



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Zwei Drehbuchautorinnen im Exil.
Das filmische Schaffen von Anna Gmeyner und
Gina Kaus“

verfasst von / submitted by

Barbara Schneider, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

MA Theater-, Film- und Medienwissenschaft
UG2002

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Christian Cargnelli

Danksagung

Mein Dank gilt meinen Eltern, die mir mein Studium ermöglicht haben.

Ich danke außerdem meinem Freund, meinen Schwestern und meinen FreundInnen für die hilfreichen Denkanstöße, die gemeinsamen Schreibmarathons und die vielen aufmunternden Worte.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	4
2. EXILFORSCHUNG: EXIL – FILM – FRAUEN.....	7
2.1 Forschungsstand.....	7
2.2 Die weibliche Perspektive	12
2.2 Biografische Gegenüberstellung: Anna Gmeyner und Gina Kaus	17
2.4 Begrifflichkeiten: Emigrantin/Exilantin.....	21
2.5 Begrifflichkeiten: Filmexil und Exilfilm.....	23
3. STATIONEN DES FILMEXILS	26
3.1 Zwischenstation Frankreich	26
3.1.1 Anna Gmeyner in Frankreich.....	29
3.1.1.1 Exkurs: DU HAUT EN BAS	31
3.1.2 Gina Kaus in Frankreich	34
3.2 Filmexil in Großbritannien und in den USA.....	37
3.2.1 Anna Gmeyner in Großbritannien.....	37
3.2.2 Gina Kaus in Hollywood.....	44
4. ZWEI DREHBUCHAUTORINNEN IM EXIL.....	51
4.1 Ausgewählte Filme von Anna Gmeyner	52
4.1.1 THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK (1935).....	52
4.1.1.1 Kontextualisierung.....	52
4.1.1.2 Inhalt.....	54
4.1.1.3 Figuren des Transits.....	55
4.1.1.4 Transitorte	57
4.1.1.5 Gemeinschaft und Individuum.....	58
4.1.1.6 Gut gegen Böse	58
4.1.1.7 Klassenzugehörigkeiten und Identitäten in der Krise	59
4.1.1.8 Die Frau in der Krise	62
4.1.2 PASTOR HALL (1940).....	64
4.1.2.1 Kontextualisierung.....	64
4.1.2.2 Inhalt.....	66
4.1.2.3 Anti-Nazi-Propaganda	67
4.1.2.4 Gut gegen Böse: Ideologien in der Krise.....	68
4.1.2.5 Gemeinschaft und Individuum.....	70
4.1.2.6 Explizite Darstellung.....	71
4.1.2.7 Frauenbilder	72
4.1.2.8 Selbstaufopferung	73
4.1.3 Exkurs: Kurzfilm THE DAWN GUARD (1941)	75
4.1.4 THUNDER ROCK (1942)	76
4.1.4.1 Kontextualisierung.....	76
4.1.4.2 Inhalt.....	78
4.1.4.3 Widerstand vs. Resignation.....	78
4.1.4.4 (Transit-) Orte.....	80
4.1.4.5 Explizite Darstellung von Krieg, Flucht und Exklusion	81
4.1.4.6 Miss Kirby im Kampf für die Rechte der Frau.....	83
4.1.4.7 Krise und Verantwortung des Individuums.....	85

4.2 Ausgewählte Filme von Gina Kaus	86
4.2.1 THE WIFE TAKES A FLYER (1942)	86
4.2.1.1 Kontextualisierung	86
4.2.1.2 Inhalt	90
4.2.1.3 Anti-Nazi-Propaganda als Komödie	90
4.2.1.4 Konstruktion des Feindbildes	93
4.2.1.5 Die Anti-Nazi-Heldin	94
4.2.1.6 Stereotypen im Widerstand	96
4.2.1.7 Das Spiel mit den Identitäten	97
4.2.2 WHISPERING CITY (1947)	98
4.2.2.1 Kontextualisierung	98
4.2.2.2 Inhalt	101
4.2.2.3 Die Gemeinschaft in der Krise	101
4.2.2.4 Krise und Selbstzweifel des Individuums	103
4.2.2.5 Die Pathologisierung des weiblichen Geschlechts	104
4.2.2.6 Die emanzipierte Frauenfigur und Klischeedenken in der Krise	105
4.2.2.7 Die verunsicherte männliche Identität	107
4.2.3 ALL I DESIRE (1953)	108
4.2.3.1 Kontextualisierung	108
4.2.3.2 Inhalt	111
4.2.3.3 Exilerfahrung	112
4.2.3.4 Die ausgrenzende Gemeinde	112
4.2.3.5 Krisenhafte Mutter-Tochter-Beziehung	114
4.2.3.6 Die weibliche Perspektive	115
4.2.3.7 Mutterschaft und Berufstätigkeit	116
4.2.3.8 Der verunsicherte und zurückgewiesene Mann	117
4.2.3.9 Happy End mit Widersprüchen	117
4.3 Zusammenfassender Vergleich	118
4.3.1 Gemeinschaft und Ausgrenzung	119
4.3.2 Identitäten in der Krise	119
4.3.3 Darstellung von Flucht und Krieg	120
4.3.4 Emanzipierte Frauenfiguren	121
4.3.5 Verarbeitung der Exilerfahrungen	122
5. RESÜMEE UND AUSBLICK	123
6. QUELLENVERZEICHNIS	127
6.1 Literaturverzeichnis	127
6.2 Filmverzeichnis	138
7. ANHANG	141
7.1 Filme und Verfilmungen von Anna Gmeyner	141
7.2 Filme und Verfilmungen von Gina Kaus	141
8. ABSTRACT	144

1. Einleitung

„Was uns Emigranten einigt, uns unbewußt verbindet, ist das gemeinsame Erlebnis. Der große Bruch. Daß wir alle in der Mitte unseres Lebens umlernen, neu anfangen mußten. Wir sprechen seit vielen Jahren nicht darüber, wir sprechen, wie die meisten anderen Menschen, über Tagesereignisse, über erfreuliche oder unerfreuliche Dinge in unserem Leben, über uns selbst, über Bücher, über Filme, über Kunst. Ich glaube, den wenigsten von uns ist bewußt, daß wir auf unausgesprochene, unaussprechliche Weise miteinander verbunden sind. Aber wir sind es.“¹

Die Biografien der Autorinnen Gina Kaus und Anna Gmeyner weisen einige Gemeinsamkeiten auf: Beide sind in Wien geboren, waren als Schriftstellerinnen tätig, mussten aufgrund ihrer jüdischen Abstammung vor den Nationalsozialisten fliehen und waren gezwungen, sich in fremden Ländern ein neues Leben und eine neue Karriere aufzubauen. Im Exil waren beide Frauen zunächst in Frankreich als Drehbuchautorinnen tätig. Gmeyner flüchtete schließlich weiter nach Großbritannien, Kaus verschlug es nach Hollywood. Gekannt haben sich die beiden nach aktuellem Forschungsstand nicht. Ihre Drehbucharbeiten in den jeweiligen Exilländern wurden im wissenschaftlichen Diskurs lange Zeit vernachlässigt; eine detaillierte Aufarbeitung fehlt bis heute. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, das filmische Schaffen der beiden Frauen näher zu untersuchen, zu vergleichen und im filmwissenschaftlichen und historischen Kontext zu verorten. Der Fokus liegt dabei auf der Erforschung einer möglichen filmischen Verarbeitung von Flucht- und Exilerfahrung. Die zentrale Frage lautet daher: Welche exilspezifischen Motive können in ausgewählten Filmen, an denen die Drehbuchautorinnen Gmeyner bzw. Kaus beteiligt waren, ausgemacht werden?

„Our ultimate goal is to shift the ground in exile studies from a predominantly biographical focus to a more dynamic scenario of intercultural tension and negotiation“², schreiben Gerd Gemünden und Anton Kaes in der Einleitung der Themenausgabe „Film and Exile“ der Zeitschrift *New German Critique*. Diesem Vorsatz eines nicht mehr ausschließlich biografischen Zugangs wird in der Masterarbeit nachgegangen. Die Biografien von Gmeyner und Kaus werden nicht isoliert, sondern in enger Verbindung zu ihrer filmischen Tätigkeit betrachtet.

¹ Kaus, Gina: *Von Wien nach Hollywood. Erinnerungen von Gina Kaus*, hrsg. v. Sibylle Mulot, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 235, (Orig. Gina Kaus: *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*, Hamburg: Albrecht Knaus 1979).

² Gemünden, Gerd/Kaes, Anton: „Introduction“, in: *Film and Exile, New German Critique*, Nr. 89 2003, S. 3-8, hier S. 4.

Im ersten Kapitel wird zunächst untersucht, wie die Drehbucharbeit von Kaus und Gmeyner im akademischen und kulturellen Diskurs in Österreich bis zum heutigen Zeitpunkt aufgearbeitet und sichtbar gemacht wurde. Damit wird ein Überblick über den aktuellen Forschungsstand und die für die Arbeit nützlichen Quellen gegeben.

Es soll außerdem demonstriert werden, inwiefern die Aufarbeitung des Lebens und des künstlerischen Schaffens von exilierten Frauen in der Exilforschung vernachlässigt wurden. Insbesondere exilierte Frauen mussten sich mit neuen Lebensmodellen und veränderten Geschlechterrollen auseinandersetzen. In einem eigenen Kapitel wird auf diese geschlechtsspezifische Exilerfahrung eingegangen. Welche genderspezifischen Phänomene können ausgemacht werden? Anhand der Biografien von Gmeyner und Kaus sollen weibliche Lebensentwürfe im Exil exemplarisch aufgezeigt werden.

Zusätzlich wird in weiteren Kapiteln danach gefragt, ob Beginn und Ende des Exils zeitlich bestimmbar sind und wie innerhalb der Exilforschung mit den Begrifflichkeiten des „Filmexils“ und des „Exilfilms“ umgegangen wird. Wann wird jemand als „EmigrantIn“, wann als „ExilantIn“ bezeichnet? Was ist die Definition eines „Exilfilms“?

Darauffolgend wird die Spezifik des Filmexils näher erörtert. Ein Schwerpunkt wird hier auf die Exilländer USA und Großbritannien gelegt. Unter welchen Bedingungen war es Gmeyner und Kaus möglich, als Drehbuchautorinnen zu arbeiten? Die länderspezifischen Herausforderungen werden verglichen und transnationale Wechselwirkungen des Filmexils aufgezeigt.

Das Transitland Frankreich war für beide Autorinnen eine Zwischenstation, in der sie, trotz vergleichsweise kürzerer Aufenthaltsdauer, ebenfalls im Filmbereich tätig waren. Das französische Filmexil wird daher ebenfalls genauer beleuchtet. Ein Exkurs widmet sich dem französischen Exilfilm *DU HAUT EN BAS* (F 1933), für den Gmeyner das Drehbuch mitverfasste.

