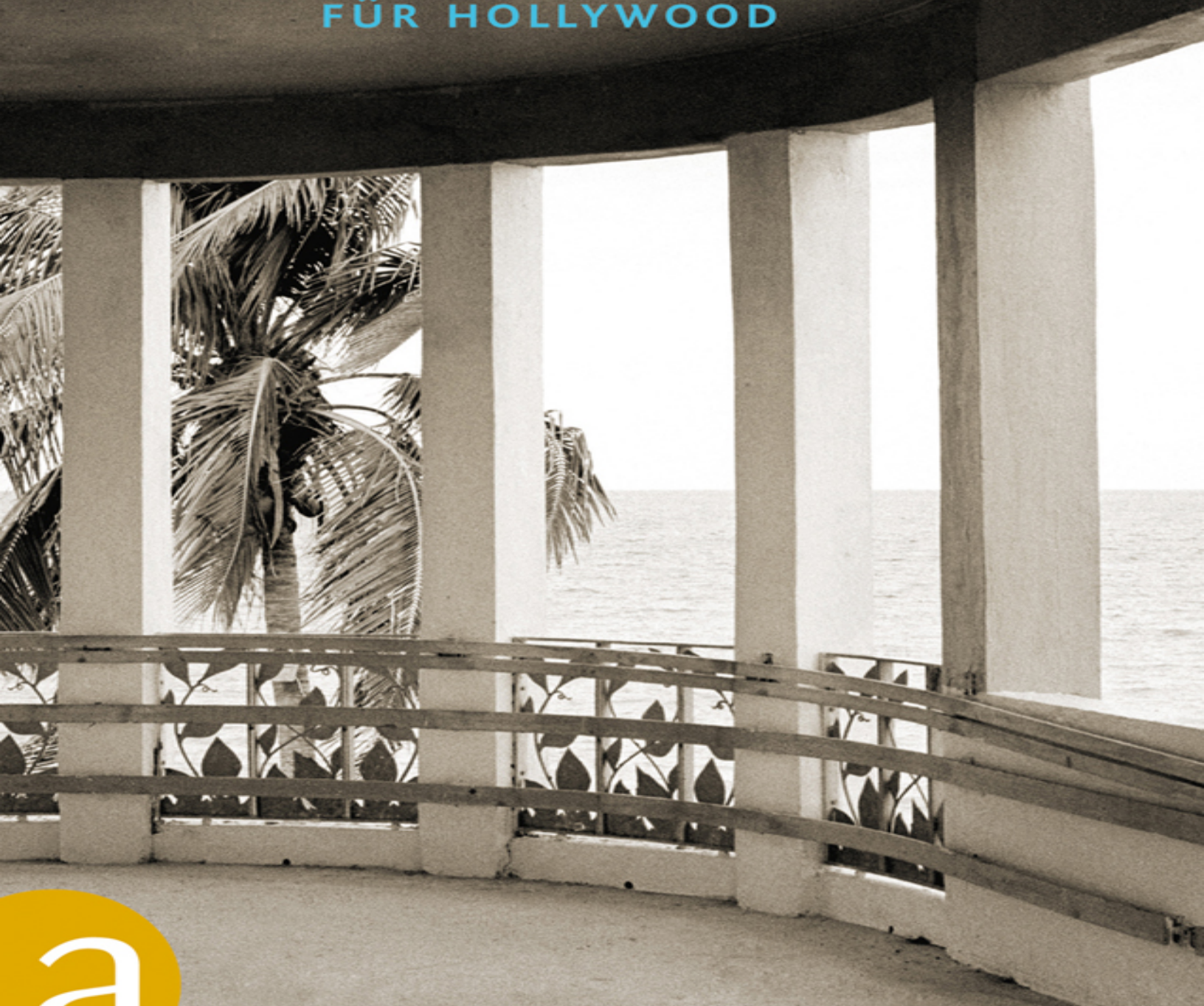


In der Ferne das Glück

GESCHICHTEN
FÜR HOLLYWOOD



aufbau

ERSTMALS VERÖFFENTLICHTE ERZÄHLUNGEN


von Vicki Baum, Ralph Benatzky,
Fritz Kortner, Joseph Roth sowie
sowie Heinrich und Klaus Mann

In der Ferne das Glück

Geschichten für Hollywood
von Vicki Baum, Ralph Benatzky,
Fritz Kortner, Joseph Roth sowie
Heinrich und Klaus Mann u. a.

Herausgegeben von
Wolfgang Jacobsen und Heike Klapdor

Übersetzungen aus dem Englischen
von Gesine Schröder

 aufbau *digital*

Impressum

Dieses Buch entstand in Kooperation mit



ISBN 978-3-8412-0562-9

Aufbau Digital,

veröffentlicht im Aufbau Verlag, Berlin, Januar 2013

© Aufbau Verlag GmbH & Co. KG, Berlin

Die Originalausgabe erschien 2013 bei Aufbau, einer Marke der Aufbau Verlag GmbH & Co. KG

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jegliche Vervielfältigung und Verwertung ist nur mit Zustimmung des Verlages zulässig. Das gilt insbesondere für Übersetzungen, die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen sowie für das öffentliche Zugänglichmachen z.B. über das Internet.

