

EINLEITUNG

„Berlins Verlust war Hollywoods Gewinn“ – mit diesem sinnfälligen Ausspruch verweist der Literaturwissenschaftler Helmut G. Asper auf den großen Beitrag, den emigrierte deutschsprachige Künstler während der dreißiger und vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts zur Entwicklung der amerikanischen Filmindustrie leisteten.¹ Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung profitierten die sich damals noch in einer Phase der Adoleszenz befindlichen Hollywoodstudios in einem kaum zu überschätzenden Maße von dem Zustrom hochqualifizierter Mitarbeiter aus nahezu allen Bereichen der deutschen Filmproduktion. In besonderem Umfang galt dies für den im Jahre 1923 durch die Brüder Harry, Albert, Samuel und Jack Warner gegründeten Familienbetrieb Warner Bros. Pictures. Bereits in der Mitte der zwanziger Jahre hatten die Gebrüder Warner begonnen, zum Zwecke der Aufbesserung ihrer künstlerischen Reputation erfolgreiche Filmschaffende aus Berlin mit lukrativen Angeboten für ihr Studio anzuwerben. Unter ihnen waren neben berühmten Persönlichkeiten wie Ernst Lubitsch auch aufstrebende junge Talente wie der 1893 in Ludwigshafen am Rhein geborene Schauspieler und Regisseur William (ursprünglich Wilhelm) Dieterle. Dass man diesen heute zu der Gruppe emigrierter deutschsprachiger Filmkünstler in Hollywood zählen muss, deren Name zumindest außerhalb informierter Fachkreise zunehmend in Vergessenheit gerät, liegt vielleicht an der Beschaffenheit der zentralen Werke seines amerikanischen Œuvres, die in den Jahren zwischen 1934 und 1940 bei Warner Bros. entstanden. In einer Zeit, in der die profitorientierte Traumfabrik Hollywoods den immer größer werdenden Unterhaltungshunger ihres Publikums mit Gangsterfilmen, eskapistischen Musicals und aufwendig produzierten Mantel-und-Degen-Abenteuern zu stillen suchte, einer Zeit der Verdrängung, wirtschaftlicher Probleme und des politischen Isolationismus, schuf Dieterle aufrüttelnde, unbequeme Zeugnisse der damaligen Zeitläufte. Gemäß dem Schiller-Zitat „Man ist ebensogut Zeitbürger, als man Staatsbürger ist“, das er in einem Notizbuch unter dem Titel „Merkwürdiges“ festhielt², glichen seine Filmbiographien großer Persönlichkeiten aus Wissenschaft, Literatur und Politik einem Glaubensbekenntnis an die humanistische Kultur und die Demokratie; sie glichen einer Kriegserklärung an den Faschismus, den Antisemitismus und an seine verlorene Heimat – das nationalsozialistische

1 Asper, Etwas Besseres als den Tod, 29.

2 Notizbuch Dieterles: „Merkwürdiges“, Dieterle Abteilung, Stadtarchiv Ludwigshafen a.R. Vgl.: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, Zweiter Brief, in: Alt, Friedrich Schiller. Sämtliche Werke in 5 Bänden, Bd. 5, 572.

Deutschland. Sie gehören zu den interessantesten und aussagekräftigsten Werken emigrierter Filmkünstler in Hollywood und können aufgrund ihrer hohen künstlerischen Qualität und dem deutlich erkennbaren Beitrag zahlreicher deutschsprachiger Mitarbeiter bedenkenlos in einem Atemzug genannt werden mit zentralen Exilfilmen wie zum Beispiel *Hangmen Also Die*, dem Ergebnis der berühmt-berüchtigten Zusammenarbeit Fritz Langs mit Bertolt Brecht.³ Wie sehr auch das literarische Exil diese Filme Dieterles schätzte und als einen wichtigen Beitrag zur Repräsentation des „anderen Deutschland“ der Emigration rezipierte, lässt sich an einem Artikel Lion Feuchtwangers ermes sen – entstanden im Oktober 1944:

Was allen diesen Filmen [Dieterles] gemein ist, das ist die unbedingte Ehrlichkeit der Gesinnung und der künstlerischen Mittel. Ihre Spannungen rühren nicht aus irgendwelchen äusserlich konstruierten Konflikten her, niemals verwässert Dieterle den Sinn seiner Filme zu Gunsten des Melodrams, welches das grosse Publikum gemeinhin vom Film erwartet. Er erzielt seine Wirkungen ausschliesslich durch die Verwandlung eines inneren Kampfes, eines Kampfes um die ethische Idee, in eine filmische Handlung. Was er durch die Leinwand auf den Zuschauer überträgt, ist nicht leer pathetisches Theater oder wohlfeile Sentimentalität, sondern Gesinnung, Ethik, Humanismus.⁴

Diese Würdigung Feuchtwangers verweist deutlich auf den großen Respekt, den man Dieterle innerhalb der deutschsprachigen Exilkolonie von Los Angeles entgegenbrachte, obwohl er ursprünglich nicht zu den Exilanten im engeren Sinne zählte. Sein beruflicher Wechsel zur Filmfirma Warner Bros. Pictures war bereits 1930 erfolgt – zunächst nur für eine befristete Zeit, um deutschsprachige Versionen erfolgreicher US-Produktionen zu drehen. Aufgrund seiner ökonomischen Arbeitsweise und seines angenehmen jovialen Wesens am Filmset wurde sein Studiovertrag mehrfach verlängert. Der anfänglich als temporäre, künstlerisch bereichernde Erfahrung geplante Umzug in die USA entwickelte sich jedoch zu einer weittragenden Lebensentscheidung, als Dieterle beschloss, nach der nationalsozialistischen Machtergreifung nicht mehr nach Deutschland zurückzukehren, und sich in offiziellen Verlautbarungen von seiner ehemaligen Heimat lossagte. Er wurde zum Emigranten und entwickelte sich in den darauffolgenden Jahren aufgrund seines politischen und sozialen Engagements zu einem zentralen Pfeiler der nach dem Anschluss Österreichs sowie schließlich nach dem Fall Frankreichs rasch größer werdenden deutschsprachigen Kolonie von Los Angeles. Sein Haus wurde ähnlich dem der Autorin Salka Viertel zu einem Salon, in dem erfolgreiche emigrierte Künstlerpersönlichkeiten, aber auch vollkommen mittellose Flüchtlinge regelmäßig verkehrten. Anders als im Falle der meisten emigrierten Filmschaffenden (wie zum Beispiel Billy Wilder), die während ihrer privaten Zusammenkünfte eher unter Filmleuten blieben und rasch Verbindungen zu

3 Zur Entstehungsgeschichte des Filmes siehe: Bahr, Weimar on the Pacific, 129–148.

4 William Dieterle – eine Würdigung von Lion Feuchtwanger, (Oktober 1944), Lion Feuchtwanger Collection, Feuchtwanger Memorial Library, Special Collections, USC.