Im zweiten Teil dieser Arbeit wird das filmische Schaffen der Drehbuchautorinnen mittels einer vergleichenden Analyse sechs ausgewählter Filme untersucht. Dabei wird auf die Zusammenarbeit mit anderen exilierten FilmemacherInnen näher eingegangen und deren Beteiligung sichtbar gemacht. Es wird nicht der Anspruch erhoben, den genauen Anteil einzelner Personen am Drehbuch auszumachen; dies ist in den meisten Fällen gar nicht möglich. Vielmehr werden die ausgewählten Filme im Rahmen des kollektiven Schaffensprozesses, in dem sie entstanden sind, und im Kontext ihrer Entstehungsbedingungen diskutiert.

Für die vergleichende Analyse werden jeweils drei Filme von Gmeyner und Kaus, die im Zeitraum 1935 bis 1953 entstanden sind, herangezogen.

Die ausgewählte Anzahl an Filmen orientiert sich an Gmeyners Drehbucharbeit in Großbritannien, welche drei Spielfilme und einen Kurzfilm umfasst. Dem politischen Kurzfilm THE DAWN GUARD (GB 1941) wird ein kurzer Exkurs gewidmet. Die drei Filme THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK (GB 1935), PASTOR HALL (GB 1940) und THUNDER ROCK (GB 1942) werden ausführlicher analysiert. Kaus' Drehbucharbeit in Hollywood war umfangreicher; bei etwa neun Spielfilmen war sie am Drehbuch beteiligt.³ Alle diese Filme zu analysieren würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Daher wurden drei Filme ausgewählt, die unterschiedlichen Genres angehören und exemplarisch für Kaus' Drehbucharbeit sind: Der Anti-Nazi-Film THE WIFE TAKES A FLYER (US 1942), der Film noir WHISPERING CITY (CAN 1947) und das Melodram ALL I DESIRE (US 1953).

Im analytischen Teil werden unter anderem folgende Fragen behandelt: Unter welchen Produktionsbedingungen sind die ausgewählten Filme entstanden? Welche filmhistorischen Phänomene lassen sich festmachen und in welchem Spannungsverhältnis stehen diese zu kulturellen und biografischen Diskursen? Wie kann die (weibliche) Erfahrung von Vertreibung, Flucht und Emigration filmisch aufgearbeitet werden? Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede lassen sich in den Filmen in Bezug auf die Verarbeitung von Anti-Nazi-Motiven und die Darstellung von Frauenbildern und Exilerfahrungen finden? Kann sich in den Filmen, die an die spezifischen Merkmale des Genrekinos angepasst wurden, ein subversives Potenzial entfalten?

Die Mitwirkung und der Einfluss weiblicher Filmschaffender im Exil der 1930er bis 1950er Jahre gewinnen in der Exilforschung zunehmend an Interesse; es handelt sich dabei jedoch weiterhin um ein bis heute wenig untersuchtes Forschungsfeld. Diese Masterarbeit soll dazu beitragen, das filmische Wirken der zwei Drehbuchautorinnen Anna Gmeyner und Gina Kaus sichtbarer machen.

³ Dazu zählen die Filme THE WIFE TAKES A FLYER (1942), THEY ALL KISSED THE BRIDE (1942), BLAZING GUNS (1943), WHISPERING CITY (1947), JULIA MISBEHAVES (1948), THE RED DANUBE (1949), THREE SECRETS (1950), THE ROBE (1952) und ALL I DESIRE (1953). Jene Filme, die auf Kaus' Romanen oder Theaterstücken beruhen, wurden bei dieser Aufzählung nicht miteinbezogen.

2. Exilforschung: Exil – Film – Frauen

2.1 Forschungsstand

Seit den 1990er Jahren, als die Untersuchung des österreichischen Filmexils noch am Anfang stand, wurde das Thema mit einigen Aufsätzen, Vorträgen, Retrospektiven und Filmprogrammen aufgearbeitet. Diese Entwicklung soll in diesem Kapitel skizziert werden; gleichzeitig soll ein Überblick über den Forschungsstand gegeben werden. Aufgrund Anna Gmeyners und Gina Kaus' österreichischer Herkunft liegt es nahe, sich hauptsächlich auf die Entwicklung der Exilforschung in Österreich zu konzentrieren. Durch welche Publikationen, Symposien und Filmprogramme wurden exilierte Drehbuchautorinnen in den letzten vierzig Jahren in Österreich innerhalb des kulturellen und akademischen Diskurses sichtbar gemacht?

Zunächst ist es wichtig anzumerken, dass das spezifische Thema – österreichische Drehbuchautorinnen im Exil – eine Außenseiterrolle in der Forschung darstellt und mehrere Ebenen der Marginalisierung in sich birgt: Die Exilforschung in Österreich, die Erforschung des Filmexils (und hierbei im Speziellen der Drehbuchautorinnen) und die Frauenexilforschung verbindet eine spät einsetzende Aufarbeitung und Untersuchung.

In Deutschland fand die Gründungsversammlung der *Gesellschaft für Exilforschung* im Jahr 1984 an der Universität Marburg statt, 1991 entstand die *AG Frauen im Exil*.⁴ Seitdem findet jährlich eine Tagung der Gesellschaft, meistens in Deutschland, statt.⁵ 2002 entstand die *Österreichische Gesellschaft für Exilforschung* und somit erstmals ein österreichischer Verband, dessen Mitwirkende sich zum Ziel gemacht haben, die verschiedenen Perspektiven des österreichischen Exils interdisziplinär zu untersuchen, der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und eine Diskussionsplattform zu bieten.⁶ Die Aufarbeitung des österreichischen Exils setzte also mit großer zeitlicher Verzögerung ein. Der Grund dafür liegt möglicherweise in der fehlenden Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Österreich der Nachkriegsjahre bis Ende der 1980er Jahre, die einhergeht mit der Verweigerung

⁴ Vgl. Eckert, Brita: „Die Anfänge der ‚Gesellschaft für Exilforschung e.V.‘“, in: www.exilforschung.de/index.php?p=26, Zugriff: 15.11.2019.

⁵ Vgl. Gesellschaft für Exilforschung, „Vorstellung“, www.exilforschung.de/index.php?p=3, Zugriff: 15.11.2019.

⁶ Vgl. Österreichische Gesellschaft für Exilforschung (öge), www.exilforschung.ac.at/pdocs/frauenag.php, Zugriff: 15.11.2019.

eines Schuldeingeständnisses. Richard Dove schreibt dazu in seiner Rezension des Buches *Die Rezeption des Exils*:

„The reasons for this neglect are embedded in Austria's post-war history. For many years, the country was reluctant to confront its recent past, preferring to shelter behind the *Opferthese* [...] The cultural climate of the post-war years produced an academic research culture which ignored, or at best marginalized, research into Austrian exile.“⁷

Dieser Aspekt ist auch zu beachten, wenn es um die Untersuchung der Motive der Rückkehr bzw. Nicht-Rückkehr der exilierten KünstlerInnen nach dem Krieg geht. Der Umgang der Republik Österreich mit ebendiesen vertriebenen Menschen, „die allgemeine Lage im Nachkriegsösterreich mit seiner halbherzigen Entnazifizierung [und] dem nach wie vor praktizierten Antisemitismus“⁸, wie von Wolfgang Neugebauer und Siegwald Ganglmair im Jahrbuch des *Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes* treffend beschrieben, boten wenig Grund und Anreiz für eine Rückkehr. Gina Kaus und Anna Gmeyner gehörten zu jenen EmigrantInnen, die nach dem Krieg nicht mehr dauerhaft in ihre einstige Heimat zurückgekehrt sind.

Trotz der späten Gründung der *Österreichischen Gesellschaft für Exilforschung* kann angemerkt werden, dass in den 1970er Jahren das internationale Symposium zur Erforschung des österreichischen Exils⁹ und im Oktober 1987 ein weiteres internationales Symposium mit dem Titel und gleichnamigen Sammelband *Vertriebene Vernunft. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930 bis 1940*¹⁰ abgehalten wurden. Der Fokus galt hierbei jedoch vertriebenen WissenschaftlerInnen und nicht KünstlerInnen.

Während neben der Wissenschaft auch „Musik, Theater und Literatur des Exils [...] längst wiederentdeckt“¹¹ waren, wie Michael Omasta, Christian Cargnelli und Brigitte Mayr anmerken, fehlte es an einer gründlichen Auseinandersetzung mit dem filmischen Wirken exilierter ÖsterreicherInnen. In der Exilforschung in

⁷ Dove, Richard: „Review: Die Rezeption des Exils. Geschichte und Perspektiven der österreichischen Exilforschung by Evelyn Adunka und Peter Roessler“, in: *Austrian Studies*, Nr. 12 2004, S. 307-309, hier S. 308.

⁸ Ganglmair, Siegwald/Wolfgang Neugebauer: „Remigration“, in: *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Jahrbuch 2003*, Wien 2003, S. 96-102, hier S. 97.

⁹ Vgl. *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes/Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur* (Hg.): *Österreicher im Exil 1934 bis 1945. Protokoll des internationalen Symposiums zur Erforschung des österreichischen Exils von 1934–1945, 3.–6. Juni 1975*, Wien 1977.

¹⁰ Stadler, Friedrich (Hg.): *Vertriebene Vernunft 1. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930–1940*, Wien/München: Jugend & Volk 1987.

¹¹ Cargnelli, Christian/Mayr, Brigitte/Omasta, Michael: „Zur Filmexilforschung in Österreich“, in: Adunka/Roessler (Hg.), *Die Rezeption des Exils. Geschichte und Perspektive der österreichischen Exilforschung*, Wien: Mandelbaum 2003, S. 201-212, hier S. 201.

Österreich wurde mit den von Cargnelli und Omasta 1993 herausgegebenen zwei Bänden von *Aufbruch ins Ungewisse*¹² erstmals die Emigration österreichischer Filmschaffender untersucht und dokumentiert. Der erste Band besteht aus themenbezogenen Essays sowie Interviews mit exilierten Filmschaffenden. Im zweiten Band findet sich im bio-filmografischen Lexikon auch ein Eintrag zu Gina Kaus, in dem 11 Filme aufgelistet werden, für die Kaus als Co-Autorin angeführt wird.¹³ In Verbindung mit dieser Publikation widmete die *Viennale* gemeinsam mit dem Österreichischen Filmmuseum 1993 den aus Alt-Österreich stammenden FilmemigrantInnen eine Retrospektive. Die Filmschau bot eine große Auswahl an Filmen, unter anderem von Robert Siodmak und Georg Wilhelm Pabst, die mit Kaus oder Gmeyer zusammengearbeitet haben; Filme an denen Kaus oder Gmeyer mitgewirkt haben, fanden sich jedoch keine darunter.¹⁴

Im Jahr 2003 erschien der Sammelband *Die Rezeption des Exils. Geschichte und Perspektiven der österreichischen Exilforschung*, der die Vorträge aus dem gleichnamigen Symposium umfasst, das im Mai 2001 in der Österreichischen Nationalbibliothek abgehalten wurde. In den einzelnen Kapiteln werden die bisherigen Bestrebungen in den unterschiedlichen Bereichen und Disziplinen der Exilforschung in Österreich zusammengefasst und ein Ausblick auf weitere zukünftige Projekte gegeben. Insbesondere die Kapitel über „Filmexilforschung in Österreich“¹⁵ (eine Zusammenfassung der bisherigen Publikationen und Projekte inklusive der bereits oben genannten) und „Frauen im Exil und in der Exilforschung“¹⁶ sind eine hilfreiche Quelle, auch wenn der Band bereits vor 15 Jahren erschienen ist.

