and esthetic form“ (Krippner 2010, S.340).

Wie in der Amerika-Episode von *Der verlorene Sohn* ist auch in *Redes* Arbeit das handlungstragende Thema, um Kritik an einer kapitalistischen Gesellschaftsordnung zu üben. Soziale Gerechtigkeit ist das gesellschaftliche Grundideal, das beiden Filmen von 1934 dabei in Anlehnung an völlig

verschiedene politische Ideologien als Fluchtpunkt dient. Dabei verhandeln und verweisen beide Filme implizit auf die beschleunigte Migration von Menschen und Kapital am Anfang des 20. Jahrhunderts. Dem marxistisch geprägten *Redes* sowie dem nationalsozialistisch gefärbten Film Trenkers ist das Interesse am Leben in der sozialen Unterschicht gemein. Festzustellen bleiben jedoch die unterschiedlichen Intentionen für diese Formen des sozialen Realismus. Während der Film von Strand, Zinnemann und Gómez Muriel den einfachen Menschen in dessen Kapazität zum Aufbegehren gegen Unterdrückung lobpreist, findet sich in *Der verlorene Sohn* die Verherrlichung von körperlicher Arbeit und einfachem Leben, um der Entwurzelung des Menschen in der Moderne zu begegnen. Beide Filmbeispiele stehen in engem Zusammenhang mit dem Thema Migration, wobei der im ländlichen Mexiko situierte *Redes* potenzielle Migrationsursachen wie Hunger, Sterblichkeit und Armut schildert, der Film *Der verlorene Sohn* die Gegenperspektive einnimmt und auf die möglichen Folgen von Migration fokussiert.

Schlussfolgerung und Ausblick

Die historischen und gesellschaftlichen Auswirkungen imperialer Expansionen und (neo-)kolonialer Herrschaftsformen lassen sich jeweils als Ausgangspunkt beider ideologisierender Filme identifizieren. Die nach dem Ersten Weltkrieg zur Weltmacht emporsteigenden Vereinigten Staaten von Amerika waren für

beide Filme der wesentliche inhaltliche Bezugspunkt. Aus deutscher Sicht als Projektionsfläche für einen ‚falschen Migrationstraum‘, aus mexikanischer Sicht war das Land ein wirtschaftlicher, politischer und kultureller Aggressor gegenüber den Idealen der mexikanischen Revolutionsbewegungen zwischen 1910 und 1934.

Die psychologischen und wirtschaftlichen Folgen des Ersten Weltkriegs und seiner globalen Veränderungen schlugen sich in den sozialrealistischen Darstellungen beider Filme nieder. Vor dem Hintergrund verschiedener Ideologien rücken sie das Leben einer leidenden, armen Bevölkerungsschicht der Zwischenkriegszeit ins Zentrum ihrer Erzählungen. Diese Auswirkungen werden in *Der verlorene Sohn* teils explizit durch die Kriegsbeteiligung Tonios und den Kampf gegen die USA thematisiert, in *Redes* sind sie hingegen durch die Glorifizierung globaler revolutionärer Ideale, wie der Selbstermächtigung unterprivilegierter sozialer Schichten und der entsprechenden kapitalismuskritischen Haltung, immanent. Auch die intensive deutsche Expansionspolitik in Mexiko zur Zeit des Ersten Weltkriegs belegt einerseits das wirtschaftliche Interesse Deutschlands am Kronjuwel des einstigen spanischen Weltreichs, andererseits auch das Ringen zwischen europäischen und nordamerikanischen Mächten um die Vorherrschaft auf dem lateinamerikanischen Kontinent zu Beginn des 20. Jahrhunderts und dessen wichtigstes ‚Expansionsobjekt‘ Mexiko.

Globale Massenmigrationen waren das zwangsläufige Resultat vieler kolo-

nialer ‚Abenteuer‘. Inwieweit haben sich die kulturellen und politischen Prozesse in die Filmgeschichte der Zwischenkriegszeit eingeschrieben, wie verändert und transformiert? Wie wurden die Auswirkungen imperialer Investitionen im Laufe der Zeit für tagesaktuelle politische Ereignisse umgedeutet und ideologisiert? Welche

transnationalen Gemeinsamkeiten und Unterschiede lassen sich diachronisch über den Zeitraum von etwa 20 Jahren extrahieren? Nur eine transnationale Filmgeschichte der Zwischenkriegszeit könnte zur Erhellung dieser Fragen beitragen und ein Forschungsfeld beleben, das in Deutschland noch immer unterrepräsentiert ist.

Literatur

Bhabha, Homi K.: *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.

Belmonte Grey, Carlos Alejandro: *La formación del modernismo vernáculo en el cine de la revolución mexicana bajo el cardenismo: Estudio de tres casos: El Compadre Mendoza, Redes y Así es mi tierra*. Paris: Dissertation der Universität Paris-Sorbonne, 30. Oktober 2015 (unveröff.).

Bergermann, Ulrike: „Postkoloniale Medienwissenschaft: Mobilität und Alterität von Ab/Bildung.“ In: Reuter, Julia/Karentzos, Alexandra (Hg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Wiesbaden: Springer, 2012, S.267-282.

Bergfelder, Tim: „National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies.“ In: *Media, Culture & Society* 27 (3), 2005, S.315-331.