amerikanischen Kollegen aufbauten, pflegte Dieterle aufgrund seiner umfassenden Interessen und einer bemerkenswerten Belesenheit auch Kontakte zu Vertretern anderer deutschsprachiger Intellektuellenkulturen wie Literatur, Musik und Philosophie. Er wurde quasi zu einem „Wanderer zwischen den Welten“, der innerhalb der – keinesfalls homogenen – deutschsprachigen Kolonie von Los Angeles eine integratorische Bedeutung einnahm. Seine Kontakte fanden ihren Niederschlag in einer umfangreichen Korrespondenz, die heute in seinem Nachlass in der Deutschen Kinemathek Berlin⁵ sowie in der Feuchtwanger Memorial Library der University of Southern California⁶ (USC) in Los Angeles verwahrt ist. Vor dem Hintergrund einer gemeinsamen Herkunft und unter dem Banner vergleichbarer politischer Zielsetzungen entwickelten sich jahrzehntelange herzliche Freundschaften mit Emigranten wie Lion Feuchtwanger, Thomas Mann, Franz Werfel, Bertolt Brecht, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Hanns Eisler oder Erich Wolfgang Korngold. Es entstand eine Verbundenheit, die auch über das Ende des zweiten Weltkrieges, die anschließenden Schrecken der Ära McCarthy und die Remigration Dieterles im Jahre 1958 hinaus Bestand haben sollte; so resümierte Marta Feuchtwanger 1968 in einem Kondolenzbrief an Dieterle nach dem Tode seiner Frau Charlotte: „Auch wenn man sich nur selten sah – es war soviel, was wir zusammen erlebten – und immer kleiner wird der Kreis der alten Freunde.“⁷

Neben einer wohl aufrichtig empfundenen Sympathie für den von Zeitgenossen als sehr herzlich charakterisierten Regisseur erhofften sich zahlreiche Emigranten von dem Kontakt zu Dieterle ebenfalls ein Standbein in der amerikanischen Filmindustrie. Seine weitläufigen Verbindungen zu allen Branchen der Traumfabrik und seine nach mehreren Jahren erfolgreicher Tätigkeit bereits relativ gesicherte Position bei Warner Bros. machten ihn – genauso wie den Regisseur Ernst Lubitsch oder den Agenten Paul Kohner – zu einem wichtigen Ansprechpartner. Viele befreundete Künstler und ehemalige Kollegen, aber auch vollkommen Fremde hofften, durch seine Fürsprache in einem der Studios Fuß fassen zu können. In Dieterles Nachlass finden sich zahllose derartige Gesuche – sowohl von Personen, die die Einreise in die USA bereits hinter sich

5 Der Nachlass Dieterles wurde der Kinemathek nach seinem Tod im Jahre 1972 von seiner damaligen (zweiten) Frau Elisabeth Daum (Dieterle) übergeben. Er umfasst Photographien, verschiedenstes Schriftgut, eine umfangreiche Korrespondenz sowie Filmdrehbücher mit eigenen handschriftlichen Randbemerkungen des Regisseurs.

6 Die Feuchtwanger Memorial Library beherbergt neben der ca. 30.000 Bände umfassenden Privatbibliothek Feuchtwangers auch seinen persönlichen Nachlass – bestehend aus einer umfangreichen privaten und geschäftlichen Korrespondenz, seinen politischen und literarischen Schriften, Tagebüchern, Photographien etc. Des Weiteren sind dort Korrespondenzen und Teilnachlässe der deutschsprachigen Exilanten Hanns Eisler, Felix Guggenheim, Heinrich Mann und Ludwig Marcuse sowie das Forschungsarchiv der Exilwissenschaftlerin Marta Mierendorff verwahrt.

7 Brief Marta Feuchtwangers an William Dieterle, (22.05.1968), Dieterle Nachlass, Kinemathek Berlin.

hatten, als auch von Personen, die sich noch unter zunehmender Bedrängnis in Europa befanden. Einige baten ihn um die Vermittlung einer Anstellung, andere versuchten, ihm Ideen für Filmdrehbücher zu verkaufen. Dieterle half im Rahmen seiner finanziellen Möglichkeiten und besonders in den späteren Kriegsjahren oft auch darüber hinaus: er kaufte etliche Storys und Drehbücher, einige aus Interesse, viele aber auch als ein getarntes Almosen. Er bezahlte Anwälte, die sich mit den Einreiseformalitäten mittelloser Emigranten beschäftigten und verauslagte Darlehen, die ihm in vielen Fällen nie zurückgezahlt werden konnten. Auch seine Frau Charlotte übernahm in den folgenden Jahren wichtige Aufgaben: sie führte die Geschäfte ihres Mannes, schuf ein eigenes ausgedehntes transatlantisches Netzwerk der Exilanten-Hilfe und trug in ihrer Funktion als Vize-Präsidentin die Hauptarbeitslast im European Film Fund, in dem ab 1938 individuelle Hilfsaktionen gebündelt wurden.⁸ Zahlreichen Emigranten wie zum Beispiel Bertolt Brecht wurde die Einreise in die USA durch ein Affidavit Dieterles ermöglicht. Der Filmkomponist Friedrich Hollaender, der 1934 mit seiner Hilfe in die USA gelangte, schrieb in seiner Autobiographie: „Die hilfreichen Hände der Dieterles besorgten alles, beschafften jedes Dokument.“⁹

Doch nicht nur in finanzieller Hinsicht stellte Dieterle alle ihm verfügbaren Mittel in den Dienst der Exilantenhilfe, auch sein im amerikanischen Filmgeschäft mühsam erworbenes Prestige setzte er für das Anliegen der antifaschistischen Emigration tatkräftig ein. Oft wurde er zu einem wichtigen Medium, dem es gelang, auch einflussreiche amerikanische Filmleute wie seine Arbeitgeber, die Gebrüder Warner, oder den mit ihm befreundeten Schauspieler Paul Muni für die eine oder andere Aktion zu verpflichten und damit natürlich deren Wahrnehmung in der amerikanischen Bevölkerung erheblich zu steigern. Besonders deutlich wurde das am 1. April 1938, als Thomas Mann mit seinem Vortrag *The Coming Victory of Democracy* nach Los Angeles kam. Der Regisseur organisierte am Vorabend in Zusammenarbeit mit dem Studioleiter Jack Warner ein großes Spenden-Dinner zu Ehren Manns und leitete am folgenden Tag als *Chairman* die Großveranstaltung im Shrine Auditorium.¹⁰ Die deutsche Botschaft in Los Angeles, die ihre Informanten

8 Mierendorff, William Dieterle, in: Daviau, Exilerlebnis, 84. Der European Film Fund wurde am 5. November 1938 auf Initiative des deutschsprachigen Hollywood-Agenten Paul Kohner gegründet. Neben Kohner waren Dieterle, Bruno Frank, Felix Jackson und Ernst Lubitsch Gründungsmitglieder; Sitz der Organisation wurde die Agentur Kohners am Sunset Boulevard im Westen Hollywoods. Die Geschäftsführung teilte sich Charlotte Dieterle mit Liesl Frank, der Frau Bruno Franks. Zum European Film Fund siehe zum Beispiel: Taylor, Fremde im Paradies, 194; Asper, Etwas Besseres als den Tod, 237–249; Johnson, Der European Film Fund und die Exilschriftsteller in Hollywood, in: Spalek/Strelka, Deutsche Exilliteratur seit 1933, Bd. 1, Teil 1, 135–143.