In dem genannten Kapitel über österreichische Filmexilforschung wird auch SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien erwähnt, welche bereits mehr als 70 Publikationen gemeinsam mit dem Österreichischen Filmmuseum herausgebracht hat. Ein Ziel ist es, als Datenbank für Bio- und Filmografien auch

¹² Cargnelli, Christian/Omasta, Michael (Hg.): *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945*, 2 Bände, Wien: Wespennest 1993.

¹³ Vgl. Cargnelli, Christian/Omasta, Michael: „Gina Kaus“, in: Dies., *Aufbruch ins Ungewisse, Bd.2: Lexikon. Tributes. Selbstzeugnisse*, Wien: Wespennest 1993. S. 67f.

¹⁴ Vgl. „Aufbruch ins Ungewisse – Österreichische Filmschaffende in der Emigration“, Retrospektive des österreichischen Filmmuseums im Rahmen der *Viennale*, 1.10.–30.11. 1993. Für die Auflistung der gezeigten Filme s. im Archiv der *Viennale*: www.viennale.at/de/schiene/aufbruch-ins-ungewisse-sterreichische-filmschaffende-der-emigration, Zugriff: 15.11.2019.

¹⁵ Cargnelli/Mayr/Omasta, „Zur Filmexilforschung in Österreich“, S. 201-212.

¹⁶ Schmeichel-Falkenberg, Beate: „Frauen im Exil – Frauen in der Exilforschung“, in: Adunka/Roessler (Hg.), *Die Rezeption des Exils. Geschichte und Perspektive der österreichischen Exilforschung*, Wien: Mandelbaum 2003, S. 343-350.

online zu fungieren, derzeit befindet sich die Homepage noch in Bearbeitung.¹⁷ SYNEMA widmet dem Filmexil außerdem jährlich bei der *Diagonale* in Graz, unter anderem auch in Kooperation mit dem Filmarchiv Austria und dem Österreichischen Filmmuseum, unterschiedliche Programme und trägt damit maßgeblich dazu bei, Filme exilierter Filmschaffender sichtbarer und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.¹⁸ In *Schatten. Exil.*, 1997 erschienen und von den Herausgebern Cargnelli und Omasta als Weiterführung des Bandes *Aufbruch ins Ungewisse* gedacht,¹⁹ wird der Einfluss europäischer Filmemigranten auf den Film noir in Hollywood untersucht. Mit der Fokussierung auf das Genre des Film noir und dem Kapitel „Background to Danger. Notizen zum Film noir gegen die Nazis“²⁰ über Anti-Nazi-Filme bietet der Sammelband eine nützliche Quelle für den filmanalytischen Teil der vorliegenden Arbeit.

Eine der jüngsten Publikationen zur österreichischen Exilforschung ist der Band *Exilforschung Österreich. Leistungen, Defizite und Perspektiven*²¹, der das Thema der dazugehörigen Tagung von 2013 fünf Jahre später wiederaufnimmt und an das Buch *Rezeption des Exils* anschließt. Anders als ein Vortrag bei dem Symposium, welcher von Christian Cargnelli gehalten wurde und den Titel „Filmexilforschung in/zu Österreich – Rückblick, Bestandsaufnahme, Perspektiven“²² trug, findet sich in dem Band kein eigenes Kapitel zur österreichischen Filmexilforschung, und ebenso wenig, anders als im Vorgängerband, eine Spezialisierung auf Frauen im Exil.

Das Filmarchiv Austria veranstaltete im Wiener Metro-Kino zwei Filmreihen, die das für diese Masterarbeit relevante Thema von Drehbuchautorinnen in Hollywood aufgriffen. „Österreichische Filmautorinnen in Hollywood“ hieß erstere,

¹⁷ Derzeit können die SYNEMA-Publikationen zwar noch nicht auf der eigenen Homepage, dafür aber auf folgender Seite abgerufen werden:

[www.buchhandel.de/suche/ergebnisse?pageSize=100&query=\(vl%3DSYNEMA\)](http://www.buchhandel.de/suche/ergebnisse?pageSize=100&query=(vl%3DSYNEMA)), Zugriff: 15.11.2019.

¹⁸ Ausgewählte Beispiele für Filmprogramme von SYNEMA auf der *Diagonale* mit Schwerpunkt auf das Filmschaffen exilierter ÖsterreicherInnen: Peter Lorre (*Diagonale* 2014), Paul Czinner (*Diagonale* 2013) und Anna Gmeyner (*Diagonale* 2009). Für mehr Details zu den vergangenen SYNEMA Programmen der *Diagonale* s.: www.diagonale.at/rueckblick, Zugriff: 15.11.2019.

¹⁹ Vgl. Cargnelli, Christian/Omasta, Michael (Hg.): *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir*, Wien: PVS 1997, S. 9.

²⁰ Omasta, Michael: „Background to Danger. Notizen zum Film noir gegen die Nazis“, in: Christian Cargnelli/Michael Omasta (Hg.), *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film Noir*, Wien: PVS 1997, S. 105-128.

²¹ Adunka, Evelyn/Driessen Gruber, Primavera/Usaty, Simon (Hg.): *Exilforschung. Österreich. Leistungen, Defizite und Perspektiven*. Exilforschung heute, Bd. 4, Wien: Mandelbaum Verlag 2018.

²² Vgl. Internationales Symposium Exilforschung zu Österreich. Leistungen, Defizite & Perspektiven, Wien, 12.–14.3.2013, Programm: www.exilforschung.ac.at/archiv/oee-Tagung2013.pdf, Zugriff: 15.11.2019.

die im Jahr 2004 stattfand und sich auf Filme konzentrierte, an denen Vicki Baum, Salka Viertel und Gina Kaus mitwirkten, darunter auch der Film *THE WIFE TAKES A FLYER*.²³ Zwölf Jahre später wurde mit dem Programm „Österreicherinnen in Hollywood“ das Thema noch einmal aufgegriffen und auf das filmische Schaffen von Frauen aus anderen Berufsfeldern ausgeweitet.²⁴

Die *Diagonale* widmete 2009 eine eigene Programmschiene dem Werk von Anna Gmeyner, in der die Filme *DU HAUT EN BAS*, *PASTOR HALL*, *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* und *THUNDER ROCK* in Graz präsentiert wurden.²⁵ Die letzten beiden Filme wurden im selben Jahr auch im Österreichischen Filmmuseum (Wien) in der Filmschau „Destination London“²⁶ gezeigt, welche in Anlehnung an den gleichnamigen, von Tim Bergfelder und Christian Cargnelli herausgegebenen Band stattfand und die Einflüsse deutschsprachiger EmigrantInnen auf das britische Kino untersucht. Außerdem kann noch die Aufführung von Edgar G. Ulmers *HER SISTER'S SECRET*, nach der gleichnamigen Buchvorlage von Gina Kaus, angeführt werden, die im Österreichischen Filmmuseum im Zuge der Filmschau „Verbrannte Bücher“²⁷ im Juni 2013 stattfand.

Zusätzlich sei das im Jahr 2016 in Hamburg veranstaltete Symposium „Gebrochene Sprache. Filmautoren und Schriftsteller des Exils“ erwähnt, organisiert innerhalb des Festivals *CineFest 2016*, das sich auf in Vergessenheit geratene FilmautorInnen spezialisiert hat. Obwohl dies außerhalb von Österreich stattfand, soll es an dieser Stelle trotzdem erwähnt werden, da innerhalb des Programmes im November 2016 auch die Filme *PASTOR HALL*, *DU HAUT EN BAS* und *THE WIFE TAKES A FLYER* gezeigt wurden, womit Werke von Gmeyner und Kaus vertreten waren.²⁸

Der 2017 dazu erschienene Sammelband *Ach, sie haben ihre Sprache verloren. Filmautoren im Exil*²⁹ stellt eine Erweiterung der Themen und eine vertiefende Auseinandersetzung mit dem Symposium dar; einige Aspekte wurden bereits im

²³ Vgl. „Österreichische Filmautorinnen in Hollywood“, Filmreihe, Metro Kino Kulturhaus, 19.–28.4.2004, Programm: *filmarchiv* 15 04/2004, S. 54-58.

²⁴ Vgl. „Österreicherinnen in Hollywood“, Filmreihe, Metro Kino Kulturhaus, 8.3.–31.3.2016, Programm: *filmarchiv* 16 02/2016, S. 7-19.

²⁵ „Script: Anna Gmeyner“, Special Synema, *Diagonale '09*, Augartenkino KIZ, Graz 18.–21.3.2009.

²⁶ „Destination London. Filmexil in Großbritannien“, Retrospektive, Österreichisches Filmmuseum, Wien 8.5.–10.6.2009.

²⁷ „Verbrannte Bücher“, Filmreihe, Österreichisches Filmmuseum, Wien 12.–22.6.2013.

²⁸ Vgl. *Cinefest 2016. Internationales Festival des deutschen Film-Erbes*, Hamburg 19.–27.11.2016, Programm: www.cinefest.de/d/Archiv/2016/pro_filme.php, Zugriff: 15.11.2019.

²⁹ Bock, Hans-Michael/Distelmeyer, Jan/Schöning, Jörg (Hg.): *Ach, sie haben ihre Sprache verloren. Filmautoren im Exil*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 2017.

2016 publizierten Katalogbuch *Gebrochene Sprache. Filmautoren und Schriftsteller des Exils*³⁰ behandelt. In ersterem finden sich auch Kapitel über Anna Gmeyner und Gina Kaus, beide mit dem Fokus auf den Umgang mit dem dem Exil geschuldeten Verlust der Muttersprache.³¹

Wie gezeigt werden konnte, hat sich in den letzten Jahren in der österreichischen Exilforschung einiges getan. Es gab einige Bestrebungen im kulturpolitischen und akademischen Bereich, das filmische Schaffen von Frauen im Exil sichtbarer zu machen. Dennoch besteht weiterhin Aufholbedarf auf diesem Gebiet; die vorliegende Arbeit soll einen Beitrag dazu leisten.

2.2 Die weibliche Perspektive

Im Oktober 2017 wurde die Jahrestagung der *Österreichischen Gesellschaft für Exilforschung* in den Räumlichkeiten der Universität Wien, am Campus des alten AKH, abgehalten. Organisiert wurde die mehrtägige Vortragsreihe von der ÖGE-Frauen-AG, die „zur Sichtbarmachung und Aufarbeitung von genderspezifischen Forschungslücken und -desiderata in der Exilforschung“³² 2002 gegründet wurde. Unter dem Titel „Doing Gender in Exile“ wurde die spezifische Perspektive des weiblichen Exils hier interdisziplinär beleuchtet. Im Programm fand sich auch ein Vortrag von Heike Klapdor über Anna Gmeyner und den Film *DU HAUT EN BAS*. Unter dem Titel „Loslaufen, aushalten. Bilder weiblicher Lebensentwürfe im Transitraum Exil“ fragt Klapdor danach, was das Exil für eine Frau bedeutet: „Was widerfährt [...] Frauen(figuren) unter dem Vorzeichen des Exils? Profitieren sie von der Krise? Ist das Exil für sie ein Möglichkeitsraum, in dem sich Mobilität fortführen lässt bzw. umgeschrieben werden muss?“³³

Damit wirft Klapdor Fragestellungen auf, die die Frauenexilforschung seit ihrer Anfangszeit beschäftigen und zeigt jenen Aspekt der Exilforschung auf, der erst spät als ein eigenständiges Forschungsfeld behandelt wurde.