Einbandgestaltung hißmann, heilmann, hamburg
unter Verwendung eines Motivs von ©
plainpicture/Millennium/
Kenneth Hope

E-Book Konvertierung: le-tex publishing services GmbH,
www.le-tex.de

www.aufbau-verlag.de

Inhaltsübersicht

Wolfgang Jacobsen und Heike Klapdor »*Das Leben ist erfinderischer als jeder Schreiber*«

Editorische Notiz

Raoul Auernheimer *Gestatten, Hitler*

Vicki Baum *Der große Ausverkauf*

Vicki Baum *Heute Nacht gehörst du mir*

Ralph Benatzky *Das Hündchen*

A. Ben-Ikar *Straße des Propheten Hiob Haus no. 5*

Jimmy Bloodworth und Leo Mittler *Das Wunder*

Massimo Bontempelli und Luis Trenker *Der Engel*

Ernest Borneman *Geheimtipps für den Tänzer*

Laszlo Bus-Fekete *Ende schlecht - alles gut*

Paul Elbogen *Ein Blick in die Ferne*

Frederick Kohner und Felix Jackson *Das fremde Gesicht*

Fritz Kortner und Josef Than *Hitlers Frauen*

Felix Langer *An die Menschheit*

Heinrich Mann *Das blinde Schicksal*

Klaus Mann *The United States of Europe*

Julius Marx *Juden im Krieg (Ich hatt einen Kameraden)*

Erwin Nistler und Paul Elbogen *Der Arzt aus Harbin*

Joseph Roth und Leo Mittler *Der letzte Karneval von Wien*

Joseph Roth und Leo Mittler *Kinder des Bösen*

Felix Salten *Die kleine Veronika*

Paul Schiller *Okay Señor!*

Reinhold Schünzel und Willi Wolff *Mein berühmter Vorfahr*

Lothar Stark *Die Dreizehnjährige*

Alfred H. Unger *Die Insel der Liebenden. Ein
Fliegerabenteuer in der Südsee*

Ernst Wolff *Urlaub ins Glück. Entwurf zu einer Komödie*

Kommentare

Dank

Rechte

Personenregister

Menü

[Buch lesen](#)

[Innentitel](#)

[Inhaltsübersicht](#)

[Informationen zum Buch](#)

[Informationen zur Autorin](#)

[Impressum](#)

Wolfgang Jacobsen und Heike Klapdor

»Das Leben ist erfinderischer als jeder Schreiber«

»Eines Tages findet sich der Mensch wieder ein Land weiter geweht«, notierte der deutsch-jüdische Journalist Moritz Goldstein 1939 in der »Pariser Tageszeitung«. Der einstige Redakteur und Autor der »Vossischen Zeitung«, den die Emigration nach England geführt hatte, berichtete von seinen Erfahrungen in der neuen Heimat. Sein Beitrag trägt die Überschrift »Hospitality«, und er erzählt mit Wertschätzung von jener Gastfreundschaft, mit der er sich als Fremder willkommen geheißen fühlte. Als Flüchtling ein Gast. Doch auch ein Gleichberechtigter? »Vielleicht klingt dieses Bild«, so schränkt er – sich der Brisanz einer solchen feuilletonistischen Formulierung bewusst – ein, »das von Blättern und Blüten hergenommen wird, noch zu leicht und lustig. Sagen wir lieber: gespült, so wie ein Stück Holz, Rest irgendwelchen Gerätes, von unbekanntem Schiffen oder fernen Gestaden herkommend, bei Ebbe am Strand zurückgeblieben. Der Mensch blickt um sich und stellt fest:

dies ist England.« Der Alltag, Glück wie Enttäuschung gleichermaßen, findet einen literarisch geformten Ausdruck. Der Mensch blickt um sich und stellt fest: Dies ist Frankreich. Dies ist die Sowjetunion. Dies ist Amerika. Buenos Aires, Mexiko, New York, Los Angeles. Dies ist der Punkt, so hoffen alle, an dem die Flucht ein Ende findet. Und etwas Neues beginnt.

Die Tatsache, aus der Sprache verbannt zu sein, in der man bisher schrieb, ja lebte, gilt für alle Autorinnen und Autoren, die Deutschland auf der Flucht vor der Diktatur der Nationalsozialisten verließen. Schriftstellern besonders kam die Aufgabe zu, Flucht- und Lebenswege zu dokumentieren, sie aus eigener Erfahrung zu beschreiben und für die Zerstörung der europäischen Zivilisation und der condition humaine ebenso Worte und Bilder zu finden wie für deren Bewahrung und ihre eigene Rettung, womöglich in einer anderen, einer fremden, neuen Sprache.