9 Hollaender, Von Kopf bis Fuß, 275.

10 Jack Warner Will Host Thomas Mann, in: Boxoffice (19.03.1938), 18; Jack Warner's Dinner to Exiled Thos. Mann May Touch off a Militant Anti-Hitler Campaign in Hollywood, in: Variety (23.03.1938), 2.

im Publikum hatte, reagierte auf dieses öffentliche politische Bekenntnis Dieterles mit einer Empfehlung an ihr Büro in Washington und an das Auswärtige Amt Berlin, ihm aufgrund seiner „hetzerischen Betätigung“ künftig die Einreise nach Deutschland zu verweigern.¹¹ Es folgte eine Kampagne in der nationalsozialistischen Presse, die ihn als einen Regisseur diffamierte, der durch seine Tätigkeit für das „jüdisch kontrollierte“ Hollywood – namentlich für die Gebrüder Warner – mittlerweile selbst völlig „verjudet“ sei.¹²

Aber auch Dieterle nutzte in diesen Jahren die Presse, um sich möglichst breitenwirksam vom nationalsozialistischen Deutschland zu distanzieren und auf das Schicksal seiner Opfer aufmerksam zu machen. Er schrieb zahllose Artikel und politische Pamphlete für die Exilzeitung *Aufbau*, für *Freies Deutschland*, für die *Zeitschrift für Sozialforschung* und für die *Hollywood Tribune*, ein von ihm teilfinanziertes, jedoch nur kurzlebiges Blatt seines langjährigen Regiekollegen und Freundes Ewald André Dupont. Oft beschäftigten sich seine Artikel mit den Möglichkeiten und den Pflichten der amerikanischen Filmindustrie angesichts der Bedrohung durch den in Europa wütenden Faschismus. Er vertrat den festen Glauben, dass man mit dem Medium Film einen erheblichen Beitrag im Kampf für Humanismus und Demokratie leisten konnte. Unterhaltend und erziehend zugleich sollte das Publikum durch die Verfilmung großer Stoffe und die Darstellung außergewöhnlicher Persönlichkeiten mit Problemen von Glaube, Ethik und Politik vertraut gemacht werden. So schrieb er zum Beispiel im April 1941 für Klaus Manns Exil-Zeitschrift *Decision*:

In diesen Zeiten, wo Verrat das Schlagwort ist, müssen wir mehr als je zuvor wachsam und uns jeder Phase unseres Lebens bewusst sein. Wir müssen in der Lage sein, zwischen dem Wahren und dem Falschen, dem Wichtigen und dem Unwesentlichen zu unterscheiden. Und sicher gibt es kein besseres Medium als den Film, das uns helfen könnte, ein unverfälschtes Konzept von diesem Leben zu erlangen.¹³

Den besten Beweis dafür, dass Dieterles umfassender Anspruch an den Film im relativ engen Rahmen des klassischen amerikanischen Studiosystems tatsächlich bis zu einem gewissen Umfang einzulösen war, lieferte er selbst mit seiner biographischen Filmreihe für Warner Bros. Pictures – eine Firma, die aufgrund ihrer damaligen politischen Verortung einen idealen Betätigungsort für ihn bot. Bemühten sich andere amerikanische Großfirmen wie Metro-Goldwyn-Mayer, die Paramount Studios oder Twentieth Century Fox aus

11 Bericht des Deutschen Konsulats Los Angeles an die Deutsche Botschaft in Washington und an das Auswärtige Amt Berlin, Betreff: Hetzpropaganda Wilhelm Dieterle, (13.04.1938), Marta Mierendorff Collection, Feuchtwanger Memorial Library, Special Collections, USC.

12 Curt Belling, Ein Drittel der Hollywood-Stars sind Juden, in: Der Angriff (vermutl. 1938), Dieterle Abteilung, Stadtarchiv Ludwigshafen a. R.

13 Nachtrag zum Filmsymposium, in: Klaus Mann, *Decision* (April 1941), zit. nach: Mierendorff, William Dieterle, 297.

ökonomischen Erwägungen noch bis in das Jahr 1940 um eine Aufrechterhaltung der Geschäftsbeziehungen mit Deutschland, beendeten die Gebrüder Warner diese bereits im Sommer 1934 und führten danach einen engagierten Kampf gegen den deutschen Nationalsozialismus wie auch gegen den Pro-Faschismus und Antisemitismus im eigenen Lande. Es entstand ein einzigartiges Arbeitsklima für politisch engagierte Künstler, die in ihren Werken auf die alarmierenden Entwicklungen in Europa Bezug nehmen wollten. Als Hollywood ab Mitte der dreißiger Jahre schließlich zum einzig wirklich sicheren Hafen für die aus Deutschland vertriebenen Filmschaffenden wurde, bot das Studio etlichen von ihnen die Möglichkeit, zumindest bis zu einem gewissen Grad an ihre vorherigen Karrieren anzuknüpfen. Dieterle gelang es – in Kooperation mit dem bereits seit 1924 bei Warner Bros. beschäftigten Produzenten Henry (ursprünglich Heinz) Blanke – ein nahezu alle Arbeitsbereiche umfassendes Netzwerk deutschsprachiger Mitarbeiter zu schaffen, das mit politisch engagierten und künstlerisch hochwertigen Filmen seinen Beitrag zum antifaschistischen Kampf der Emigration leistete. Ohne diesen qualifizierten Zirkel wäre das von amerikanischen Filmhistorikern viel gelobte und verhältnismäßig frühzeitige politische Engagement des Studios sicherlich nicht möglich gewesen.¹⁴

Exzellente Nachschlagewerke und zahlreiche biographische Einzelstudien bieten mittlerweile umfassende Einblicke in die Kolonie deutschsprachiger emigrierter Filmkünstler, die sich im Laufe der dreißiger und vierziger Jahre in Los Angeles versammelte.¹⁵ Man charakterisierte die berufliche Tätigkeit ihrer Mitglieder in Hollywood und würdigte den großen Beitrag, den sie zur Herausbildung und Weiterentwicklung einzelner ästhetischer Strömungen wie zum Beispiel des *film noir* leisteten.¹⁶ Ihr schwieriger Akkulturationsprozess¹⁷ im schnelllebigen „American Way of Life“ wurde durch die Beschreibung exemplarischer Einzelschicksale erhellt. Ein Forschungsdesiderat blieb jedoch bislang die Analyse der Netzwerkbildung und der Integra-

14 Siehe zum Beispiel: Colgan, Warner Brother's Crusade Against the Third Reich, 1985; Birdwell, Das andere Hollywood der dreißiger Jahre, 2000; Kaplan/Blakley, Warner's War, 2004; Davis, Notes on Warner Brothers Foreign Policy, in: The Velvet Light Trap 2.4 (Herbst 1972), 23–33.