³⁰ Brill, Olaf/Schöning, Jörg: *Gebrochene Sprache. Filmautoren und Schriftsteller des Exils*. Begleitkatalog zum *Cinefest 2016*, München: edition text+kritik 2016.

³¹ Vgl. Horak, Jan-Christopher: „Gina macht Propaganda. Gina Kaus in Hollywood“, in: Bock/Distelmeyer/Schöning (Hg.), *Ach, sie haben ihre Sprache verloren. Filmautoren im Exil*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 2017, S. 131-142; Mayr, Brigitte: „Dem Exil zum Trotz. Script: Anna Gmeyner. Eine Wiener Autorin im britischen Kino“, in: Bock/Distelmeyer/Schöning (Hg.), *Ach, sie haben ihre Sprache verloren. Filmautoren im Exil*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 2017, S. 118-130.

³² *Öge Frauen-AG*, www.exilforschung.ac.at/pdocs/frauenag.php, Zugriff: 15.11.2019.

³³ Klapdor, Heike: „Loslaufen, aushalten. Bilder weiblicher Lebensentwürfe im Transitraum Exil“, Zusammenfassung des Vortrags bei der Veranstaltungsreihe „Doing Gender in Exile“, Wien, 18.–20.10.2017, doinggenderexile.wordpress.com/programm/loslaufen-aushalten-bilder-weiblicher-lebensentwuerfe-im-transitraum-exil/, Zugriff: 15.11.2019.

„Frauen im Exil - ihre Reihe ist lang; es finden sich bekannte Schriftstellerinnen unter ihnen: Erika Mann, Vicki Baum, Anna Seghers, Irmgard Keun und Hilde Spiel, Nelly Sachs und Hilde Domin; dennoch konzentriert sich die deutsche und amerikanische Exilforschung auch heute noch in erster Linie auf männliche Autoren und Künstler. Diese Tatsache deutet an, daß die Exilforschung trotz des relativ großen Volumens und Forschungsarbeiten, die bis heute zu diesem Thema erstellt worden sind, einige Bereiche ausgespart hat, daß sie etwas versäumt hat.“³⁴

Seit Amelie Heinrichsdorff über dieses Versäumnis im Bereich des Exils von Frauen geschrieben hat, sind 20 Jahre vergangen. In dieser Zeit sind einige Buchpublikationen erschienen und auch themenspezifische Filmreihen, wie auch die im vorherigen Kapitel erwähnten,³⁵ haben stattgefunden. Eine gender-spezifische Exilforschung ist dennoch weiterhin notwendig, wie auch Gabriele Knapp und Hiltrud Häntzschel 2015 in *Flüchtige Geschichte und geistiges Erbe. Perspektiven der Frauenexilforschung* betonen: „Überlebensstrategien und Erziehungsleistungen, künstlerische Produktion, politische Arbeit, wissenschaftliche Karrieren, Berufstätigkeit überhaupt, Fragen von Akkulturation und Remigration unterliegen geschlechtsspezifischen Bedingungen und bedürfen eines ebensolchen Forschungsansatzes.“³⁶ Ob und warum solch ein gender-spezifischer Ansatz auch heute noch notwendig ist, möchte ich im Nachfolgenden aufzeigen.

Gerd Gemünden geht in der Einleitung zu seinem Buch *Continental Strangers* auf die Dominanz der männlichen Filmschaffenden im US-amerikanischen Exil ein:

„[E]xile cinema, like the Hollywood studio system, was dominated by men. The most prominent exiled female filmmakers were actresses [...]. But there were also notable exceptions such as screenwriters Salka Viertel, Gina Kaus, Vicki Baum, and Anna Gmeyner.“³⁷

Gemünden vermerkt zusätzlich in einer Fußnote, dass trotz Salka Viertels Bedeutung für die deutsche Exilkultur die Sekundärliteratur zu ihrem Schaffen dürftig ist.³⁸ Gemünden führt diese Frauen unter „notable exceptions“ an, belässt es jedoch bezüglich Kaus und Gmeyner bei der alleinigen Erwähnung in dem

³⁴ Heinrichsdorff, Amelie: „Nur eine Frau?“ *Kritische Untersuchungen zur literaturwissenschaftlichen Vernachlässigung der Exilschriftstellerinnen in Los Angeles*. Ruth Berlau, Marta Feuchtwanger, Gina Kaus und Victoria Wolff, Diss. Univ. of California 1998, S. 3.

³⁵ Vgl. siehe in der vorliegenden Masterarbeit Kapitel „2.1 Forschungsstand“, S. 7-12.

³⁶ Knapp, Gabriele/Häntzschel, Hiltrud: „Flüchtige Geschichte und geistiges Erbe. Perspektiven der Frauenexilforschung“, in: Knapp/Feustel/Hansen-Schaberg (Hg.): *Flüchtige Geschichte und geistiges Erbe. Perspektiven der Frauenexilforschung*, Frauen und Exil, Bd. 8, München: edition text + kritik 2015, S. 13-23, hier S. 13.

³⁷ Gemünden, Gerd: *Continental Strangers. German Exile Cinema 1933–1951*, New York: Columbia University Press, 2014, S. 7f.

³⁸ Vgl. Ebd. S.195/Fußnote 15.

einen Satz; Baum wird noch zwei weitere Male kurz erwähnt.³⁹ Ungeachtet dessen, dass Gmeyner nicht im Exil in Hollywood gearbeitet hat, fällt außerdem auf, dass in dem Band keine zusätzlichen Publikationen über Kaus, Baum und Gmeyner aufgelistet werden. An diesem Beispiel wird deutlich, dass zwar einerseits ein Bewusstsein über das Missverhältnis in der Erforschung des männlichen und des weiblichen Exils vorhanden ist, andererseits weiterhin ein Desinteresse darin besteht, dieses aufzubrechen und den Beitrag weiblicher exilierter Filmschaffender in den bestehenden Kanon aufzunehmen und detaillierter aufzuarbeiten. Dennoch ist *Continental Strangers* für die vorliegende Arbeit nützlich, da Gemünden darin geschichtliche und kulturelle Zusammenhänge aufzeigt, die, obwohl nur anhand männlicher Beispiele angeführt, sehr wohl auch für die weiblichen Exilantinnen gelten.

Wie das Exilkino war auch die Exilforschung lange Zeit von Männern geprägt. „Die ohnehin reichlich spät einsetzende Exilforschung blieb lange Zeit Forschung von Männern für und über Männer“⁴⁰, merkt Beate Schmeichel-Falkenberg hierzu an. Auch Regina Christiane Range unterstreicht in der Einleitung zu ihrer Dissertation „Positioning Gina Kaus“ die männliche Dominanz in der Exilforschung:

„Exile sholarship has long been dominated by the study of the male exile experience. It was not before the mid-1980s that scholars attempted to draw attention to the role of women in the context of exile [...] Lesser known writers still tend to be overlooked.“⁴¹

Range spielt hier auf *Frauen im Exil*⁴² von Gabriele Kreis an, welches in den 1980er Jahren entstanden ist und erstmals die Aufmerksamkeit auf den Aspekt der weiblichen Exilerfahrung lenkt.⁴³ In ihrer Einleitung erstellt Range einen nützlichen Überblick über die bereits vorhandenen Publikationen zu Frauen im Exil. Ihr Fokus liegt hierbei klarerweise auf Gina Kaus, dennoch bindet sie auch allgemeinere Werke mit ein, so gibt sie beispielsweise das Buch *Gender-Exil-Schreiben*⁴⁴, herausgegeben von Julia Schöll, aus dem Jahr 2002 als wichtige Quelle ihrer Arbeit an.⁴⁵

³⁹ Vgl. Ebd. S. 116 und S. 173.

⁴⁰ Schmeichel-Falkenberg, „Frauen im Exil“, S. 344.

⁴¹ Range, Regina Christiane: *Positioning Gina Kaus: a transnational career from Vienna novelist and playwright to Hollywood scriptwriter*, Diss. Univ. of Iowa 2012, S. 1, ir.uiowa.edu/etd/3515/, Zugriff: 15.11.2019.

⁴² Kreis, Gabriele: *Frauen im Exil. Dichtung und Wirklichkeit*, Düsseldorf: Claassen 1984.

⁴³ Vgl. Range, *Positioning Gina Kaus*, S. 1.

⁴⁴ Schöll, Julia (Hg.): *Gender – Exil – Schreiben*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

⁴⁵ Vgl. Range, *Positioning Gina Kaus*, S. 2.

Der Fokus in der Exilforschung lag lange Zeit auf dem literarischen Exil. So fokussieren sich auch die meisten Publikationen zu Kaus und Gmeyner auf das literarische Schaffen und schenken der Filmarbeit nur wenig Beachtung.⁴⁶ Zu den wenigen Publikationen, die den Schwerpunkt auf das filmische Schaffen der jeweiligen Autorin legen, gehört beispielsweise die bereits angeführte Dissertation „Positioning Gina Kaus“ von Regina C. Range. Brigitte Mayr und Michael Omasta widmen sich in *Script: Anna Gmeyner* erstmals hauptsächlich Gmeyners Filmarbeit.⁴⁷ Zudem können hier noch die Aufsätze von Brigitte Mayr und Jan-Christopher Horak angeführt werden.⁴⁸

Es gibt nur wenige Quellen, die sich detaillierter mit dem spezifischen Beitrag exilierter Drehbuchautorinnen zur amerikanischen oder britischen Filmindustrie beschäftigen. Jan-Christopher Horak schreibt dazu am Beispiel von Kaus:

„Die Forschung, vor allem die Germanistik, hat in den letzten zwanzig Jahren zwar das literarische und publizistische Schaffen der gebürtigen Wienerin teilweise aufgearbeitet, nachdem Kaus in der Nachkriegszeit in fast völlige Vergessenheit geraten war, doch ihre Filme blieben bisher – auch von der Exilforschung – vernachlässigt.“⁴⁹

Die Miteinbeziehung des literarischen Schaffens ist naheliegend, wenn man bedenkt, dass die meisten exilierten Drehbuchautorinnen auch Schriftstellerinnen waren. Dennoch ist eine zusätzliche, eigenständige Betrachtung des Filmexils weiblicher Emigrantinnen und der damit einhergehenden Bedingungen anzustreben.