»Roda Roda. New York, c/o American Express Co. 65 Broadway, 3. September 41. Herrn Paul Kohner, Hollywood. Sehr geehrter, lieber Herr Kohner, ich habe eine Skizze geschrieben, die sich mit dem amerikanischen Militärleben befasst. Umfang: ungefähr 10 Maschinenseiten. Darf ich sie Ihnen einreichen? Und darauf rechnen, dass Sie mir noch in diesem Monat Bescheid sagen? Handküsse der Gnädigsten. Schöne Grüsse Ihnen. Ihnen ergeben, Roda

Roda«. »Sure - have him send it in«, weist der Adressat, der seit 1938 am 9157 Sunset Boulevard, Hollywood, residierende Filmagent Paul Kohner, handschriftlich am Rand des Briefes an, und so erhält der österreichische Schriftsteller Alexander Roda Roda, der sich seit einem Dreivierteljahr in Amerika aufhält, wenige Tage später eine Antwort: »September 9, 1941. Sehr verehrter Meister Roda Roda, Mit Ihren kurzen Zeilen vom 3. September habe ich mich ausserordentlich gefreut, und ich bin selbstverstaendlich sehr interessiert daran, die Skizze, die Sie geschrieben haben, zu lesen. Bitte senden Sie sie mir sofort ein. Ich verspreche Ihnen, dass ich sie sofort lesen und Ihnen umgehend Bescheid werde zukommen lassen. Ich hoffe, dass es Ihnen gut geht und dass ich bald einmal Gelegenheit haben werde, Sie wiederzusehen. Mit den verbindlichsten Gruessen, auch von meiner Frau, Ihr ergebener Paul Kohner«. Auf die am 11. September übersandte »Filmhumoreske« reagiert Kohner nach zwei Wochen: »Lieber Meister Roda Roda, Vielen Dank fuer die Uebersendung Ihrer Humoreske, die ich sofort gelesen habe. Leider muss ich Ihnen aber sagen, dass diese Geschichte nach meiner Ansicht fuer Filmzwecke nicht geeignet ist. Ich haette Ihnen lieber einen anderen Bescheid gegeben, aber Sie wollen doch von mir die Wahrheit hoeren. Ich sende Ihnen das Manuskript in der Anlage zurueck, und wuerde mich sehr freuen, wenn ich

recht bald Gelegenheit haette, andere Sachen von Ihnen lesen zu koennen, die sich besser fuer Verfilmung eignen. Mit herzlichen Gruessen, auch von meiner Frau, Ihr Paul Kohner.« Im Gepäck seiner unfreiwilligen Reise hatte der fast 70-jährige Alexander Roda Roda, 1872 in Drnowitz, Mähren geboren und 1945 in New York gestorben, das alte Europa: die 1909 uraufgeführte Militärkomödie »Der Feldherrnhügel«, eine mit dem Titel »Frühstück beim Feldmarschall« und eine, aus der 1931 ein Film geworden war: *Liebeskommando*. Roda Roda hatte mit Walter Reisch und Fritz Grünbaum das Drehbuch des Géza-von-Bolváry-Films geschrieben. Dazu die journalistische Erfahrung aus der Zeit des Münchner »Simplicissimus« und der Berliner »Weltbühne«, der Pointenschliff der Wiener und Berliner Kabarets um die Jahrhundertwende. Und Monokel und rote Weste, die er sich aus der Armeeuniform hatte schneiden lassen, nachdem der Erste Weltkrieg für den Kriegsberichterstatter vorbei war. Die Emigration führte Alexander Roda Roda 1933 von Berlin nach Graz, 1938 von Österreich in die Schweiz und Ende 1940 nach Amerika. Dort vom Schreiben zu leben gelang ihm nicht. Er konnte nicht mehr nach Europa zurückkehren. »New York, 1. Okt. 41. Sehr geehrter, lieber Herr Kohner, ich habe mir den Misserfolg meines Filmentwurfs sehr zu Herzen genommen. Ich habe vorher so viel Filme geschrieben – mehr als die Hälfte davon militärische Humoresken: »Der

Feldherrnhügel«, »Liebeskommando« ... Ihr Refus lehrt mich, dass ich offenbar ausser Kontakt mit dem Film geraten bin - ich meine: künstlerischen Kontakt. Zwei Jahre Schweiz scheinen mich zum Hinterwäldler gemacht zu haben. Aber: nicht für immer, glauben Sie mir. Ich will den abgerissenen Faden neu zu knüpfen suchen.« Höflich, freundlich und zugleich sachlich klärt der Agent, der Mittler zwischen Europa und Amerika, Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Literatur und Film, zwischen Kunst und Ökonomie, den Schriftsteller auf: »Ich bitte Sie sehr, nicht entmutigt zu sein, dass die ersten Entwuerfe, die Sie fuer den amerikanischen Film machen, nicht gleich das Richtige sind. [...] Vielleicht haben Sie recht - Sie sind ein bisschen ausser Kontakt mit dem Film. Sie muessen sich erst vergewissern, was man hier in Amerika sucht und braucht.« So sein Kommentar am 31. Oktober 1941. Das hat Alexander Roda Roda nicht gefunden. Kohner sandte die Komödie »Frühstück beim Feldmarschall« am 12. November zurück, weil »ich wenig Hoffnung habe, einen solchen Stoff fuer den Film unterbringen zu koennen«. Auch das Lustspiel »S. M. S. Undine«, das der »Meister Roda« - so Kohners galante Anrede - dem Agenten zwei Jahre später, im Dezember 1943, zugesandt hatte, fand Kohner in seiner Antwort vom 17. Dezember, »so reizend Sie dieselbe auch wieder geschrieben haben«, nicht

geeignet, »da dieses ganze Milieu fuer den hiesigen Markt zu sehr ueberholt und konventionell ist«.