15 Siehe zum Beispiel: Taylor, Fremde im Paradies, 1984; Horak, Fluchtpunkt Hollywood, 1986; Cargnelli/Omasta, Aufbruch ins Ungewisse, 1993; Schnauber, Deutschsprachige Künstler in Hollywood, 1996; Asper, Etwas Besseres als den Tod, 2002; Deutsche Kinemathek (Hg.), Filmexil, 1992–2005.

16 Siehe zum Beispiel: Cargnelli/Omasta, Schatten. Exil, 1997; Steinbauer-Grötsch, Die lange Nacht der Schatten, 2005.

17 Der Begriff der Akkulturation wird in der vorliegenden Studie in einem eher deskriptiven Sinne, als Umschreibung für die erfolgreiche Integration der deutschsprachigen Emigranten in den amerikanischen Kulturbetrieb (namentlich die US-Filmproduktion), verwendet. Zur Bedeutung des Begriffes in der Migrationsforschung siehe zum Beispiel: Krohn/Winckler, Exil, Entwurzelung, Hybridität, 2009.

tionsleistung emigrierter Filmkünstler innerhalb der streng hierarchisch gegliederten Unternehmensstruktur, des standardisierten Produktionsablaufes und des filmischen Repertoires eines einzelnen ausgewählten Hollywoodstudios.¹⁸ Einem abgeschlossenen Mikrokosmos gleichend verfügte jede der damaligen großen Produktionsfirmen über eine von der Studioleitung autokratisch verkündete Unternehmensphilosophie, einen festen über Jahre zumeist gleich bleibenden Mitarbeiterstab mit einer eigenen sozialen Infrastruktur sowie über einen sogenannten *house style* – ein individuelles künstlerisches und ideologisches Gepräge des filmischen Produktes.¹⁹ Wollte man in der amerikanischen Filmindustrie reüssieren, hatte man sich – besonders als Emigrant – einer dieser studiospezifischen Sphären vollends zu verschreiben.²⁰ Beginnend mit dem Zeitpunkt der Unterzeichnung eines längerfristigen Arbeitsvertrages wurde man zum eingeschworenen Mitglied und fleißigen Repräsentanten der „Studiofamilie“. Im Gegenzug hatten die großen Filmfirmen das Engagement emigrierter Künstler vor zahlreichen angesichts wiederholter wirtschaftlicher Krisen zunehmend fremdenfeindlichen Skeptikern zu rechtfertigen und die zugewanderten Talente gewinnbringend in den Produktionsablauf und das künstlerische Repertoire zu integrieren. Unter Zugrundelegung dieser gleichsam systemimmanenten Rahmenbedingungen der Integration emigrierter Filmkünstler in die Studiolandschaft Hollywoods sind folgende Fragen besonders erörterenswert: Inwieweit und mit welchen Mitteln gelang es deutschsprachigen Emigranten, innerhalb ihres Studios ein eigenes Netzwerk herauszubilden, sich in der beruflichen Tätigkeit gegenseitig zu unterstützen und durch ihre Kooperation die politische Verortung und das künstlerische Gepräge des Arbeitgebers zu beeinflussen? War es ihnen trotz der von Filmhistorikern vielfach beschworenen absoluten Kontrolle der Studioleitung möglich, ihre individuelle künstlerische Signatur zu bewahren? Wie wirkte sich das neue amerikanische Umfeld auf diese Signatur aus, kam es zu einem einseitigen oder sogar zu einem wechselseitigen Kulturtransfer? Welche politischen Inhalte konnten die emigrierten Künstler in ihren Werken vermitteln, und wie wurden diese im In- und Ausland rezipiert? Welche Reaktionen evozierten sie in den Kreisen der Emigration, wie reagierte das nationalsozialistische Deutschland? Ferner gilt es zu eruieren, welche Erwartungen die ameri-

18 Eine Ausnahme bildet: Asper, *Filmexilanten im Universal Studio*, 2005.

19 Zum *house style* siehe zum Beispiel: Mordden, *The Hollywood Studios*, 1988.

20 Erst im Laufe der vierziger Jahre wurde das Monopol der Großstudios zugunsten einer abwechslungsreicheren Produktionslandschaft gebrochen. Im Schatten der weiterhin einflussreichen Filmimperien entwickelten sich kleine Firmen unabhängiger Produzenten und Regisseure; nicht selten handelte es sich bei diesen sogenannten *Independents* um deutschsprachige Emigranten, die sich – gestützt auf ihre alten europäischen Kontakte – ein neues Produktionsnetzwerk in den USA aufbauten. Für viele Exilanten, die während der dreißiger Jahre in Hollywood Außenseiter geblieben waren, bedeutete dieser Strukturwandel eine neue Hoffnung auf ein Engagement im amerikanischen Filmgeschäft.

kanischen Arbeitgeber in die emigrierten Filmschaffenden setzten. Mit welchen Strategien wurde den neuen deutschsprachigen Talenten eine adäquate Nische im künstlerischen Ensemble zugewiesen und der personelle Zuwachs in entsprechenden Pressekampagnen vermarktet? Wie viel künstlerische – und vor allem politische – Freiheit wollte man ihnen zugestehen und mit welchen Mitteln versuchte man, unangepasste Künstler „im Zaum zu halten“? Welche Perzeptionen existierten in der amerikanischen Studio-Belegschaft im Hinblick auf die Neuankömmlinge?

Die vorliegende Studie möchte durch die Analyse der beruflichen Verbindung William Dieterles und seiner deutschsprachigen emigrierten Kollegen mit der Filmfirma Warner Bros. Pictures einen Beitrag zur Erfüllung des soeben charakterisierten Forschungsdesiderates leisten. Unter Einbeziehung weltpolitischer und filmhistorischer Entwicklungslinien sowie der Geschichte der Emigration in Los Angeles wird der berufliche Werdegang dieser Künstler im Studio nachgezeichnet. Die Untersuchung ihrer dort – vornehmlich in den Jahren von 1934 bis 1940 entstandenen – zentralen Werke soll Hinweise auf den Einfluss geben, den sie in dieser Zeit sowohl auf den politisch-ideologischen als auch auf den ästhetisch-künstlerischen Reifungsprozess des Studios nehmen konnten. Nach einer kurzen Einführung in die Entstehungsgeschichte der Filmfirma Warner Bros. Pictures widmet sich die vorliegende Untersuchung der genauen Analyse der im Studio herrschenden politischen und künstlerischen Rahmenbedingungen, die die Herausbildung des Dieterleschen Netzwerkes deutschsprachiger emigrierter Filmkünstler während der dreißiger Jahre begünstigten. Es wird zu zeigen sein, dass sich das Studio für diesen Personenkreis aufgrund des Sonderweges der Gebrüder Warner im Umgang mit dem nationalsozialistischen Deutschland zu einem in Hollywood einzigartigen Arbeitsplatz entwickelte. Wie das einschlägige Quellenmaterial bezeugt, gestaltete sich diese Entwicklung jedoch keinesfalls einfach – oder vollkommen gradlinig. Ein kompliziertes Geflecht politischer, gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Faktoren zwang die Gebrüder Warner wiederholt zu schmerzlichen Kompromissen – Filmprojekte wurden abgesagt, politisch „brisante“ Passagen wurden aus Drehbüchern entfernt. Die Akten der Production Code Administration (PCA) zur freiwilligen Selbstkontrolle, die heute in der Margaret Herrick Library der Academy of Motion Picture Arts and Sciences in Los Angeles verwahrt sind, geben Auskunft über den beträchtlichen Umfang dieser Konzessionen.²¹ Mehr noch als die engagierten Gebrüder

