

Marlis Schmidt

Tim Bergfelder/Christian Cargnelli (Hg.), Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925–1950. Film Europa: German Cinema in an International Context, Vol. 6

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15743>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schmidt, Marlis: Tim Bergfelder/Christian Cargnelli (Hg.), Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925–1950. Film Europa: German Cinema in an International Context, Vol. 6. In: *[rezens.tfm]* (2009), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15743>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r59>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

Tim Bergfelder/Christian Cargnelli (Hg.), *Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925–1950. Film Europa: German Cinema in an International Context, Vol. 6.*

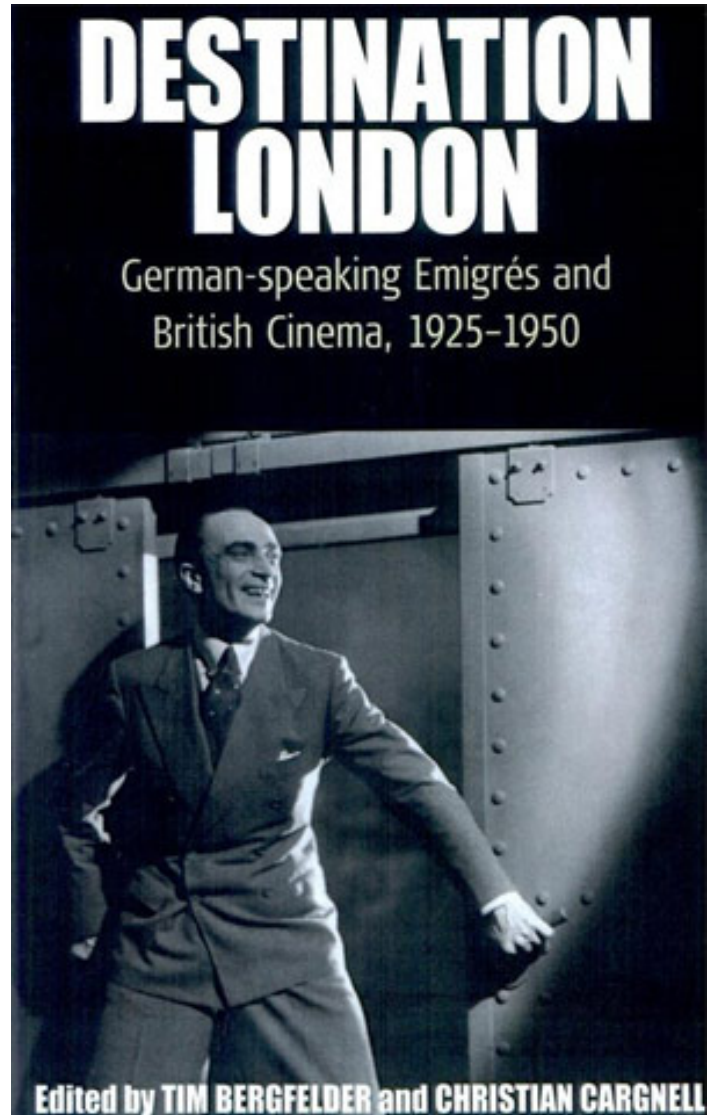
Oxford, New York: Berghahn Books 2008. ISBN 978-1-84545-532-3. 272 S. Preis: € 65,99.

von **Marlis Schmidt**

Destination London ist der sechste Band einer spannenden Publikationsreihe mit dem Titel *Film Europa. German Cinema in an International Context*. Konzipiert wurde das Projekt von Hans-Michael Bock (CineGraph Hamburg), Sabine Hake (University of Texas) und Tim Bergfelder von der University of Southampton, der gemeinsam mit dem in Wien tätigen Christian Cargnelli auch als Herausgeber des vorliegenden Bandes fungiert.

Beide Wissenschaftler haben sich bereits in vergangenen Publikationen mit den Themen Exil, deutscher und deutschsprachiger Film sowie länderübergreifende Filmproduktion befasst. Als Autoren konnte neben den Herausgebern selbst eine breite Palette an Fachleuten gewonnen werden, etwa Filmkritiker Geoff Brown, Brigitte Mayr und Michael Omasta von SYNEMA in Wien, Barbara Ziereis, Historikerin im Haus der Geschichte Baden-Württemberg sowie Lektoren und Professoren verschiedener englischer Universitäten.

Dadurch sind unterschiedliche Perspektiven und ist ein vielschichtiger Zugang zu einem komplexen Thema gewährleistet, das zwar aufgrund seines Umfangs nicht völlig erschlossen werden, doch punktu-



ell beleuchtet werden konnte. Querverweise unter den Autoren ergeben einen guten Überblick über die Materie – das mag zum Teil daran liegen, dass die Mehrzahl der Texte bereits 2005 bei einer internationalen Konferenz an der University of Southampton vorgestellt wurde.