Dieser Briefwechsel Kohners mit Roda Roda enthält alle Merkmale, die die Situation der Exilautoren in Hollywood kennzeichnen und zudem den biografischen, zeitgeschichtlichen und produktionsspezifischen Hintergrund der Texte bilden. Sämtliche in dem vorliegenden Band abgedruckten Texte stammen aus dem Firmennachlass der Kohner-Agentur. Erkennbar wird in ihnen das Exil als Schicksal: im Bild des »abgerissenen Fadens«. Die Bedeutung Hollywoods als persönliche und berufliche Exilerfahrung spiegelt sich in ihnen. Sie sind Skizzen der Anpassungsprozesse zwischen den Medien Literatur und Film und den Identitäten als Künstler bzw. als Dienstleister, mithin der Transformationsprozesse des literarischen und filmischen Schreibens. Der ›European touch‹ als Last und als Kapital wird deutlich. Die Rolle Kohners als Vermittler seiner geschätzten und wertvollen europäischen Klientel an die Filmindustrie tritt hervor – und dessen Erwartungen an seine Autoren. Sie belegen die aufgeschlossene Neugier, sachliche Urteilsfähigkeit und respektvolle Freundlichkeit in der Form einer zuverlässigen, höflichen und offenen Korrespondenz mit dem amerikanischen Europäer und europäischen Amerikaner Paul Kohner, an den sich die exilierten Autoren vertrauensvoll wandten.

Der aus einer angesehenen jüdischen Familie stammende Paul Kohner (1902-1988) hatte die Bekanntschaft mit Carl Laemmle, dem deutsch-amerikanischen Gründer der Universal Film, genutzt, um 1920 als 18-Jähriger nach Amerika aufzubrechen. Ihm sollten seine jüngeren Brüder, der Drehbuchautor und Schriftsteller Friedrich (Frederick) 1936 und 1938 der Schauspieler und Journalist Walter, folgen. Bevor er 1938 in Hollywood eine Filmagentur eröffnete, hatte Paul Kohner alle Sparten des Filmbusiness durchlaufen - als Generalmanager, Vertriebschef und Produktionsleiter der amerikanischen Universal und ab 1931 ihrer europäischen Dependancen in Berlin, wo er u. a. die Fremdsprachenversionen von Luis-Trenker-Filmen betreute. Augenzeuge des Aufstiegs der Nationalsozialisten, verließ Kohner 1933 Berlin, um nach Stationen in Paris, Wien und London 1935 erneut und endgültig in Amerika einzutreffen, dessen Bürger er seit 1926 war. Nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wurde die Kohner-Agentur zur lebensrettenden Adresse für die deutsche Emigration in die Vereinigten Staaten. Als die vermeintlich sichere Zuflucht in Frankreich sich nach der deutschen Besetzung 1940 in eine Falle verkehrte, initiierte Paul Kohner eine Hilfsaktion: Zusammen mit dem Emergency Rescue Committee und unterstützt durch die Roosevelt-Regierung gelang es, die großen Filmstudios in Hollywood dafür zu gewinnen, den Emigranten als so

genannten Titular-Drehbuchautoren Arbeitsverträge für ein Jahr auszustellen, die mit 100 \$ die Woche dotiert waren, und damit ihre Einreise zu ermöglichen. Zu den auf diese Weise Geretteten gehören Alfred Döblin und Heinrich Mann, Alfred Neumann und Friedrich Torberg, Jan (Hanns G.) Lustig, Paul Elbogen und Alfred Polgar. Kohner hatte 1938 gemeinsam mit Ernst Lubitsch, William (Wilhelm) und Charlotte Dieterle und Liesl Frank mit dem European Film Fund eine Hilfsorganisation ins Leben gerufen, die Bürgschaften, so genannte Affidavits, einwarb und Gelder sammelte, um darauf angewiesene exilierte Filmleute zu unterstützen. »Er ist zu bescheiden, um es zu sagen, aber wie das meine hat er auch die Leben einer großen Anzahl von europäischen Künstlern gerettet, die ihm eindringliche Bittbriefe geschrieben hatten, um mit Hilfe eines Affidavits einreisen zu können«, stellte Frederick Kohner in einem Interview mit ihm und Paul Kohner heraus. »Ich glaube nicht, dass auch nur ein einziger Bittbrief unbeantwortet gelassen wurde. Es gab Zeiten, in denen in den Hauptstädten Europas, wo vorübergehend die Flüchtlinge aus Deutschland und Österreich aufgenommen worden waren, man von einem ›Kohner-Affidavit‹ oder ›Kohner-Visum‹ sprach. Ich glaube nicht, dass es übertrieben wäre, zu sagen, dass mein Bruder Paul mindestens ein Dutzend Menschenleben gerettet hat.«