Bergfelder, Tim: „Introduction: German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950: Cultural Exchange, Exile and the Boundaries of National Cinema.“ In: ders./Cargnelli, Christian (Hg.): *Destination London: German-Speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950*. New York: Berghahn Books, 2008, S.1-23.

Blankenship, Janelle/Nagl, Tobias (Hg.): *European Visions: Small Cinemas in Transition*. Bielefeld: transcript, 2015.

Đurovičová, Nataša: „Vector, Flow, Zone: Towards a History of Cinematic Translation.“ In: dies./Newman, Kathleen (Hg.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge, 2010, S.90-120.

Ellwood, David W./Kroes, Rob/Brunetta, Gian Piero (Hg.): *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam: VU University Press, 1994.

Elsaesser, Thomas: „Heavy Traffic: Perspektive Hollywood: Emigranten oder Vagabunden?“ In: Schöning, Jörg (Hg.): *London Calling: Deutsche im britischen Film der dreissiger Jahre*. München: edition text+kritik, 1993, S.21-41.

Ezra, Elizabeth/Rowden, Terry (Hg.): „General Introduction: What is Transnational Cinema?“ In: dies.: *Transnational Cinema: The Film Reader*. London: Routledge, 2006, S.1-14.

Franklin, John Hope/Moss, Alfred A.: *From Slavery to Freedom: A History of African Americans*. New York: Alfred A. Knopf, 2007.

García Riera, Emilio: *Historia documental del cine Mexicano, Bd.1*. México D.F.: Ediciones Era, 1993.

Garncarz, Joseph: „Produzenten von europäischem Ruf: Zur Produktionsphilosophie von Arnold Pressburger und Gregor Rabinowitsch.“ In: Distelmeyer, Jan (Hg.): *Alliierte für den Film: Arnold Pressburger, Gregor Rabinowitsch und die Cine-Allianz*. München: edition text+kritik, 2004, S.57-64.

Giesen, Rolf/Hobsch, Manfred: *Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg: Die Propagandafilme des Dritten Reiches: Dokumente und Materialien zum NS-Film*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2005.

Gustafsson, Tommy/Kääpä, Pietari (Hg.): *Nordic Genre Film: Small Nation Films in the Global Marketplace*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2015.

Hagener, Malte: *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-garde in Europe, 1919-1945*. New York: Berghahn Books, 2014.

Hannerz, Ulf: *Transnational Connections: Culture, People, Places*. New York: Routledge, 1996.

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

Hjort, Mette: „On the Plurality of Cinematic Transnationalism.“ In: Ďurovičová, Nataša/Newman, Kathleen (Hg.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge, 2010, S.12-33.

Hjort, Mette/Petrie, Duncan J. (Hg.): *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007.

Jarvie, Ian C.: *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.

Klapdor, Heike/Aurich, Rolf/Jacobsen, Wolfgang (Hg.): *Ich bin ein unheilbarer Europäer: Briefe aus dem Exil*. Berlin: Aufbau-Verlag, 2007.

Krippner, James: *Paul Strand in Mexico*. México: Fundación Televisa/New York: Aperture Foundation, 2010.

Lienhard, Martín: „La Noche de los mayas: Representaciones de los indígenas mesoamericanos en el cine y la literatura, 1917-1943.“ In: *Mesoamérica* 44, 2002, S.82-117.

Nagl, Tobias: *Die unheimliche Maschine: Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*. München: edition text+kritik, 2009.

Newman, Kathleen: „The Geopolitical Imaginary of Cinema Studies.“ In: Đurovičová, Nataša/dies. (Hg.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge, 2010, S.3-11.

Offermanns, Ernst: *Internationalität und europäischer Hegemonialanspruch des Spielfilms der NS-Zeit*. Hamburg: Kovač, 2001.

Phillips, Gene: *Exiles in Hollywood: Major European Film Directors in America*. Bethlehem: Lehigh UP, 1998.

Puttnam, David: *The Undeclared War: The Struggle for Control of the World's Film Industry*. London: HarperCollins, 1997.

Rentschler, Eric: „Home sweet Heimat: Luis Trenker, the prodigal son.“ In: *Filmexil* 1, 1992, S.13-27.

Saekel, Ursula: *Der US-Film in der Weimarer Republik – ein Medium der „Amerikanisierung“? Deutsche Filmwirtschaft, Kulturpolitik und mediale Globalisierung im Fokus transatlantischer Interessen*. Paderborn: Schöningh, 2011.

Saunders, Thomas: *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Shohat, Ella/Stam, Robert: *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London/New York: Routledge, 1994.

Smyth, J. E.: *Fred Zinnemann and the Cinema of Resistance*. Jackson: UP of Mississippi, 2014.

Spieker, Markus: *Hollywood unterm Hakenkreuz: der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*. Trier: WVT, 1999.

Tobler, Hans Werner: „Mexiko im 20. Jahrhundert: die Revolution und ihre Folgen.“ In: Bernecker, Walther L./Pietschmann, Horst/ders. (Hg.): *Eine kleine Geschichte Mexikos*. Frankfurt: Suhrkamp, 2007, S.241-365.

Trumpbour, John: *Selling Hollywood to the World: U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.

Vasey, Ruth: *The World According to Hollywood, 1918-1939*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.

Wahl, Chris: *Sprachversionsfilme aus Babelsberg: Die internationale Strategie der Ufa 1929-1939*. München: edition text+kritik, 2009.