Zwei Texte, die sich ausschließlich mit der Filmarbeit mehrerer deutschsprachiger Exilantinnen beschäftigen und diese damit in einem größeren Kontext stellen, sind Nicole Brunnhubers „Frauenarbeit in der ‘Kunstfabrik mit Regeln’. Drehbuchautorinnen im Exil in Hollywood“⁵⁰ und Christian Cargnellis Beitrag „Schreiben im Exil. Gina Kaus, Vicki Baum, Salka Viertel: (alt)

⁴⁶ Zu Gina Kaus siehe: Heinrichsdorff, „Nur eine Frau?“, Hofeneder, Veronika: *Der produktive Kosmos der Gina Kaus. Schriftstellerin–Pädagogin–Revolutionärin*, Hildesheim [u.a.]: Olms 2013; Atzinger, Hildegard: *Gina Kaus. Schriftstellerin und Öffentlichkeit. Zur Stellung einer Schriftstellerin in der literarischen Öffentlichkeit der Zwischenkriegszeit in Österreich und Deutschland*, Frankfurt a. M./Wien [u.a.]: Peter Lang 2008; v. Steinaecker, Stefanie: „A little lower than the Angels“. *Vicki Baum und Gina Kaus. Schreiben zwischen Anpassung und Anspruch*. Bamberger Studien zur Literatur, Kultur und Medien, Bd. 1, Bamberg: University of Bamberg Press 2011 (Orig. Diss. Otto-Friedrich-Universität 2010). Zu Anna Gmeyner siehe: Hammel, Andrea: *Everyday Life as Alternative Space in Exile Writing. The novels of Anna Gmeyner, Selma Kahn, Hilde Spiel, Martina Wied and Hermynia Zur Mühlen*, Bern: Peter Lang 2008; Werner, Birte: *Illusionslos. Hoffnungsvoll. Die Zeitstücke und Exilromane Anna Gmeyners*, Göttingen: Wallstein 2006.

⁴⁷ Vgl. Mayr, Brigitte/Omasta, Michael (Hg.): *Script: Anna Gmeyner. Eine Wiener Drehbuchautorin im Exil*, Wien: Synema 2009.

⁴⁸ Vgl. Mayr, „Dem Exil zum Trotz“, S. 118-130; Horak, „Gina macht Propaganda“, S. 131-142.

⁴⁹ Horak, „Gina macht Propaganda“, S. 132.

⁵⁰ Brunnhuber, Nicole: „Frauenarbeit in der ‚Kunstfabrik mit Regeln‘. Drehbuchautorinnen im Exil in Hollywood“, in: *FilmExil 18*, edition text+kritik, Oktober 2003, S. 48-63.

österreichische Drehbuchautorinnen in Hollywood“⁵¹, beide, wie der Titel verrät, über exilierte Drehbuchautorinnen in Hollywood. Brunnhuber bezieht neben zu dem Zeitpunkt (2003) in der Exilforschung bereits etwas bekannteren Namen wie Salka Viertel, Gina Kaus und Victoria Wolff auch Irmgard von Cube und Lilo Dammert mit ein, zu deren Schaffen bis heute noch sehr wenig bis kaum geforscht wurde.⁵² Es handelt sich jedoch um eine kurze Abhandlung des Lebens und Werks der fünf Frauen, bei der Brunnhuber, die Hintergrundinformationen zum Hollywood-Studiosystem und der Produktion einzelner Filme offeriert, im Detail etwas oberflächlich bleibt.

Die Autorin geht auf die besonderen Bedingungen, denen Frauen im Exil unterworfen waren, ein. So beschreibt sie das „enorme Maß an Flexibilität und Anpassungsvermögen an die Bedingungen der Hollywood-Filmindustrie“⁵³, das die Drehbuchautorinnen in der männlich dominierten Filmbranche aufbrachten, und betont die über eine genderspezifische Sichtweise hinausgehende Bedeutung für die Exilforschung:

„Eine Forschung zu diesem Bereich ist jedoch nicht nur unter geschlechtsspezifischen Fragestellungen an die deutsche Exilerfahrung aufschlussreich, sondern leistet auch einen wichtigen Beitrag zur noch lückenhaften Geschichte der weiblichen Filmarbeit in Hollywood überhaupt.“⁵⁴

Welche genderspezifischen Exilerfahrungen haben Gina Kaus und Anna Gmeyner gemacht? Um diese Frage zu beantworten, soll zunächst geklärt werden, was das „weibliche Exil“ überhaupt ausmacht.

Zu den frühen Ansätzen in der Frauen-Exilforschung gehört unter anderem ein Text von Heike Klapdor, in dem sie von einer „Überlebensstrategie statt Lebensentwurf“ schreibt.⁵⁵ Damit meint die Autorin, dass durch das Exil die vormals emanzipierte Frau wieder zurück in traditionelle Geschlechterrollen verfällt, wenn es darum geht, in der krisenhaften Situation zu überleben bzw. sich ein neues Leben aufzubauen. Das Exil der Frau jedoch nicht nur als „reine Verlustgeschichte“ zu betrachten, sieht im Gegensatz dazu Beate Schmeichel-Falkenberg, Jahre später, als „unstrittige Verdienste der Frauenexilforschung“.⁵⁶

⁵¹ Cargnelli, Christian: „Schreiben im Exil. Gina Kaus, Vicki Baum, Salka Viertel: (alt)österreichische Drehbuchautorinnen in Hollywood“, in: *filmarchiv* 15 04/2004, S. 43-47.

⁵² Die Erforschung der Biografie und Filmarbeit von Lilo Dammert steht noch aus. Auch eine detailliertere Auseinandersetzung mit der filmischen Tätigkeit von Irmgard von Cube fehlt bis heute.

⁵³ Brunnhuber, „Frauenarbeit in der ‚Kunstfabrik mit Regeln‘“, S. 48.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Vgl. Klapdor, Heike: „Überlebensstrategie statt Exilentwurf. Frauen in der Emigration“, in: Claus-Dieter Krohn (Hg.), *Frauen und Exil. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung*. Internationales Jahrbuch Exilforschung, Bd. 11, München: edition text+kritik 1993, S. 12-30, hier S. 26.

⁵⁶ Schmeichel-Falkenberg, „Frauen im Exil“, S. 348.

Das Exil konnte auch die Möglichkeit eröffnen, aus konventionellen Rollenbildern auszubrechen. Das „Exil als Chance“ zu begreifen und das künstlerische Schaffen während des Exils nicht als minderwertiger als jenes davor zu betrachten, ist das Bestreben von Regina C. Range in ihrer Dissertation über Gina Kaus; dadurch solle die traditionelle Idee vom Exil als Verlust der emanzipatorischen und kritischen Bestrebungen widerlegt werden.⁵⁷

Klapdor kommt zu dem Schluss, dass es Frauen anscheinend leichter gefallen sei, „sich im Zeichen der Krise dem Allgemeinen und Notwendigen zu unterwerfen, die elementaren Voraussetzungen des Überlebens zu schaffen, statt an der erschütterten Identität zu verzweifeln“⁵⁸. Schmeichel-Falkenberg geht ebenfalls davon aus, „dass Frauen eher bereit waren, Nazideutschland zu verlassen und ins Exil zu gehen, dass Frauen aufgrund ihrer größeren Flexibilität sich leichter in die fremde Umgebung eingewöhnten, was sie befähigte, häufig den Unterhalt der Familie zu sichern.“⁵⁹ Die Autorin betont aber gleichzeitig die Schwierigkeiten, denen Frauen, im Gegensatz zu Männern, ausgeliefert waren: Den zuvor ausgeübten Beruf im Exil weiter auszuführen, war für die meisten nicht möglich.⁶⁰ Auch Siglinde Bolbecher unterstreicht die These, dass Frauen die „existenzielle Situation“ im Exil einfacher bewältigen konnten und können: „Frauen sind schneller dabei, fremde Sprachen zu lernen; sie suchen Kontakte gegen die Isolation; sie sind eher bereit, für Einkommen und den Alltag zu sorgen.“⁶¹

2.2 Biografische Gegenüberstellung: Anna Gmeyner und Gina Kaus

Betrachtet man die Exilgeschichten von Anna Gmeyner und Gina Kaus, finden sich ebendiese Thesen teilweise bestätigt. Die Autorinnen mussten im Exil das Überleben für sich und ihre Familie sichern. Jedoch waren beide bereits davor dazu gezwungen, ausreichend Geld zu verdienen: Gmeyner musste in ihrer ersten Ehe für die Familie aufkommen und überforderte sich mit mehreren Jobs soweit, dass sie schwer krank wurde.⁶² Da Kaus Anfang der 1920er Jahre ihre

⁵⁷ Vgl. Range, *Positioning Gina Kaus*, S. 3.

⁵⁸ Klapdor, „Überlebensstrategie statt Exilentswurf“, S. 26.

⁵⁹ Schmeichel-Falkenberg, „Frauen im Exil“, S. 349.

⁶⁰ Vgl. Ebd.

⁶¹ Bolbecher, Siglinde: „Frauen im Exil. Die weibliche Perspektive“, in: *Frauen im Exil. Die weibliche Perspektive*, IWK-Mitteilungen Nr. 1-2, Wien: IWK 2005, S. 2-4, hier S. 2.

⁶² Vgl. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 4.

Familie zunächst nicht alleine durch die Arbeit als Schriftstellerin versorgen konnte, gab sie die Zeitschrift *Die Mutter* heraus.⁶³

Im Folgenden werden die Biografien von Kaus und Gmeyner näher betrachtet. Welche Parallelen und Unterschiede gibt es? Welche Thesen zu geschlechterspezifischen Phänomenen des weiblichen Exils lassen sich in diesen Biografien bestätigen bzw. treffen weniger zu?

Gina Kaus kam unter dem Namen Regina Wiener am 21. Oktober 1893 in Wien auf die Welt, ihre Eltern waren jüdischer Herkunft.⁶⁴ Anna Gmeyner wurde ebenfalls in Wien geboren, am 16. März 1902.⁶⁵ Ihr Vater war jüdisch; laut Birte Werners Recherchen „praktizierte [er] seinen Glauben jedoch ebenso wenig wie seine Frau Luise [...], die einen jüdischen Elternteil hatte, aber im katholischen Glauben erzogen worden war“.⁶⁶

Beide Autorinnen änderten im Laufe ihres Lebens ihre Namen bzw. publizierten unter Pseudonymen. Dies erschwerte oftmals die Nachverfolgung der Autorschaft. Kaus' Komödie *Diebe im Haus* (1919) wurde unter dem Pseudonym „Andreas Eckbrecht“ aufgeführt.⁶⁷ Den Nachnamen Kaus, den sie auch nach der Scheidung bis zu ihrem Lebensende behielt, nahm sie nach der Heirat mit Otto Kaus an.

Gmeyner hieß nach ihrer ersten Eheschließung mit Paul Berthold Wiesner zunächst Anna Wiesner. Unter dem Pseudonym „Anna Reiner“ wurden ihre Romane *Manja* (1938) und *Café du Dôme* (1941) veröffentlicht und ihre Mitarbeit bei dem Film PASTOR HALL (1940) angegeben. Später nahm sie den Nachnamen ihres zweiten Ehemanns Jasha Morduch an.