Im selben Interview erklärte Paul Kohner den Rang seiner Agentur aus dem Umstand, dass er »der einzige ›europäische‹ Agent in dieser Branche« gewesen sei: »Also kamen naturgemäß alle Schauspieler, Regisseure, Schriftsteller usw., die aus Europa geflohen waren, zu mir und wollten von mir vertreten werden. Sie hatten ihre Schwierigkeiten damit, in eine neue Landschaft, ein neues Klima, sowohl emotional als auch in anderer Hinsicht, ›transplantiert‹ worden zu sein.« Die Arbeit eines Agenten charakterisierte Paul Kohner als »Vermittler zwischen dem kreativen Künstler - Darsteller, Regisseur oder Autor - und dem Mann mit dem Geld - dem Produzenten. Er bringt alle Elemente, die ein erfolgreiches Vorhaben versprechen, zusammen. [...] Der Agent muss das richtige literarische Material der richtigen Person zuordnen können. Deshalb ist er auch in gewisser Weise ein literarischer Sachverständiger, oder sollte es zumindest sein.« Frederick Kohner ergänzte »das wichtigste Element in der Beziehung zwischen Agent und Klient«: »[...] die menschliche Beziehung. Ich glaube, diese, mehr als andere, macht einen guten Agenten aus. Sie kennen die Redensart, dass nur ein guter Mensch auch ein guter Arzt sein kann. Das gilt auch besonders für einen Agenten. [...] Wie ein Arzt muss er eine Krankheit diagnostizieren, er muss sich die Probleme des Patienten anhören - nicht nur mit zwei Ohren, manchmal auch mit dem dritten Ohr, wie ein Psychiater. In der Tat

muss er wie ein Psychiater für seine kreativen Klienten sein [...]. Wie ein Arzt kann ein Agent nie über seine Zeit verfügen. Ich habe nie verstanden, wie Paul das aushalten konnte. Er muss für seine Schützlinge 24 Stunden am Tag da sein.«

Die Autoren unter den »Schützlingen« suchten mit Kohners Hilfe ihr Handwerk bei den Filmfirmen unterzubringen: »Die ›storys‹, die man für den Film schreibt, werden wohl kaum hier überhaupt gelesen; es ist eine fantastische Überproduktion darin, au fond hoffnungslos für outsiders wie wir.« – So das illusionslose Resümee Alfred Döblins nach einem halben Jahr Arbeit in den Studios von MGM. Die Konkurrenz war groß, die – vorgebliche – Verachtung nicht minder: »Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen / Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden. / Hoffnungsvoll / Reibe ich mich ein zwischen die Verkäufer.« »Elegien« hatte der 1941 an der Westküste angekommene Bertolt Brecht seine zynischen Bilder vom Überleben der Künstler in Hollywood und Los Angeles genannt: »Unter den grünen Pfefferbäumen / Gehen die Musiker auf den Strich, zwei und zwei / Mit den Schreibern. Bach / Hat ein Strichquartett im Täschchen. Dante schwenkt / Den dürren Hintern. // Die Stadt ist nach den Engeln genannt / Und man begegnet allenthalben Engeln. / Sie riechen nach Öl und tragen goldene Pessare / Und mit blauen Ringen um die Augen / Füttern sie

allmorgendlich die Schreiber in ihren / Schwimmpfählen.« Anders dagegen, nämlich pragmatisch und dankbar, die Wahrnehmung des Drehbuchautors und Publizisten Hans Kafka 1942: »My Dear Fellow Non-Citizens - living in or around Los Angeles! If you are working in the picture industry, you must have realized in your own field how generously the American people have avoided making you feel that you were no citizens.« Die Mitarbeiter in den script departments waren professionelle Filmschriftsteller, literarische Drehbuchautoren, die mit dem gemeinhin als Fallhöhe bezeichneten Abstand von literarischem Rang und Auftragsarbeiten zu leben wussten, und freie Schriftsteller, die zum Teil über Filmerfahrung verfügten. Nur wenige konnten mehrjährige Verträge abschließen, die meisten Einjahresverträge mit den Filmfirmen wurden nicht verlängert, die »Autorenfabriken«, wie Alfred Döblin sie bezeichnete, engagierte die vorübergehenden literarischen Mitarbeiter in arbeitsteiligen Teams. Der Exilforscher Hans-Albert Walter hat diese Arbeitssituation beschrieben: »Da gab es zunächst einmal den Erfinder der Story - gesetzt, sie wurde original in den Studios entwickelt und nicht als fertiger Stoff angekauft. Er reichte sein Arbeitsprodukt, eine zwischen zwölf und fünfzig Seiten starke kleine Erzählung, in die nächste Abteilung weiter. Dort wurde diese Erzählung von zwei anderen Autoren zum Film umgearbeitet. Das als ›Treatment‹ bezeichnete

Produkt dieses Arbeitsgangs wurde von wiederum mindestens zwei anderen Filmschriftstellern in ein ›screenplay‹ verwandelt, ein Drehbuch mit Dialogen, mit Anweisungen für Schnitte, für die Kameraführung usw. Bei dieser Produktionsstufe traten unter Umständen noch Spezialisten hinzu: für Humor, für Spannung, für Atmosphäre und dergleichen mehr. Kurzum, der Weg von der Filmstory zum endgültigen Drehbuch war lang und kompliziert.« Die mangelnde englische Sprachkompetenz der Exilautoren führte zudem dazu, so der Filmwissenschaftler Jan-Christopher Horak, dass man sie »meist als Spezialisten für die Konstruktion von Handlungen eingesetzt [hat]. Während sich die Emigranten die Geschichten ausdachten, schrieben die amerikanischen Kollegen die Dialoge.« Die Kohner-Agentur nun bot den Filmfirmen fertige Stoffe an, die die Autoren als Filmidee, Exposé, Synopsis oder Outline entworfen hatten, einen zwei bis vier Seiten umfassenden asynchronen Prosatext, der die dramatischen Grundelemente – Ort, Zeit, Hauptfiguren und die Dramaturgie der Handlung mit Prolog, Epilog, Akten und plot points – enthielt, oder den sie als so genanntes Treatment bzw. Szenario, als Story oder als Filmerzählung ausgearbeitet hatten: einen 10 bis 20 Seiten umfassenden synchronen – literarischen – Prosatext, der alle Handlungsabläufe in eine filmische Narration und in einen Stil brachte. Dass diese Texte oft