21 Production Code Administration Papers, Margaret Herrick Library der Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Im Folgenden: PCA, AMPAS). Die Margaret Herrick Library der Academy of Motion Picture Arts and Sciences, eine der umfangreichsten und bedeutendsten Fachbibliotheken zum Thema Film, beherbergt neben den Akten der Production Code Administration (auch bekannt als Hays Office) diverse Nachlässe, unveröffentlichte Oral Histories, Photographien etc. Zur Production Code Administration siehe zum Beispiel: Black, Hollywood Censored, 1994.

Warner hatten jedoch die im Studio beschäftigten – vom Nationalsozialismus natürlich noch direkter betroffenen – deutschsprachigen Emigranten unter diesen Mechanismen der Einflussnahme zu leiden. Wie die vorliegende Untersuchung darlegen wird, wurden ihre Aufklärungsarbeit bezüglich der täglich in Deutschland begangenen Verbrechen sowie ihr Kampf gegen den in bedenklicher Intensität schwelenden amerikanischen Pro-Faschismus und Antisemitismus durch das Veto unterschiedlichster Interessengruppen erheblich behindert. Die Vorbereitungen für zahlreiche Werke, die im Falle ihres Zustandekommens sicherlich zu den zentralen Zeugnissen der Filmemigration gezählt hätten, mussten erfolglos abgebrochen werden.

Im Anschluss an diese studiosgeschichtlichen und (film-)politischen Ausführungen wird die berufliche Laufbahn Dieterles – sowie die seiner deutschsprachigen Kollegen – bei Warner Bros. in den Jahren zwischen 1930 und 1940 in vornehmlich chronologischer Reihenfolge nachgezeichnet. Seine mühsame Anpassung an das vorherrschende hierarchisch strukturierte Produktionssystem, die Herausbildung seines deutschsprachigen Netzwerkes im Studio sowie seine zunehmende Politisierung als antifaschistischer Filmregisseur werden auf der Basis des erhaltenen Quellenmaterials rekonstruiert. Für die Fragestellung besonders gewinnbringend erwiesen sich naturgemäß die Studio-Akten, die heute in den Warner Bros. Archives der University of Southern California verwahrt sind. Innerhalb des Hunderte von Kartons umfassenden Bestandes – eine exzellente und innerhalb der Gruppe der großen US-Filmfirmen einzigartige Quellenlage – können drei Materialkategorien als überaus ergiebig für das Forschungsinteresse der vorliegenden Studie bezeichnet werden. So liefern die *legal files* (die Personalakten) wichtige Informationen über Vertragskonditionen, Vertragslaufzeiten und vereinbarte Gehälter; ferner zeugen die dort ebenfalls vorhandenen Briefwechsel mit der Studioleitung von den Integrationsschwierigkeiten, die die deutschsprachigen Künstler zu überwinden hatten. Die *story files* geben Auskunft über die Textgenese verschiedener Film-Exposés und Drehbücher, an denen Dieterle und seine Kollegen während des Untersuchungszeitraumes beteiligt waren; filmische Ideen lassen sich bis zu ihrem Urheber zurückverfolgen. Ferner bilden diese Akten die einzige Quelle bezüglich unrealisierter Filmprojekte wie zum Beispiel Fritz Kortners Beethoven-Biographie *Memory of a Hero*.²² Abschließend dokumentieren die sogenannten *production files* den Prozess der Dreharbeiten – beginnend mit der Erstellung eines Budgets bis zum Schneiden des gedrehten Filmmaterials. Aufgrund der damals bei Warner Bros. üblichen Praxis, sämtliche Kommunikation in schriftlicher Form durchzuführen, ist heute eine Vielzahl von Studio-Memoranden erhalten, die detaillierte Informationen zum genauen Produktionsablauf und damit auch zum Einfluss der

22 Vgl.: Kapitel III/1 (Abschn. 3) dieser Arbeit.

deutschsprachigen Künstler auf das filmische Endprodukt liefern.²³ Herrschende Machtverhältnisse und Meinungsverschiedenheiten innerhalb der Mitarbeiterschaft lassen sich nachvollziehen. Besonders interessant im Hinblick auf die Arbeitsweise Dieterles und seiner Kollegen sind auch die *daily production reports* des Aufnahmeleiters, die genauestens Auskunft über die alltäglichen Geschehnisse am Filmset geben.²⁴ Wie die vorliegende Studie durch die Auswertung dieser Materialien nachweist, war der Berufsalltag Dieterles oftmals geprägt von Enttäuschungen und Frustrationen; die erhaltene Korrespondenz mit seinen Vorgesetzten legt Zeugnis ab über seinen kontinuierlichen Kampf um berufliche Freiheit und die Integrität seines künstlerischen Werkes. Obwohl er durch seine enge freundschaftliche Verbindung mit dem Produzenten Henry Blanke über einen einflussreichen und loyalen Fürsprecher bei der Studioleitung verfügte, der sich zum unerlässlichen Wegbereiter etlicher Filmprojekte entwickelte, glich seine persönliche Rolle im Studio der des sprichwörtlichen Rädchens im Getriebe. Eine international operierende Großfirma wie Warner Bros. Pictures war nicht dazu bereit, einem durch das kommerzielle Hollywood oftmals als „idealistischer Träumer“ difamierten Regisseur allzu freie Hand zu lassen.

Gestaltete sich der Berufsalltag Dieterles und seiner deutschsprachigen Kollegen in den Warner Bros. Studios innerhalb dieser Rahmenbedingungen vielleicht oftmals frustrierend, trug ihre Tätigkeit auf künstlerischem Sektor jedoch reiche Früchte. Nicht zuletzt aufgrund einer über die Jahre relativ stabilen, besonders effektiv arbeitenden und für neue Wege verhältnismäßig offenen Führungsriege war Warner Bros. wie kaum eine andere Filmfirma in der Lage, die aus Europa zugewanderten Talente optimal in das vorherrschende Produktionssystem zu integrieren. Mit einem hervorragenden Gespür für aktuelle filmische Trends und die Bedürfnisse des Publikums gelang es, besondere Nischen für emigrierte Künstler zu schaffen. Diese Fähigkeit der Studioleitung manifestiert sich in dem Umstand, dass sowohl Dieterle als auch nahezu alle

23 Die Studioleitung hielt alle Mitarbeiter dazu an, anstelle von mündlichen Absprachen die verfügbaren Memoranden-Vordrucke zu benutzen. Ein entsprechender Hinweis befand sich am Fuße dieser Vordrucke: „Verbal Messages Cause Misunderstandings and Delays, Please put them in writing“. Studio-Memoranden, Warner Bros. Archives der University of Southern California (Im Folgenden: WBA, USC).