Im Laufe ihres Lebens schrieben Gmeyner und Kaus Romane, Kurzgeschichten, Theaterstücke und Drehbücher. Es fällt auf, dass beide Frauen bereits kurz vor dem Exil voll berufstätig waren und sich in ihrem Beruf als Autorinnen zu etablieren versuchten. Kaus gelang dies ab Ende der 1920er Jahre, ihre Romane wurden in kürzester Zeit auch ins Englische übersetzt und in den USA veröffentlicht.⁶⁸ Zu diesen zählen u.a. *Morgen um neun* (1932), *Die Überfahrt* (1932), *Die Schwestern Kleh* (1933) und *Katharina die Große* (1935).⁶⁹ Neben

⁶³ Vgl. Malone, Dagmar: „Gina Kaus“, in: Spalek/Strelka (Hg.), *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Teil 1. Kalifornien. Bd. 1*, Bern/München: Francke 1976, S. 751-760, hier S. 752.

⁶⁴ Vgl. von Steinaecker, „*A little lower than the Angels*“, S. 41.

⁶⁵ Vgl. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 3.

⁶⁶ Werner, Birte: „Nachwort“, in: Dies. (Hg.), *Café du Dôme von Anna Gmeyner*. Exildokumente. Verboten verbrannt vergessen, Bd. 9, Bern/Wien [u.a.]: Peter Lang 2006, S. 399-444, hier S. 399.

⁶⁷ Vgl. von Steinaecker, „*A little lower than the Angels*“, S. 43f.

⁶⁸ Vgl. Malone, „Gina Kaus“, S. 752.

⁶⁹ Zur Entstehung und detaillierteren Analyse von Kaus' Romanen siehe Atzinger, *Gina Kaus*.

Romanen verfasste sie Theaterstücke, etwa die Komödie *Toni* (1927). Bei der Bücherverbrennung am 10. Mai 1933 in Berlin wurden Kaus' Bücher verbrannt.⁷⁰ *Die Schwestern Kleh* erschien daraufhin im Exilverlag Allert de Lange in Amsterdam.⁷¹ In den USA verfilmte der aus Deutschland stammende Lothar Mendes *Die Überfahrt* unter dem Titel LUXURY LINER (1933).⁷² Die Verfilmung ermöglichte Kaus einen Besuch in den USA im Jahr 1936.⁷³ In ihrer Autobiografie erwähnt Kaus auch mehrere Aufenthalte in London, wo sie sich laut eigenen Angaben mit Berthold Viertel und Fritz Kortner traf.⁷⁴

Viertel gehörte auch zum Bekanntenkreis von Gmeyner. Gemeinsam arbeiteten sie an dem Drehbuch zu THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK (1935).⁷⁵ Gmeyner schrieb ebenfalls mehrere Theaterstücke. Deren Handlung siedelte sie im Arbeitermilieu an. Dazu gehörten das Bergarbeiterschauspiel *Herr ohne Helden* (1929), das Drama *Zehn am Fließband* (1931) und das Volksstück *Automatenbüffet* (1932). Letzteres wurde von der Presse gelobt, Birte Werner bezeichnet den Zeitraum rund um die Uraufführung als den „Höhepunkt ihrer [Anm. Anna Gmeyners] Karriere in Deutschland.“⁷⁶

Dem Beruf als Schriftstellerin konnte Gmeyner im Exil weiterhin nachgehen, die Romane *Manja* (1938) und *Café du Dôme* (1941) zählen zur Exilliteratur. Kaus konnte nach ihrer Flucht ihren schriftstellerischen Tätigkeiten nicht mehr in demselben Ausmaß wie zuvor nachgehen. Abgesehen von Kurzgeschichten, die sie im Exil in der Zwischenstation New York für die Zeitschrift *True Stories* verfasste,⁷⁷ dem 1940 publizierten Roman *Der Teufel nebenan* und ihrer Autobiografie kam es zu keinen Veröffentlichungen mehr.⁷⁸ Die Autobiografie, die erstmals 1979 unter dem Titel *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*⁷⁹ erschien, schrieb sie in ihrem letzten Lebensabschnitt.

⁷⁰ Vgl. Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 151.

⁷¹ Vgl. von Steinaecker, „A little lower than the Angels“, S. 46.

⁷² Kurz danach führte Lothar Mendes bei dem britischen Film JEW SÜSS (1933/34) Regie, nach einer Vorlage von Lion Feuchtwanger, mit Conrad Veidt in der Hauptrolle. Vgl. Dunkhase, Gerke: „Ausgewählte Filme 1928-1938“, in: Bock/Jacobsen/Schöning (Hg.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1993, S. 151-167, hier: S. 155.

⁷³ Vgl. Malone, „Gina Kaus“, S. 752f.

⁷⁴ Vgl. Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 157. Es ist jedoch unklar, zu welchen genauen Daten in den 1930er Jahren Kaus sich in London aufgehalten hat.

⁷⁵ Vgl. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 8.

⁷⁶ Werner, „Nachwort“, S. 413.

⁷⁷ Die Kurzgeschichten schrieb sie, um die Weiterreise nach Hollywood bezahlen zu können. Vgl. Malone, „Gina Kaus“, S. 754.

⁷⁸ Vgl. Hofeneder, *Der produktive Kosmos der Gina Kaus*, S. 37.

⁷⁹ Kaus, Gina: *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*, Hamburg: Albrecht Knaus 1979.

Gmeyner floh 1934 nach England, Kaus verließ Österreich 1938. Das Erlernen der englischen Sprache fiel beiden Frauen schwer. So bemerkt Jan-Christopher Horak, es sei „anzunehmen, dass Kaus bei ihrer Drehbucharbeit immer einen amerikanischen *native speaker* zur Seite hatte“⁸⁰, da sie „sich der englischen Sprache schriftlich nie sicher bemächtigt hatte“.⁸¹ Andererseits wird der Verlust der deutschen Muttersprache bei Kaus in den 1950er Jahren deutlich, als sie Literatur aus dem Englischen übersetzte. Dagmar Malone schreibt in Bezug darauf: „Sie [Anm. Gina Kaus] gab diese Übersetzertätigkeit jedoch bald wieder auf, da sie bemerkte, daß sie den Kontakt mit der deutschen Sprache verloren hatte.“⁸² Gmeyners Tochter Eva Ibbotson erzählt in einem Interview über die sprachlichen Schwierigkeiten ihrer Mutter: „Als sie auf Englisch zu schreiben begonnen hat, sind wir ihre Arbeiten gemeinsam durchgegangen, weil der Wechsel der Sprache sehr schwierig für sie war.“⁸³

Für Kaus und Gmeyner war das Arbeiten für den Film eine wichtige Einnahmequelle im Exil. Kaus gibt in ihrer Autobiografie an, nicht gerne beim Film gearbeitet zu haben. Sie habe diesen nur als Mittel gesehen, um Geld zu verdienen.⁸⁴ Das unterstreicht Heike Klapdors zuvor erwähnte These zur „Überlebensstrategie statt Lebensentwurf“. Kaus ging dem Beruf nach, um ihr eigenes Überleben und das ihrer Familie sichern zu können. In ihrer Autobiografie schreibt sie über die Misserfolge einiger männlicher Schriftstellerkollegen in den Filmstudios, die unter anderem an der „verkappten Verachtung, die diese Literaten für die Filmarbeit hatten“,⁸⁵ gelegen hätten. Sie hingegen konnte es sich „nicht leisten, darüber nachzudenken, ob es ehrenvoll sei, für den Film zu arbeiten.“⁸⁶

Laut Brigitte Mayr könne Gmeyners Filmarbeit „als ganz profane Einkommensquelle“ gesehen werden, „die wiederum das Schreiben an den Büchern in diesen schwierigen Kriegsjahren finanzierte und damit deren Vollendung garantierte.“⁸⁷ Auf der anderen Seite verhalf ihr der Erfolg mit den Romanen abermals zu einem Eintritt in die Filmarbeit. Die zwei Berufe,

⁸⁰ Horak, „Gina macht Propaganda“, S. 133.

⁸¹ Ebd. S. 132.

⁸² Malone, „Gina Kaus“, S. 756.

⁸³ Aus einem Interview, das Michael Omasta mit Eva Ibbotson 2009 per Email geführt hat. Ibbotson, Eva: „Ihre Generation war gezwungen kosmopolitisch zu sein“. Eva Ibbotson im Gespräch mit Michael Omasta, Übers. v. Brigitte Mayr und Michael Omasta, in: Mayr/Omasta (Hg.), *Script: Anna Gmeyner*, Wien: Synema 2009, S. 25-27, hier S. 27.

⁸⁴ Vgl. Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 209.

⁸⁵ Ebd. S. 207.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Mayr, „Dem Exil zum Trotz“, S. 126.

Drehbuchautorin und Schriftstellerin, bedingten sich bei Gmeyner gegenseitig. Hier wird wiederum die These bestätigt, das Exil nicht als reine Verlusterfahrung zu begreifen, sondern auch als einen Möglichkeitsraum.

Trotz existenzieller und sprachlicher Schwierigkeiten haben sich für Gina Kaus und Anna Gmeyner im Exil neue Möglichkeiten zur künstlerischen Entfaltung eröffnet; die Untersuchung dieses künstlerischen Schaffens stellt den Hauptaspekt der vorliegenden Arbeit dar.

2.4 Begrifflichkeiten: EmigrantIn/ExilantIn

Laut Schätzungen wurden über 135 000 Menschen von den Nationalsozialisten aus Österreich vertrieben.⁸⁸ Etwa 2000 davon waren im Filmbereich tätig oder wurden im Exil zu Filmschaffenden.⁸⁹ In der Aufarbeitung ihres künstlerischen Schaffens wird in der Exilforschung oftmals nicht zwischen den Zuschreibungen als „EmigrantIn“ und „ExilantIn“ unterschieden. Eine Auseinandersetzung mit den verwendeten Begriffen und Definitionen soll in diesem Kapitel vorgenommen werden.

Es stellt sich die Frage, wann jemand als emigriert, wann als exiliert bezeichnet werden kann. Wann beginnt das Exil für die einzelne Person, wann hört es auf? Wird das Exil bei Nicht-Rückkehr überhaupt je beendet?

Bertolt Brecht, der ebenfalls im Exil in Hollywoods Filmindustrie tätig war,⁹⁰ schreibt in einem Gedicht über die Problematik der Bezeichnung „Emigrant“:

„Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab:
Emigranten.
Das heißt doch Auswanderer. Aber wir
Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluss
[...] Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte.
Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da aufnahm“⁹¹

Jemanden als „EmigrantIn“ zu bezeichnen, birgt die Gefahr der Verharmlosung, impliziert es doch eine freiwillige Auswanderung und keine Vertreibung. Ins Exil jedoch geht man unfreiwillig, als Folge einer Verbannung, meist vorhergehend

⁸⁸ Vgl. Roessler, Peter: „Rückblick und Spiegelung. Historische Betrachtungen zu Flucht, Exil und Theater“, in: Peter/Pfeiffer (Hg.), *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017, S. 397-416, hier S. 405.