einen generellen dramaturgischen und ästhetischen Entwurf des Films vorwegnahmen, machte sie für das Produktionssystem Hollywoods zumeist untauglich. Im besten Falle waren sie in einer typologisierenden, pragmatischen und offenen Sprache verfasst, manche waren aber auch weniger originell, individuell oder ästhetisch vollendet. Wie in den script departments der Filmfirmen nahmen die Lektoren der Kohner-Agentur eine Schlüsselrolle ein, sie begutachteten die Texte, bewerteten ihre Filmtauglichkeit, schlugen Korrekturen, Um- und Ausarbeitungen vor und übersetzten dann ins Englische, wenn sie in dem Stoff eine Verkaufschance sahen. Sie machten sich verdient im Anpassungsprozess der Autoren an die Kulturindustrie und das in den Worten der Literaturwissenschaftler Stefan Keppler und Gabriele Sander »robust vitale und prinzipiell anti-tragische Filmschaffen unter kalifornischer Sonne«. Ilse Lahn, story editor der Kohner-Agentur, schickte dem Schriftsteller Felix Langer am

11. März 1946 zwei Manuskripte zurück und erklärte: »Glauben Sie mir, ich bin keine selbstgefällige Kritikerin, sondern eine, die die Arbeit von Autoren wirklich sehr ernst nimmt. Da ich mich jedoch vor allem mit Filmscripts befasse und daher gut weiß, was die Studios suchen und was sie üblicherweise akzeptieren, halte ich es für meine Pflicht, meine Meinung offen zu sagen. Ich freue mich

schon auf die Gelegenheit, wenn ich Ihnen einen enthusiastischen Brief schreibe über eine von Ihnen eingereichte Story, die mit dem Geschmack und den Anforderungen Hollywoods im Einklang steht. Denn ich zögere nicht, mit meinem Enthusiasmus genauso offen zu sein, wie ich es auch mit meiner Kritik bin. Erlauben Sie mir, Sie auf etwas aufmerksam zu machen, was immer schwierig ist, Autoren verständlich zu machen, die mit ihren Texten auf die Filmleinwand Hollywoods zielen. Lassen Sie nicht das fertige Produkt Ihre Richtlinie sein für das, was Sie schaffen. Wenn wir den Story Departments etwas so Absurdes, nur dürftig Motiviertes und Kindisches, wie es die fertig gestellten Filme in der Regel sind, vorlegen würden, würden sie unser Material niemals akzeptieren. Nein, damit sie die Geschichte kaufen, muss diese wirklich gut, gut konstruiert und überzeugend in jeder Hinsicht sein. Erst in der monatelangen Arbeit, die damit verbracht wird, die Geschichte von ihrem ursprünglichen Konzept in ein Filmdrehbuch zu verwandeln, wird diese nicht allzu selten ruiniert und verzerrt.«

Die Erinnerung bedient sich aus dem Gedächtnis. Sie ist eine Rekonstruktion des Erfahrenen und Erlittenen, weitererzählt in unterschiedlichsten narrativen Formen. Konzentriert auf die eigene Lebensgeschichte oder geformt zu einer Fiktion, die möglicherweise Spuren der Biografie

ihrer Erzähler enthält. Bewusst oder unbewusst eingewoben. Die Grenze einer kritischen Distanz ist für sie ohne Bedeutung, ihre Erinnerung fließt in ganz eigenen Bahnen. Geschichte ist noch gegenwärtig. Die Zeugnisse dann vom Zeugen zu trennen, sie zu befragen, welche Hinweise sie auf den Urheber enthalten, in welchem historischen Zusammenhang sie entstanden sind, sie einer kritischen Reflexion zu überantworten, sie ihres manchmal auch gefühlsbetonten Zusammenhangs zu entheben und sie vielleicht neu zu ordnen – diesen Akt vollziehen die Nachgeborenen. Im Falle der hier publizierten Texte sind es die Leser, denen das Erzählen und das Erzählte als eine Art Transit der Geschichte des Exils angeboten wird. Unabhängig davon: Man kann sie auch einfach als Erzählungen lesen.

Hollywood hat eine nicht unbedeutende Anzahl von Filmentwürfen bzw. Drehbüchern exilierter, zumeist professioneller Filmautoren realisiert. Alfred Neumann und Joseph Than, Friedrich Torberg, George Froeschel, Jan Lustig, Walter Reisch, Fritz Kortner und Bertolt Brecht etwa trugen zum Anti-Nazi-Film Hollywoods bei, Salka Viertel, Gina Kaus und Victoria Wolff, John (Hans) Kafka, Frederick (Friedrich) Kohner, Felix Jackson (Joachimson) oder Curt (Kurt) Siodmak bedienten den amerikanischen Unterhaltungsfilm in vielen Spielarten. Die meisten Filmideen und -entwürfe dürften aber unrealisiert

geblieben sein und erlauben deswegen bis heute keine gesicherten Forschungserkenntnisse, weder über den Textkorpus noch über einzelne Werkbiografien noch über den Gattungsbegriff. Insofern interessieren die hier publizierten, allesamt nicht realisierten Filmtexte auch die Film- und Exilforschung.