24 In einem Formular wurden die Arbeitszeit, der Umfang des gedrehten Materials etc. festgehalten; über etwaige Streitigkeiten am Filmset informierte ein Sonderbericht. Weitere Materialkategorien in den Warner Bros. Archives sind die *research files* (Vorrecherche für Filmprojekte, Ankauf von Forschungsmaterial etc.) sowie die *publicity files* (Publicity-Material wie Photographien und Pressemappen). Ferner beinhalten die Unterlagen des Warner Bros. *music department* Originalentwürfe von Filmkomponisten, Orchesterpartituren und anderes Notenmaterial. In der Jack L. Warner Collection, einer separaten Sammlung auf dem Universitätscampus der USC, befinden sich Schriften, Reden und Korrespondenzen der Gebrüder Warner, die einen exzellenten Einblick in ihr politisches Engagement während der Ära Roosevelt bieten.

anderen in der vorliegenden Untersuchung thematisierten deutschsprachigen Künstler den Höhepunkt ihrer amerikanischen Filmkarriere bei Warner Bros. erreichten. Im Gegenzug verhalfen diese Filmschaffenden dem zuvor als Produktionsstätte zweitklassiger Gangsterfilme geltenden Studio zu einem immensen künstlerischen Prestigeerfolg und verschafften den Gebrüdern Warner die Beachtung der Kritik, die ihnen zuvor verwehrt geblieben war. Wie die vorliegende Forschungsarbeit beweisen möchte, gelang es Dieterle und seinen deutschsprachigen Kollegen, durch eine erhebliche künstlerische Aufwertung des filmischen Repertoires einen großen Einfluss auf die Entwicklungsgeschichte und den *house style* ihres Studios zu nehmen. Durch ihre guten Kontakte zur europäischen Kunstszene der zehner und zwanziger Jahre waren sie in der Lage, für ihren zuvor eher als Produzenten durchschnittlicher Unterhaltungsware geltenden Arbeitgeber einzigartige Talente wie Max Reinhardt, Erich Wolfgang Korngold, Fritz Kortner oder Albert Bassermann zu gewinnen. Mit ihrer Hilfe wurden die Warner Bros. Studios für einige Jahre zu einem wichtigen Zentrum der Filmemigration und sicherten sich damit einen festen – und auch einzigartigen – Platz in der internationalen Filmgeschichte.

Neben dem umfangreichen Quellenbestand, der in den oben bereits erwähnten Archiven auf deutschem und amerikanischem Boden verwahrt ist, konnte während der Bearbeitung der vorliegenden Studie auf eine große Anzahl von filmhistorischen und exilwissenschaftlichen Publikationen zurückgegriffen werden. Nach der Eröffnung der Warner Bros. Archives auf dem Gelände der University of Southern California im Jahre 1977 entstanden zahlreiche Abhandlungen, die auf der Grundlage der dort verfügbaren Unterlagen die Geschichte des Studios aufarbeiteten. Naturgemäß – angesichts des Untersuchungsgegenstandes Hollywood – ist das Spektrum dieser Literatur bezüglich des wissenschaftlichen Niveaus sehr breit gespannt. Es entstanden sowohl reine Unterhaltungs- beziehungsweise Fanbücher, die sich auf populärwissenschaftliche Interessen wie Anekdoten und Skandale konzentrieren, als auch recht solide filmhistorische Studien. Eine signifikante Gemeinsamkeit dieser Publikationen, die den Großteil der veröffentlichten Literatur zum Thema Warner Bros. Pictures bilden, ist jedoch der kommerzielle Entstehungshintergrund, der unweigerlich zu Verknappungen führt; ferner macht das häufige Fehlen eines Fußnotenapparates zitierte Quellen unauffindbar. Zu diesen auf eine größere Leserschaft ausgerichteten Büchern gesellt sich eine kleine Anzahl wissenschaftlicher Publikationen, die sich mit der anti-nationalsozialistischen Aufklärungskampagne der Gebrüder Warner während der Ära Roosevelt auseinandersetzen. Pionierarbeit auf diesem Gebiet leistete die amerikanische Filmwissenschaftlerin Christine Ann Colgan mit ihrer im Jahre 1985 abgeschlossenen Dissertation *Warner Brothers' Crusade Against the Third Reich. A Study of Anti-Nazi Activism and Film Production 1933–1941*.²⁵

25 Colgan, Warner Brothers' Crusade Against the Third Reich, 1985.

Colgan durchsuchte erstmals die in den Warner Bros. Archives verfügbaren Stadiounterlagen systematisch nach Belegen für den Kampf der Gebrüder Warner gegen den deutschen Nationalsozialismus. In die Recherche einbezogen wurden sowohl die Produktionsakten realisierter und unrealisierter Spielfilmprojekte als auch die Geschäftsunterlagen und öffentlichen Reden Harry und Jack Warners.²⁶ Diese Studie erweist sich aufgrund der wissenschaftlichen Genauigkeit in der Beweisführung und ihres großen Umfangs als ein unverzichtbares Standardwerk zur politischen Geschichte der Warner Bros. Studios; sie vermittelt im Hinblick auf das Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit wertvolle Informationen bezüglich studiogeschichtlicher Hintergründe. Auf Colgans Forschungen aufbauend beschäftigten sich in der folgenden Zeit weitere amerikanische Dissertationen mit dem politischen, respektive anti-nationalsozialistischen Engagement der Warner Bros. Studios vor und während des Zweiten Weltkrieges.²⁷ Auch die University of Southern California versuchte in den letzten Jahren auf den politischen Sonderweg der Gebrüder Warner bezüglich des Nationalsozialismus – und damit natürlich gleichzeitig auf das dort vorhandene filmgeschichtlich reizvolle Studioarchiv – aufmerksam zu machen. In einer überfakultären Initiative organisierte man im Jahre 2003 die Ausstellung *Warner's War: Politics, Pop Culture & Propaganda in Wartime Hollywood* und begleitete diese mit einem kleinen gleichnamigen Sammelband von filmhistorischen Aufsätzen einiger vor Ort beschäftigter Professoren und Archivare.²⁸ Diese Publikation präsentiert vielleicht nicht unbedingt neue Forschungsergebnisse, sie kann aber (vor allem aufgrund ihrer Verfügbarkeit als PDF-Download im Internet) als ein großer Erfolg für die Öffentlichkeitsarbeit der Warner Bros. Archives betrachtet werden.²⁹ Ein Manko – oder zumindest ein bedauerndes Versäumnis – dieser wissenschaftlich anspruchsvolleren Forschungsliteratur zur Geschichte der Warner Bros. Studios ist jedoch die Neigung der Autoren, den Grund für das außergewöhnliche anti-nationalsozialistische Engagement des Studios ausschließlich in der persönlichen Geschichte und der politischen Haltung der Gebrüder Warner zu suchen. Der eigentlich naheliegenden Vermutung, dass die im Studio beschäftigten emigrierten deutschsprachigen Filmkünstler einen großen Einfluss auf die zentralen anti-nationalsozialistischen Filmproduktionen der dreißiger und vierziger Jahre ausübten, wird nicht nachgegangen. Die Frage nach der geistigen Urheberschaft einschlägiger Filmstoffe

26 Die Geschäftsunterlagen und die öffentlichen Reden Harry und Jack Warners befinden sich in der Jack L. Warner Collection, Cinematic Arts Library, USC.