⁸⁹ Vgl. Horak, Jan-Christopher: „Exilfilm, 1933–1945. In der Fremde“, in: Jacobsen/Kaes/Prinzler (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, 2. akt. und erw. Auflage, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2004, S. 99-116, hier S. 99.

⁹⁰ In Zusammenarbeit mit Fritz Lang entstand der Film *HANGMEN ALSO DIE* (USA 1943). Vgl. Gemünden, *Continental Strangers*, S. 112f.

⁹¹ Brecht, Bertolt: „Svendborger Gedichte“, in: *Gesammelte Gedichte Bd. 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 718-724, hier S. 718 (Orig. London: Malik-Verlag 1939).

durch eine Flucht – vor dem Erreichen der „Exilheimat“ werden ExilantInnen oftmals als „Flüchtlinge“ bezeichnet.

Gina Kaus musste am 12. März 1938 aus Wien fliehen, damit fängt ihr Exil an.⁹²

Bei Anna Gmeyner kann der Beginn des Exils nicht auf ein genaues Datum festgelegt werden. Sie hielt sich im Januar 1933, als Adolf Hitler zum deutschen Reichskanzler ernannt wurde, gerade in Frankreich auf. Ob die Entscheidung, nicht mehr in ihre ursprüngliche Heimat Österreich zurückzukehren, beruflich oder politisch motiviert war, bzw. „freiwillig“ erfolgt ist, ist nicht eindeutig festzustellen.⁹³ Eine Rolle spielte dabei wohl auch ihre Eheschließung mit Jascha Morduch, der die englische Staatsbürgerschaft besaß: „Ihre Heirat im Jahr 1935 verschafft ihr das Aufenthaltsrecht in Großbritannien“⁹⁴, schreibt Klapdor dazu.

Sind der Zeitpunkt der Flucht und die Dringlichkeit ausschlaggebend für die Unterscheidung zwischen Exilantin und Emigrantin? Worin bestünde der Sinn solch strikt definierter Bezeichnungen?

„Vollends unsinnig aber wäre es, den äußerlichen Maßstab anzulegen, daß ein Autor, der sich etwa bei der Machtübernahme Hitlers durch Zufall gerade im Ausland befand, und der daraufhin ‚freiwillig‘ beschloß, nicht mehr zurückzukehren, kein Exil-Autor sei“⁹⁵,

schreiben Spalek und Strelka über die Problematik und begründen damit auch ihren Entschluss, ihren Kanon der ausgewählten Autoren und Autorinnen der Exilliteratur sehr breit anzulegen. Auch Tim Bergfelder findet, dass die Verwendung des Begriffes „Emigrés“ weit gefasst werden sollte, um die Karriereverläufe von exilierten Filmschaffenden detaillierter und in einem größeren, transnationalen Kontext aufzeigen zu können. Das bedeutet auch die Ausweitung des Untersuchungszeitraumes der Filmarbeit in der Emigration, die bereits in den 1920er Jahren begonnen hätte.⁹⁶

In dieser Arbeit wird der Fokus auf das filmische Schaffen der beiden Frauen gelegt und das Drehbuchschreiben als spezielles Phänomen des Exils betrachtet. Wie verhält es sich mit der Dauer eben dieses Exils? Bei Kaus

⁹² Vgl. Malone, „Gina Kaus“, S. 753.

⁹³ Birte Werner schreibt hierzu: „Für den Aufenthalt Anna Gmeyners in Frankreich scheinen – zunächst – die neuen Arbeitsmöglichkeiten beim Film und nicht primär die politische Situation in Deutschland entscheidend gewesen zu sein. Es sind jedoch keine Aussagen Anna Gmeyners dazu bekannt.“ Werner, *Illusionslos. Hoffnungsvoll*, S. 180/Fußnote 86.

⁹⁴ Klapdor Heike (Hg.): „Anna Who? Nachwort“, in: *Anna Gmeyner, Manja. Ein Roman um fünf Kinder*, Berlin: Aufbau Verlag 2016, S. 527-544, hier S. 535.

⁹⁵ Spalek, John M./Strelka, Joseph: „Vorwort“, in: Dies. (Hg.), *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Teil 1. Kalifornien. Bd. 1*, Bern [u.a.]: Francke 1976, S. 5-14, hier S. 6.

⁹⁶ Vgl. Bergfelder, Tim: „Introduction. German-speaking Emigrés and British Cinema 1925–50. Cultural Exchange, Exile and the Boundaries of National Cinema“, in: Bergfelder/Cargnelli (Hg.), *Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925–1950*, Oxford/New York: Berghahn 2008, S. 1-23, hier S. 2ff.

scheint dies einfach einzugrenzen, da sie erst im Exil begonnen hat, für den Film zu arbeiten. In Gmeyners Biografie ist indessen bereits eine erste Mitarbeit im Film „vor“ ihrem Exil zu verzeichnen. Im Jahr 1931 unterstützte sie etwa Erwin Piscator in Moskau beim Schreiben des Drehbuches zu einer deutschsprachigen Verfilmung von Anna Seghers' Roman *Aufstand der Fischer von St. Barbara*, die jedoch – im Gegensatz zur russischen Version – nie gedreht wurde.⁹⁷

Bedeutet nach Kriegsende automatisch nach dem Exil? Wird „unfreiwilliges Exil“ nach dem Krieg zur „freiwilligen Emigration“?⁹⁸

Die Erschwernis der Rückkehr in das ehemalige Heimatland trägt dazu bei, dass das Exil damit nicht als abgeschlossen markiert werden kann, und wirft ebenfalls die Problematik der „Freiwilligkeit“ auf. Gilt es als „freiwillig“, wenn man theoretisch in ein Land zurückkehren könnte, die Bedingungen dafür aber erschwert sind, weil man nicht willkommen ist? Hier gibt es keine eindeutige Antwort, der Zeitraum des Exils lässt sich nicht unbedingt auf die Kriegsjahre beschränken und ist nicht eindeutig zu bestimmen.

Die Bezeichnungen „Emigration“ und „EmigrantIn“ als auch „Exil“ und „ExilantIn“ sollen in der vorliegenden Arbeit gleichermaßen verwendet werden, auch um die verschwimmenden Grenzen zwischen jenen Begrifflichkeiten zu verdeutlichen und sichtbar zu machen.

2.5 Begrifflichkeiten: Filmexil und Exilfilm

Untersucht man den Begriff „Filmexil“, wird der andauernde Aspekt des Exils deutlich. Jan-Christopher Horak unterscheidet zwischen dem Begriff „Exilfilm“ und „Filmexil“; Exilfilme seien nur jene, die in dem Zeitraum des Krieges und der Vertreibung entstanden sind, das Filmexil dagegen „war für die meisten eine permanente Emigration“.⁹⁹ Das Exil wird also zu einer dauerhaften, bis hin zur lebenslangen Emigration.

In der Exilforschung stellt sich die Frage, wie man den Begriff des Exilfilms sinnvoll definieren kann und wie dieser in der gesamten Filmgeschichte einzubetten ist. Die oftmalige Zusammenarbeit von exilierten, emigrierten und nationalen Filmschaffenden lässt die spezifische Arbeit der ExilantInnen unmöglich separat beurteilen und schwer eruieren. Kompliziert wird die Bestimmung des Exilfilms unter anderem auch dadurch, dass viele

⁹⁷ Die russische Version mit dem Originaltitel VOSSTANIYE RYBAKOV (dt. AUFSTAND DER FISCHER) wurde 1934 realisiert. Vgl. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 6.

⁹⁸ Vgl. Spalek/Strelka, „Vorwort“, S. 7.

⁹⁹ Horak, „Exilfilm, 1933–1945“, S. 101.

EmigrantInnen bei einem Film mitgearbeitet haben, aber nicht im Vorspann erwähnt wurden.¹⁰⁰

Helmut G. Asper lehnt sich in seinem Beitrag zum Thema Film im *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945* an eine Definition des „Exilfilms“ von Jan-Christopher Horak an und schreibt:

„Exilfilme sind Filme, die im Zeitraum von 1933-1950 im Exil entstanden und bei denen Exilanten mindestens zwei der wesentlichen Schlüsselpositionen (Produktion, Regie, Drehbuch) besetzten und die entweder thematischen Bezug nehmen auf die Gegenwart und/oder eine Fortsetzung der Filmarbeit in der Weimarer Republik darstellen.“¹⁰¹

Weitere Filme, an denen FilmemigrantInnen mitgearbeitet haben, wären „jedoch den jeweiligen nationalen Kinematographien zuzurechnen“.¹⁰²

Aspers Eingrenzung auf 225 Exilfilme¹⁰³ steht einer Veranschaulichung der transkulturellen und -nationalen Wechselbeziehungen eher im Weg, da viele Filme damit ausgeschlossen werden, trotz eines hohen Anteils an mitwirkenden EmigrantInnen.

Im Unterschied zur Exilliteratur, die von den AutorInnen meist weiterhin in deutscher Sprache verfasst wurde, wurde der Exilfilm für die KinogängerInnen des Exillandes, also in der entsprechenden Sprache, gedreht. Horak kritisiert die selbstverständliche, undifferenzierte Einbettung des Exilfilms in die jeweilige nationale Filmindustrie und versucht eine angemessene Definition des Exilfilms zu finden, um die speziellen Eigenschaften und Genres des Exilfilms herauszuarbeiten.¹⁰⁴ Er plädiert dafür, Exilfilme etwa auch als Teil des deutschen Kinos zu sehen:

„Die Geschichte des Exilfilms darf nicht als Randerscheinung der nationalen Filmproduktion einzelner Exilländer betrachtet werden, sondern muß als ein parallel zum Film des ‚Dritten Reichs‘ verlaufendes Kapitel der deutschen Filmgeschichte gelesen werden.“¹⁰⁵

Ohne selbst ein eigenes Filmgenre zu sein, „weil ihm keine inhaltlichen oder stilistischen Merkmale eigen sind“, konstruiere der Exilfilm „durch seine politischen und wirtschaftlichen Produktionsbedingungen [...] ein Kino der Genres.“¹⁰⁶

¹⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 100.

¹⁰¹ Asper, Helmut G.: „Film“, in: Krohn/von zur Mühlen/Paul/Winckler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*, Darmstadt: Primus-Verlag 1998, S. 957-970, hier S. 960.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Vgl. Ebd.

¹⁰⁴ Vgl. Horak, „Exilfilm, 1933–1945“, S. 101.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd. S. 106.