Diese Texte stammen von professionellen Filmschriftstellern wie Leo Mittler, Reinhold Schünzel und dem in Deutschland gebliebenen bzw. nach Italien ausgewichenen Luis Trenker, auch literarischen Drehbuchautoren wie Vicki Baum, Frederick Kohner und Ernest Borneman und freien Schriftstellern wie dem Italiener Massimo Bontempelli, wie Joseph Roth und Felix Salten, Heinrich und Klaus Mann. Sie erzählen von Flucht und Rettung, bergen aber auch eine Erinnerung literarischen Erzählens, wie sie, so könnte man meinen, obsolet sein müsste für einen Emigranten. Manche muten an wie Erzählungen aus einer anderen Welt. Einer früheren Welt, einer verlassenen, aus der man eine Form retten möchte, um sie zu prüfen, ob sie tauglich sei in der Gegenwart des Ausgeschieden- und Verstoßenseins, tauglich nicht nur als Stoff der Erinnerung, sondern auch als ein Wert auf dem Markt der Existenzsicherung. Gemeinsam ist diesen Texten ein unsichtbarer Zeitstempel.

Alle Autoren schlagen, indem sie für den Film schreiben, zumindest zwei kühne Bogen: Sie unternehmen den Schritt

von der Literatur zum Film und damit vom Erzählen mit Worten zum Erzählen in Bildern im Bewusstsein dessen, dass der Film das zeitgemäße und wirksamste und zugleich das lebensrettende Medium repräsentiert. Ebenso kühn ist ihre Intention, Amerika ein Bild von Europa zu geben. Es will ein zeitgenössisches und politisches Bild sein von den durch Nationalismus und Terror okkupierten europäischen Demokratien, von politischen Kräften, die nicht nur die deutsche, sondern auch die europäische Kultur zerstört und das Denken der Menschen verzerrt haben. In einigen dieser Texte, dieser Filmerzählungen oder auch nur Filmideen behauptet sich die Unabdingbarkeit von Überlebensnotwendigkeit und politischem Bewusstsein. Daneben stehen Versuche, den American Way of Life zu begreifen und filmerzählerisch zu fassen, der zum Teil mühsame Versuch, die Genremuster der Hollywood-Industrie aufzunehmen, sich ihnen anzupassen oder sie zu variieren. Und sie vollziehen allein oder mit Unterstützung eines amerikanischen Partners sprachlich oder zumindest, wenn sie dem Schreiben im Deutschen verhaftet bleiben, in motivischen Ansätzen einen literarischen und kulturellen Wechsel von der Alten in die Neue Welt. Die Texte sind insofern Dokumente einer – nicht immer gelingenden – Metamorphose des deutschsprachigen als eines englischsprachigen Schriftstellers.

Kann Film Dichtung sein? Darf Dichtung Film werden? Was ist Film-Dichtung? Manche der Autoren sind geprägt durch die Debatte um Film und Literatur, die in den 1910er und 1920er Jahren in Deutschland geführt wurde. Diese Diskussion unterlag einem selbst auferlegten Legitimationszwang der literarischen Szene, die, etabliert, sich plötzlich selbst aufgerufen sah, sich zu emanzipieren – gegenüber einem neuen Medium, dem einige Literaten rundheraus absprachen, Kultur sein zu können, während andere die Kinematographie als ein weiteres, letztlich auch literarisch zu bespielendes Feld ansahen. Ausgetragen wurde ein kultureller Klassenkampf, der entschieden wurde zugunsten des Films. »Ein Film-Manuskript ist kein Werk der Literatur, vielmehr, es ist ebenso wenig Literatur wie eine Gebrauchsanweisung für einen Dieselmotor Literatur ist. Das Wort, die Sprache ist nicht Ziel des literarischen Drehbuchs sondern Durchgangsstation. Die besten Drehbücher sind oft von Menschen geschrieben worden, die keinen richtigen Satz zu Papier bringen konnten. Dafür hatten sie etwas anderes: filmische Phantasie. Sie dachten in Bildern, nicht in Begriffen. Die Sprache diente ihnen nur dazu, diese Bildfolgen zu fixieren. Sie wurde zur Regieanweisung. Drehbücher sind Regieanweisungen, für den Regisseur, für den Operateur, für den Schauspieler, für den Produzenten. Sie sollen nicht genossen, sondern ausgeführt werden.« So Hans Sahl, der im Berlin der

1920er Jahre einer der jüngsten Filmkritiker war und der in der Emigration auch Hoffnungen hegte, sich als Drehbuchautor etablieren zu können. Drehbücher sind die hier versammelten Texte nicht. Film-Manuskripte, auch Filmerzählungen könnte man sie nennen, wenn Sahl auch eher eine Gleichsetzung der Termini im Sinn hatte.