27 Birdwell, *Das andere Hollywood der dreißiger Jahre*, 2000. Originaltitel der Dissertation: Birdwell, *Celluloid Soldiers*, 1999. Weitere Dissertationen zu diesem Thema: Miller, *Good Films and Good Citizenship*, 1997; Roberts, *Censorship and Propaganda in the Warner Brothers War Films of World War II*, 2006.

28 Kaplan/Blakley, *Warner's War*, 2004.

29 <http://www.learcenter.org/html/projects/?cm=cpp/warner> (Stand: 15.09.2013).

bleibt zumeist unbeantwortet – sie tritt in den Hintergrund zugunsten einer Argumentationslinie, die die persönliche anti-nationalsozialistische Gesinnung der Gebrüder Warner und ihr damit verbundenes überdurchschnittliches politisches Engagement betonen möchte.

Stellen sich die Publikationen zur Geschichte der Warner Bros. Studios als für die gegebene Fragestellung nur bedingt einschlägig heraus, bietet die Forschungsliteratur über die Hollywodemigration durchaus verwertbare Informationen. Das filmische Schaffen exilierter Künstler in den USA ist inzwischen in zahlreichen deutsch- und englischsprachigen Monographien, Sammelbänden und Zeitschriftenartikeln dokumentiert worden. Institutionen wie die Gesellschaft für Exilforschung in Berlin, die Deutsche Kinemathek, das Filmmuseum Wien oder das Deutsche Exilarchiv in Frankfurt am Main organisieren Symposien und Retrospektiven mit begleitenden Sammelpublikationen. So leistet zum Beispiel die Deutsche Kinemathek Berlin, die sicherlich als eine zentrale Stätte der deutschsprachigen Filmexilforschung betrachtet werden kann, mit ihren regelmäßig stattfindenden Retrospektiven und entsprechenden begleitenden Veröffentlichungen einen erheblichen Beitrag zur Erschließung dieses Forschungsgebietes. Die Zeitschrift *Filmexil* widmete sich in ihren insgesamt 22 Ausgaben, die während der Jahre von 1992 bis 2005 unter der Herausgeberschaft der Kinemathek erschienen, mit wechselnden Schwerpunkten verschiedenen Exilorten, stellte einzelne Künstlerpersönlichkeiten ins Zentrum oder konzentrierte sich auf bestimmte Arbeitsbereiche emigrierter Filmkünstler wie zum Beispiel die Schauspielerei und die Filmmusik. Für die vorliegende Studie bot diese Zeitschrift eine reiche Informationsquelle. Aus verständlichen Gründen konzentrieren sich die Publikationen der Kinemathek Berlin jedoch in erster Linie auf die in Deutschland verfügbaren Archivalien aus den persönlichen Nachlässen exilierter Filmkünstler und auf die vor Ort zugänglichen Filmkopien; eine Recherche in den filmhistorischen Archiven der USA würde vermutlich den veranschlagten zeitlichen und finanziellen Rahmen sprengen. Dieser Umstand führt oftmals zu einer leicht eingeschränkten Betrachtungsweise der Thematik, die sich im Hinblick auf das Forschungsinteresse der vorliegenden Studie als problematisch entpuppt. Die Integration deutschsprachiger Filmschaffender in die Produktionsabläufe einzelner Hollywoodstudios und ihr Einfluss auf deren *house style* wird – wenn überhaupt – nur aus einer „deutsch geprägten“ Perspektive betrachtet. Einige unumstößliche Gesetzmäßigkeiten der Studioproduktion, wie zum Beispiel die stark eingeschränkte Handlungsfreiheit eines Vertragsregisseurs, werden oftmals im Dienste einer Aufwertung der Bedeutung des jeweiligen Künstlers vernachlässigt.³⁰ Als in dieser Hinsicht ausgewogener erweisen sich zumeist die Arbeiten von Filmwissenschaftlern aus dem universitären Bereich, die im Rahmen ihrer Forschungen über das Hollywoodexil Ar-

30 Siehe zum Beispiel: Aurich/Jacobsen/Schnauber, Fritz Lang, 2001.

chivaufenthalte in Los Angeles unternommen haben. So zeichnet sich zum Beispiel das im Jahre 2002 unter dem Titel „*Etwas Besseres als den Tod ...*“. *Filmexil in Hollywood* erschienene Buch des Literaturwissenschaftlers Helmut G. Asper durch eine umfangreiche Hinzuziehung amerikanischer Quellen aus. Seine Zusammenschau der Filmemigration in den USA portraitiert zahlreiche Künstlerschicksale, die auch für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit von Interesse sind.³¹

Innerhalb der großen Menge an Forschungsliteratur über die Hollywoodemigration blieben die in der vorliegenden Studie behandelten Künstler jedoch bislang unterrepräsentiert. Einige wenige Monographien und unselbstständige Veröffentlichungen skizzieren zwar in groben Zügen ihr filmisches Schaffen in Hollywood, Erfolge und Misserfolge an der Kinokasse sowie ihre Kontakte zu exilierten Kollegen. Eine Untersuchung ihres konkreten Arbeitsalltages im Exil – respektive in den Warner Bros. Studios – unter Zuhilfenahme von Studiounterlagen und anderen auf amerikanischem Boden befindlichen Quellen wurde jedoch noch nicht unternommen. Dies gilt in besonderem Maße für William Dieterle, dessen einzigartige Schlüsselfunktion innerhalb der deutschsprachigen Hollywood-Kolonie erstmalig von der Kunstsoziologin und Exilforscherin Marta Mierendorff erkannt und wissenschaftlich aufgearbeitet wurde. Ihre über einen Zeitraum von nahezu zwanzig Jahren durchgeführten Recherchen resultierten schließlich in einer 1993 veröffentlichten Biographie, die Dieterles Lebensweg aus einer soziologischen Perspektive versiert nachzeichnet. Eine umfassende filmhistorische Aufarbeitung seiner Schaffensphase in den Warner Bros. Studios (wie auch seines restlichen filmischen Werkes) konnte jedoch aufgrund des eher sozialwissenschaftlichen Entstehungshintergrundes der Studie und auch des eingeschränkten zur Verfügung stehenden Raumes nicht erfolgen.³² Ergänzt wird dieses Buch Mierendorffs durch eine verschwindend geringe Anzahl weiterer selbstständiger und unselbstständiger Publikationen.³³ Eine ähnlich mangelhafte Literaturlage lässt sich auch bezüglich der emigrierten Filmkünstler Henry Blanke, Heinz Herald und Wolfgang Reinhardt konstatieren, obwohl sie in ihrer Funktion als Autoren beziehungsweise Produzenten einen erheblichen Beitrag zur Entwicklung des Spielfilmrepertoires der Warner Bros. Studios in den dreißiger