Thematisch gliedert *Destination London* sich in verschiedene Bereiche, etwa die Schwerpunkte Versionenfilme, deutsch-englische Koproduktionen oder Filmmusik und Einzelschicksale von Filmschaffenden wie E. A. Dupont, Conrad Veidt oder Lilli Palmer. In verschiedenen Kontexten und mit verschiedenen Herangehensweisen werden Schauspieler, Regisseure, Kameraleute, Szenenbildner, Drehbuchschreiber und Produktionsfirmen vorgestellt und in chronologisch geordneten Beiträgen untersucht.

Die britische Filmindustrie der 1920er bis in die 1950er Jahre wurde entscheidend von deutschsprachigen Filmschaffenden beeinflusst. Dennoch sind dieser Umstand und auch seine Protagonisten weitgehend in Vergessenheit geraten. Ein Grund dafür mag in dem erhöhten Augenmerk zu suchen sein, das die Filmgeschichtsschreibung auf Hollywood legt: Die Schicksale und Karrieren, die Erfolge und das Scheitern der Einwanderer aus dem alten Kontinent, von Berühmtheiten wie Billy Wilder, Marlene Dietrich oder Ernst Lubitsch wurden bereits in zahlreichen Publikationen aufgezeichnet. Dass viele dieser Laufbahnen jedoch vorerst auf den Inselstaat führten, daran möchte *Destination London* erinnern.

Kleine Studios, veraltete Technik, schlecht ausgebildetes Personal: So präsentierten die britischen Produktionsfirmen der 1920er Jahre sich. Mit Bewunderung sprach man von der deutschen Ufa, in deren Studios, die teils mit ehemaligen preußischen Soldaten besetzt waren, vom Pförtner bis zum Regisseur eine perfekt geölte Maschinerie funktionierte, die Filmproduktionen auf höchstem technischen Standard erlaubte. Kooperationen zwischen deutschen und englischen Firmen boten beiden Seiten Vorteile: Das britische Publikum konnte sich an qualitativ hochwertigen Filmen erfreuen, das Kapital floss nach Deutschland.

Lawrence Napper untersucht in seinem Beitrag Géza von Bolvárys *Ghost Train* (1927) und macht die kuriose Entdeckung, dass internationale Produktionen in zeitgenössischen Kritiken oft als rein inländische behandelt werden. Doch nicht (nur) Xenophobie motivierte diese scheinbare Ignoranz, sondern ein Gesetzesentwurf, der Ende 1927 verabschiedet wurde, veranlasste die Produzenten, ausländische Beteiligungen herunterzuspielen: Der Cinematograph (Films) Act kurbelte einerseits die britische Filmwirtschaft an, indem er Quoten für britische Filme vorsah, die in den heimischen Kinos gezeigt werden sollten, andererseits aber schränkte die Definition dessen, was denn ein britischer Film sei, die mittlerweile gängigen länderübergreifenden Produktionsweisen erheblich ein. Nachdem das Gesetz in Kraft getreten war, musste auf britischem Hoheitsgebiet

das Drehbuch eines Briten umgesetzt werden, wobei 75% der Löhne an britische Staatsbürger zu zahlen waren – andernfalls hatte der Film im Vertrieb mit Nachteilen zu rechnen und für britische Filme vorgesehene *provisions* konnten nicht lukriert werden.

Die British International Pictures (BIP), die im selben Jahr gegründet worden war, verlagerte ihre Produktion daher nach England, in die Elstree Studios, ohne jedoch auf das Fachwissen der Ufa zu verzichten: Nun funktionierte der Austausch von Personal in die andere Richtung, wurden Regisseure und Kameraleute auf britischen Boden geholt. Gemeinsam wollte man eine Strategie umsetzen, die schon Jahre zuvor geplant worden war: Hollywood Konkurrenz machen. Erreichen wollte man dieses Ziel durch *multiple language versions* (MLVs), Versionenfilme, die in bis zu drei Sprachen gedreht wurden. Chris Wahl berichtet in seinem Essay vom ersten Film dieser Art, *Atlantic* (Regie: E. A. Dupont, 1929) und von den Schwierigkeiten der Produktion mit einer polyglotten Crew.

Von Verständnisproblemen und Animositäten abgesehen stellte sich auch bald heraus, dass es nicht reichte, die wichtigsten Rollen mit bekannten deutschen, britischen oder französischen Darstellern zu besetzen, da das Drehbuch mitunter sein eigenes Kolorit mitbrachte – worüber ein Deutscher lachte, das vermochte einen Briten noch lange nicht zu amüsieren und umgekehrt. Man experimentierte mit Synchronisationen (und sparte so Kosten an der Besetzung, indem man mit nur einem ‚Satz‘ Schauspieler der Reihe nach drei Sprachversionen abdrehte), man tauschte Filmtitel und mitunter auch Rollennamen, doch für alle Beteiligten galt, wie Robert Stevenson, *script supervisor* und eine der wenigen Quellen bezüglich der Herstellungsbedingungen von MLVs rückblickend feststellte: „They are extremely boring to make“ (S. 54).