»Life is more imaginative than any writer«, lässt Raoul Auernheimer eine Figur seiner Erzählung »The Magic Name« / »Gestatten, Hitler« sagen. »Das Leben ist erfinderischer als jeder Schreiber«: Die Filmerzählungen exponieren ihren Wirklichkeitsbezug. Sie thematisieren Zeitgeschichte – Nationalsozialismus und Genozid, den Japanisch-Chinesischen Krieg in den 1930er und 1940er Jahren oder den Antisemitismus, sie spiegeln die politische Gegenwart in der Geschichte des 20. Jahrhunderts, zum Beispiel im Ersten Weltkrieg, sie erzählen von Emigration, von Vertreibung, Heimatverlust und Neuanfang, von Widerstand und von Remigration, von Schuld und Sühne. Mit Blick auf ein amerikanisches Filmpublikum nehmen sich die Autoren der Weltwirtschaftskrise der 1930er Jahre und ihrer innenpolitischen Auswirkungen an. In diesen Erzählungen rückt das von ökonomischer und sozialer Deklassierung und moralischer Zerstörung bedrohte Kleinbürgertum ins Zentrum, dessen Not und Glückserwartung, der Traum vom gesellschaftlichen Aufstieg aus armen und kleinen Verhältnissen, in tragischer

oder optimistischer bzw. trivialisierender Weise Gestalt annehmen. Die Autoren verknüpfen ihre zeitgeschichtlichen Themen mit klassischen Filmmotiven, mit Identitätskrisen, Mord und Spionage oder Wahnsinn und mit tradierten kulturgeschichtlichen Motiven wie der Hiob-Legende oder den Ovid'schen »Metamorphosen«. Die deutsche bzw. europäische Literatur wird eine Quelle auf der Suche nach verfilmbaren Stoffen. Die Filmtexte erzählen moralische Geschichten, Farcen und Märchen und erfüllen die typologischen Muster der klassischen Genres, sie annoncieren das historische, soziale und politische Drama, den Thriller, den film noir, den Anti-Nazi-Film, das Melodrama, den Abenteuerfilm und die – zum Teil mit dem Musical gekoppelte – Komödie.

Zur Veröffentlichung gedacht, wie es hier nun geschieht, waren die Filmmanuskripte nicht. Sie sind Zwischentexte einer literarischen Produktion, die auf Verfilmung zielte, steckenblieb und letztlich vergessen wurde auf dem Weg vom Wort zum Bild. Was aus ihnen, gemessen an den Ansprüchen ihrer Autoren, werden sollte, sind sie nicht geworden. Man kann sie als Rohstoffe, als Denkbilder betrachten, auch als eine Art Negativ-Film, bei dessen Entwicklung auch das Exil sichtbar wird.

Der Schriftsteller Paul Elbogen, der seine Hoffnung eines Neubeginns auf Hollywood setzte, fasste seine Erwartung in Verse. »Ankunft«, dies der Titel seines Gedichts. New

York, Ellis Island, die Statue of Liberty: »Wir ankern endlich in dem Hafenarm, / Schon sieht man Häuserturm und Autobus. / Die Freiheitsstatue hebt zum Gruß den Arm / Zum erstenmal ist es kein Hitlergruss.«

Interview mit Paul und Frederick Kohner, undatiert, englisch-sprachiges Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen, in: Sammlung »Paul Kohner Agency«, Deutsche Kinemathek, Berlin. Die Interviewpassagen wurden ebenso wie die Briefzitate aus dem Englischen übersetzt.

Bertolt Brecht: Hollywoodelegien. In: Ders.: Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956. Bearb. von Jan Knopf. Frankfurt am Main und Berlin 1988 (Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 12).

Paul Elbogen: Ankunft. In: Aufbau, Nr. 49, 5. 12. 1941.

Jan-Christopher Horak: Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939-1945. Münster 1984.

Jan-Christopher Horak: Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933. Münster 1986.

Inquit (Moritz Goldstein): Hospitality. In: Pariser Tageszeitung, Nr. 1039, 4. 7. 1939.

Hans Kafka: Hollywood Calling ... In: Aufbau, Nr. 8, 20. 2. 1942. Stefan Keppler, Gabriele Sander: »Mühsamer als Romanschreiben«. Alfred Döblin als Filmschriftsteller und sein Projekt *Queen Lear*. In: Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Raulff (Hg.): Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Internationales Organ für neuere deutsche Literatur, 52. Jg. Göttingen 2008.

Heike Klapdor (Hg.): »Ich bin ein unheilbarer Europäer«. Briefe aus dem Exil. Berlin 2007.

Frederick Kohner: Der Zauberer vom Sunset Boulevard. Ein Leben zwischen Film und Wirklichkeit. München, Zürich 1974.

Claus-Dieter Krohn u. a. (Hg.): Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945. Darmstadt 1998.

Hans-Bernhard Moeller: Exilautoren als Drehbuchautoren. In: John M. Spalek, Joseph Strelka (Hg.): Deutsche Exilliteratur seit 1933, Bd. I: Kalifornien, Teil 1. Bern, München 1976. Hans Sahl: Tagebuch V, S. 101f., Nachlass Sahl, Autobiografisches, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, zitiert nach: Ruth Oelze: »Kritik ist schöpferische Kunst«. In: Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen (Hg.): Hans Sahl. Filmkritiker. München 2012.

Wilfried F. Schoeller: Döblin. Eine Biographie. München
2011.

Rudolf Ulrich: Österreicher in Hollywood. Wien 2004.

Hans-Albert Walter: Deutsche Exilliteratur 1933-1950, Bd.
3: Internierung, Flucht und Lebensbedingungen im
Zweiten Weltkrieg. Stuttgart 1988.