31 Asper, *Etwas Besseres als den Tod*, 2002. Über zahlreiche in den Warner Bros. Studios beschäftigte Filmexilanten wie Joe May, Paul Henreid, Rudi Fehr oder Wolfgang Reinhardt liefert Asper zumindest einführende Informationen. Vgl. auch: Asper, *Filmexilanten im Universal Studio*, 2005; Asper (Hg.), *Wenn wir von gestern reden*, 1991; Asper, *Hollywood – Hölle oder Paradies?* in: Krohn/Rotermund/Winckler/Koepke (Hg.), *Ein internationales Jahrbuch der Gesellschaft für Exilforschung* 10 (1992), 187–200.

32 Mierendorff, *William Dieterle*, 1993. Zu den umfangreichen Kürzungen, die Mierendorff vor der Publikation des Buches durchzuführen hatte, siehe: Ebenda, 8.

33 Dumont, *William Dieterle*, 2002; Elsaesser, *Film History as Social History*, in: *Wide Angle* 8.2 (1986), 15–32; Flinn, *William Dieterle, Interview with Tom Flinn*, in: *Tuska, Close Up*, 1976; Kaul, *Retrospektive* 7, 1973; Hermanni, *William Dieterle*, 1992.

und vierziger Jahren leisteten. Ihre Namen werden zwar in der deutschsprachigen Literatur zum Filmexil vereinzelt genannt, ihre wirkliche Bedeutung wird jedoch zugunsten „interessanterer“ Persönlichkeiten wie Max Reinhardt oder Erich Wolfgang Korngold zumeist marginalisiert.³⁴ Weniger verständlich oder erklärbar hingegen ist der Umstand, dass auch die systematische Aufarbeitung der Karriere des Schauspielers Albert Bassermann bislang noch nicht erfolgte. Die geradezu verschwindend geringe Anzahl entsprechender Publikationen wird der Bedeutung dieses Künstlers in keiner Weise gerecht. Insbesondere die bemerkenswerte zweite Karriere, die Bassermann (in erster Linie durch die Vermittlung Dieterles) im hohen Alter in den USA begann, wurde bislang nur in einigen wenigen Zeitschriftenartikeln skizziert.³⁵

Abschließend sei an dieser Stelle auf die in großer Zahl vorhandene Memoirenliteratur aus den beiden Themenbereichen Exil und Hollywoodfilm verwiesen. Dient sie kaum als verlässliche Quelle für historische Fakten, bietet sie doch einen wichtigen Einblick in die Positionen des jeweiligen Verfassers. Oft in einem zeitlichen Abstand von mehreren Dekaden zum Beschriebenen verfasst, werden konkrete Ereignisse jedoch zumeist nicht mehr verlässlich referiert, sondern allenfalls zu einem Stimmungsbild verdichtet – die Verwendbarkeit für eine wissenschaftliche Untersuchung ist nur bedingt und mit Vorsicht gegeben. Die Menge der für die vorliegende Studie potentiell einschlägigen Erinnerungsbücher und Erlebnisberichte in deutscher und englischer Sprache ist nahezu unüberschaubar. Sie beinhaltet zum einen Publikationen von deutschsprachigen Emigranten aus den Bereichen Literatur und Film wie Salka Viertel, Carl Zuckmayer, Franz Werfel, Friedrich Hollaender, Gottfried Reinhardt, Fritz Kortner, Alexander Granach, Heinrich Mann, Szöke Sakall oder Paul Henreid³⁶, zum anderen umfasst sie Memoiren amerikanischer Schauspieler und Produzenten wie Jack L. Warner, Hal B. Wallis, James Cagney, Bette Davis und Edward G. Robinson.³⁷ Die Memoiren William Die-

34 Besonders häufig geschieht dies zum Beispiel im Zusammenhang mit dem Film *A Midsummer Night's Dream* (1935). Der für das Gelingen des Projektes unerlässliche Beitrag des Produzenten Henry Blanke bleibt häufig unerwähnt – zugunsten einer Hervorhebung der Tätigkeit Max Reinhardts, Erich Wolfgang Korngolds und der Schauspieler Babington, Shakespeare Meets the Warner Brothers, in: *Shakespearean Continuities*, 1997; Mikunda/Teuchmann, *Ein Sommernachtstraum*, 1983.

35 Siehe zum Beispiel: Klapdor, *Sein eigener Herr und Knecht*, in: *Filmexil* 12 (Oktober 2000), 4–24; Klapdor, *Wege des Ruhms*, in: *Filmexil* 17 (Mai 2003), 9–13.

36 Viertel, *Das unbelehrbare Herz*, 1970; Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir*, 1966; Werfel, *Zwischen Oben und Unten*, 1946; Hollaender, *Von Kopf bis Fuß*, 1965; Reinhardt, *Der Apfel fiel vom Stamm*, 1992; Kortner, *Aller Tage Abend*, 1959; Kortner, *Letzten Endes*, 1971; Granach, *Da geht ein Mensch*, 2003; Mann, *Ein Zeitalter wird besichtigt*, 1947; Sakall, *The Story of Cuddles*, 1954; Henreid/Fast, *Ladies Man*, 1984.

37 Warner/Jennings, *My First Hundred Years in Hollywood*, 1965; Wallis/Higham, *Star-maker*, 1980; Cagney, *Cagney by Cagney*, 1976; Davis, *The Lonely Life*, 1962; Spiegelglass/Robinson, *All My Yesterdays*, 1973.

terles blieben zu seinen Lebzeiten lediglich ein Fragment und erschienen erst vor einigen Jahren posthum in einer überarbeiteten und kommentierten Fassung des Stadtarchivs Ludwigshafen am Rhein.³⁸

38 Dieterle/Breunig, *Der Sprung auf die Bühne*, 1998; Dieterle/Breunig, *Der Kampf um die Story*, 2001. Das Stadtarchiv Ludwigshafen am Rhein (Dieterles Geburtsstadt) verwahrt neben Dieterles Autobiographie-Fragmenten einige Filmkopien auf VHS, Photographien, Entwürfe Dieterles für Zeitschriftenartikel etc. sowie eine Sammlung von Filmrezensionen. Bei vielen dieser Dokumente handelt es sich um Photokopien aus den Beständen des Warner Bros. Studioarchivs, der Kinemathek Berlin und dem Forschungsarchiv Marta Mierendorffs.