Trotz prominenter Namen, die an diesen Versionenfilmen arbeiteten (alleine Dupont drehte drei für die BIP, Erich Pommer produzierte neun MLVs für die Ufa, die auf den englischsprachigen Markt schielte), rentierten diese Versionenfilme sich nicht – die be-

reits erwähnten Unterschiede in der Auffassung von Humor oder auch sexuellen Anspielungen mögen dahineingespielt haben. 1936 gab die Ufa ihre Versuche mit englischen Sprachversionen auf.

Für Tim Bergfelder ist eine Unterscheidung zwischen *émigrés* und *exiles* entscheidend: Die deutschen Filmemacher, die nach England geholt worden waren, waren bisher keine Exilanten – sie waren aus wirtschaftlichen Gründen für die Dauer einer Produktion oder auch länger im Ausland tätig. Neben Dupont zählten dazu unter anderem auch Paul Czinner oder Schauspielerinnen wie Pola Negri, Lya de Putti und Olga Tschechowa sowie Werner Brandes (Kamera) und Alfred Junge (Szenenbild). Doch diese beruflichen Reisen fanden in den frühen 1920er Jahren auch in Richtung Kontinent statt: Namhafte Stars wie Lilian Harvey oder Jack Trevor arbeiteten in deutschen Studios, ein weiterer prominenter *émigré* war Alfred Hitchcock, der seine ersten Filme nahe München drehte. Für diesen Austausch an Personal schlägt Bergfelder den Begriff *commercial travellers* vor. Erst nach der Machtergreifung der NSDAP 1933 wurde der Personalverkehr einseitiger – in den 1930ern und 1940ern war die Zahl der Auswanderer (viele von ihnen hatten an den MLVs mitgearbeitet), die in der britischen Filmindustrie tätig war, auf etwa 400 angestiegen – für diese gab es aus politischen Gründen kein Zurück in die Heimat oder in andere europäische Länder, sie wurden zu Exilanten. Und für viele bedeutete das Exil das Ende ihrer Karriere – vor allem für jene, die sich nicht bereits zuvor in der britischen Filmindustrie etabliert hatten, war es schwierig, Fuß zu fassen. Abgesehen von sprachlichen Problemen, die die Zusammenarbeit hinter der Kamera beeinträchtigten, war ein Akzent natürlich vor allem für jene vor der Kamera ein Hindernis. Am schlimmsten aber traf der Verlust der Muttersprache die Autoren, die Drehbuchschreiber.

Bergfelder weist darauf hin, dass in Zusammenhang mit dem Begriff Exil in vorhergehenden Untersu-

chungen die Lebensumstände der Exilanten im Mittelpunkt standen, dass in ihren Filmen nach Anhaltspunkten gesucht wurde, die die persönlichen Erfahrungen widerspiegeln – so finden sich in Duponts Filmen häufig Fremde, Wandernde: umherziehende Künstler, Vagabunden oder chinesische Einwanderer wie in *Piccadilly* (1929). Zu sehr sei aber die ästhetische Seite ihres Schaffens vernachlässigt worden, sei vornehmlich untersucht worden, welchen Einfluss auf das Gastland der Exilant auch hatte. In *Destination London* wird diesen Aspekten Platz eingeräumt, werden solch bedeutende Werke wie *Ghost Train*, *Piccadilly* oder *The Informer* (Regie: Arthur Robison, 1929) unter die Lupe genommen, die ohne das Schaffen, die Inspiration und das Fachwissen von deutschsprachigen Exilanten nicht oder nicht mit diesem Erfolg zustande gekommen wären.

Der Hardcover-Band ist mit seinen 272 Seiten noch eher als schlank zu bezeichnen und besticht durch klare, übersichtliche Aufmachung. Ein Index erfreut die Nutzer und erleichtert die Suche nach Namen und Filmtiteln. Enttäuschend ist lediglich die Bebilderung von *Destination London* – sie fehlt zur Gänze. Vergleicht man den Band mit Cargnellis *Schatten.Exil. Europäische Emigranten im Film noir* (Wien: PVS 1997, hg. gemeinsam mit Michael Omasta), der mit gezielt gesetzten Stills von brillanter Qualität und dem einen oder anderen Portrait aufwartet, so erscheint dieses Versäumnis doppelt störend. Die von den Autoren oft so ausführlich beschriebenen Szenen eines Films, sei es die Kulisse oder besonders ausgeklügelte Beleuchtungslösungen betreffend, hätten von einem vielsagenden Bild immens profitiert.

Der positive Eindruck überwiegt allerdings: Selten ist ein Essayband durchwegs so flüssig, so interessant geschrieben, wie es hier der Fall ist; unpeinliche Übersetzungen aus dem Deutschen tragen zum positiven Gesamteindruck bei. Bergfelder und Cargnelli ist mit *Destination London* ein ansprechender Sammelband gelungen.

Autor/innen-Biografie

Marlis Schmidt

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und der Publizistik und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien. Seit 2006 Mitarbeiterin des Filmarchiv Austria. Diplomarbeit (2008): *Filmprogramme. Vorläufer, Funktionen und Aufmachung von den Anfängen bis 1914. Ein erster Überblick.*