Können die in der vorliegenden Arbeit analysierten Filme als Exilfilme nach den Definitionen von Asper und Horak bezeichnet werden? Die beiden in Frankreich entstandenen Filme CONFLIT und DU HAUT EN BAS entsprechen den Kriterien der „mindestens zwei Schlüsselpositionen“, auch THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK erfüllt mit Gmeyner als Drehbuchautorin und Regisseur Berthold Viertel die Charakteristik (zudem spielt der exilierte Schauspieler Conrad Veidt die Hauptrolle). Die anderen Filme als Exilfilme zu bezeichnen, ist schwieriger. In THE WIFE TAKES A FLYER stammt die Musik von Werner Richard Heymann, das Drehbuch von Kaus, Filmkomposition wird bei Asper und Horak jedoch nicht als eine „Schlüsselposition“ gesehen. Bei WHISPERING CITY führte Fedor Ozep Regie, als weitere Exilantin war Kaus für zusätzliche Dialoge verantwortlich, weniger für das Drehbuch. Bei ALL I DESIRE führte Douglas Sirk Regie, die Adaption, nicht das Drehbuch, ist von Kaus. Der Film ist außerdem erst im Jahr 1953 entstanden. Ein wenig anders verhält es sich mit THUNDER ROCK: Von den „Schlüsselpositionen“ haben Gmeyner und Wolfgang Wilhelm (Drehbuch) Exilerfahrung; zusätzlich spielen die exilierten SchauspielerInnen Frederick Valk, Lilli Palmer und Sybille Binder mit, die Musik ist von Hans May, Kamera von Mutz Greenbaum. PASTOR HALL wiederum thematisiert zwar als Anti-Nazi-Film die gegenwärtige Situation, aber nur eine „Schlüsselposition“ ist von einer Exilantin (Anna Gmeyner, Drehbuch) besetzt. Die Geschichte stammt jedoch von dem exilierten Schriftsteller Ernst Toller, Kamera auch von Mutz Greenbaum und Musik ebenfalls von Hans May.

Entsprechen die Filme auch nicht gänzlich der vorgegebenen Definition, so fällt allerdings auf, dass neben Kaus und Gmeyner mindestens eine andere Person, die sich ebenfalls im Exil befand, an dem jeweiligen Film mitwirkte. Der Einfluss exilierter Filmschaffender ist damit, mal mehr, mal weniger, in all diesen Filmen gegeben.

3. Stationen des Filmexils

3.1 Zwischenstation Frankreich

Anna Gmeyner war ab 1932 in Frankreich im Filmbereich tätig.¹⁰⁷ Gina Kaus' Exil in Frankreich begann etwa sechs Jahre später. Einen Tag, nachdem am 12. März 1938 der Anschluss Österreichs erfolgt war, floh sie über die Schweiz nach Paris.¹⁰⁸ Zu dieser Zeit befand sich Gmeyner bereits in Großbritannien.¹⁰⁹ In den Jahren 1933 bis 1940 fungierte Frankreich für viele deutschsprachige jüdische Vertriebene, wie auch für Gmeyner und Kaus, als eine „Zwischenstation“ bzw. ein „Warteraum“.¹¹⁰ Frankreich war ein Transitland, in dem trotz der ständigen Ungewissheit über die Aufenthaltsdauer und die weitere Entwicklung der politischen Lage etliche Exilfilme entstanden sind. Jan-Christopher Horak zählt 50 französische Filme auf, an denen zwischen 1933 und 1950 hauptsächlich ExilantInnen mitgewirkt haben.¹¹¹ Eine ausführliche Untersuchung des filmischen Schaffens im französischen Exil, wie sie beispielsweise über die Filmemigration in Hollywood vorhanden ist, existiert bis dato nicht. So merkt Helmut G. Asper in dem Text „Ungeliebte Gäste. Filmemigranten in Paris 1933-1940“ aus dem Jahr 2001 an, dass „eine Gesamtdarstellung der Filmemigration in Frankreich“ noch fällig sei.¹¹²

Weshalb wurde der Aufarbeitung des französischen Filmexils in der Exilforschung nur wenig Beachtung geschenkt? Ein möglicher Grund für dieses Versäumnis könnte darin liegen, dass einige der vertriebenen Filmschaffenden nur vorübergehend in Frankreich lebten. So verbrachte beispielsweise Gmeyner

¹⁰⁷ Vgl. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 7.

¹⁰⁸ Vgl. Malone, „Gina Kaus“, S. 753.

¹⁰⁹ Im Jahr 1934 emigrierte Gmeyner nach England. Vgl. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 8.

¹¹⁰ Vgl. Elsaesser, Thomas: „Chacun au monde a deux patries. Robert Siodmak und das Paris der 30er Jahre“, in: Bock/Jacobsen/Schöning (Hg.), *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1996, S. 81-100, hier S. 81.

¹¹¹ Jan-Christopher Horak erhebt keinen Anspruch auf die Vollständigkeit dieser Liste. Es fällt auf, dass der Film CONFLIT, trotz Mitarbeit der emigrierten Arnold Pressburger (Produktion), Hans Wilhelm und Gina Kaus (beide Drehbuch), hier nicht angeführt wird. Vgl. Horak, Jan-Christopher: „Exilfilme in Frankreich 1933–1950“, in: Krohn/Rotermund/Winckler/Wojak/Koepke (Hg.), *Film und Fotografie*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 21, München: edition text + kritik 2003, S. 58-61, hier S. 58.

¹¹² Vgl. Asper, Helmut G.: „Ungeliebte Gäste. Filmemigranten in Paris 1933–1940“, in: Krohn/Rotermund/Winckler/Wojak/Koepke (Hg.), *Film und Fotografie*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 21, München: edition text + kritik 2003, S. 40-57, hier S. 55, Anm. 2.

nur zwei Jahre¹¹³ und Kaus eineinhalb Jahre in Paris. Die Produzenten Erich Pommer und Paul Kohner blieben ebenfalls nicht lange, wie auch die Regisseure Fritz Lang und Billy Wilder, die 1934 in die USA gingen.¹¹⁴ Die dementsprechend meist kurze Schaffensperiode der EmigrantInnen in der französischen Filmindustrie steht im Kontrast zu jener in den Exilländern Großbritannien oder den USA, die oftmals Jahrzehnte andauerte. Zudem wurden bestimmte Filme lange Zeit nicht als Exilfilme wahrgenommen, obwohl ExilantInnen maßgeblich daran beteiligt waren.¹¹⁵

Dennoch gibt es eine kleine Anzahl an Publikationen, die sich mit dem Filmexil in Frankreich auseinandersetzt. Dazu zählt, neben dem bereits zitierten Text von Asper,¹¹⁶ sein Beitrag im *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*.¹¹⁷ Asper beschäftigt sich in diesem mit dem filmischen Schaffen von EmigrantInnen in den verschiedenen Exilländern, wobei auch die Situation in Frankreich behandelt wird.¹¹⁸ Der Band beinhaltet außerdem ein Kapitel von Barbara Vormeier, in dem sie die allgemeine politische Lage Frankreichs in den 1930er und 1940er Jahren und deren Auswirkungen auf die eingereisten Flüchtlinge untersucht.¹¹⁹ Frankreich beschreibt sie als „Durchgangsstation in der Emigration“.¹²⁰ Einen knappen Überblick über das filmische Schaffen im französischen Exil gibt auch Horak in dem Aufsatz „Exilfilm, 1933–1945. In der Fremde“.¹²¹

Zusätzlich sei auch auf die Kapitel über Robert Siodmak, Arnold Pressburger und Max Ophüls im Sammelband *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939*¹²² verwiesen, in denen die Arbeitssituation in der

¹¹³ Es wird angenommen, dass es in diesen zwei Jahren auch zu Zwischenaufhalten von Anna Gmeyner in Wien kam. Vgl. Werner, „Nachwort“, S. 415.

¹¹⁴ Vgl. Asper, „Ungeliebte Gäste“, S. 40.

¹¹⁵ So wurde z.B. der Film *PRISON SANS BARREAUX* (1938) „außerhalb von Frankreich als genuin französischer Film wahrgenommen“, trotz der Beteiligung der Exilanten Hans Wilhelm (Drehbuch) und Arnold Pressburger (Produktion). Vgl. Esser, Michael: „Produzent, Producteur, Producer. Arnold Pressburgers internationale Karriere“, in: Bock/Jacobsen/Schöning (Hg.), *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939* (Ein CineGraph Buch), München: edition text + kritik 1996, S. 101-110, hier S. 109.

¹¹⁶ Vgl. Asper, „Ungeliebte Gäste“, S. 40-57.

¹¹⁷ Vgl. Asper, „Film“, S. 957-970.

¹¹⁸ Vgl. Ebd. S. 960f.

¹¹⁹ Vgl. Vormeier, Barbara: „Frankreich“, in: Krohn/von zur Mühlen/Paul/Winckler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*, Darmstadt: Primus-Verl. 1998, S. 213-251.

¹²⁰ Ebd. S. 213.

¹²¹ Horak, „Exilfilm, 1933–1945“, S. 99-116.

¹²² Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang/Schöning, Jörg (Hg.): *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1996.

französischen Filmindustrie näher beleuchtet wird.¹²³ Thomas Elsaesser stellt sich in seinem Beitrag ebenfalls die Frage, weshalb den in Frankreich entstandenen Filmen der deutschsprachigen ExilantInnen so wenig Bedeutung zugeschrieben wurde. Aufgrund niedriger Zuschauerzahlen und fehlender Erfolge würde dies zunächst plausibel erscheinen, meint Elsaesser.¹²⁴ Aus einer neuen Perspektive könne diesen Filmen jedoch eine größere Relevanz für die Filmgeschichte zugesprochen werden: „Wenn man allerdings die Filme heute betrachtet [...], wird deutlich, daß die Arbeit einer ganzen Generation während fast eines Jahrzehnts mehr ist als ein Intermezzo zwischen dem Ruhm einer deutschen Karriere und ihrer eventuellen Vollendung in Hollywood.“¹²⁵

Elsaesser bezieht sich hier unter anderem auf die Arbeit der Regisseure Max Ophüls, G.W. Pabst, Fritz Lang, Robert Siodmak, Curtis Bernhardt und Billy Wilder. Mit „mehr als ein Intermezzo“ kann die transnationale Ebene der Filme, die es bei der Untersuchung der Exilfilme zu beachten gilt, gemeint sein: Die Grenze zwischen den filmischen Traditionen und Stilen der verschiedenen Länder ist durch die Zusammenarbeit von einheimischen (französischen) und ausländischen Filmschaffenden fließend geworden. Die Trennlinien zwischen der deutschen, französischen, britischen oder amerikanischen Filmarbeit der einzelnen FilmemacherInnen werden aufgehoben.

Betrachtet man die Quellenlage zum französischen Filmexil, bemerkt man, dass in den vorhandenen Publikationen, ähnlich wie in den wissenschaftlichen Veröffentlichungen über amerikanische oder britische Filmemigration, stets ein bestimmter Kanon an Filmschaffenden angeführt wird. In diesem finden die meisten jüdischen, exilierten Drehbuchautorinnen keinen Platz. So zählen sowohl Helmut G. Asper als auch Jan-Christopher Horak die Filmschaffenden Robert Siodmak, G.W. Pabst, Max Ophüls, Kurt Bernhardt, Hans Wilhelm und

¹²³ Vgl. Elsaesser, „Chacun au monde a deux patries“, S. 81-100; Esser, „Produzent, Producteur, Producer“, S. 101-110; Asper, Helmut G.: „Von der Milo zur B.U.P. Max Ophüls' französische Exilfilmproduktion 1937–1940“, in: Bock/Jacobsen/Schöning (Hg.), *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1996, S. 111-126.

¹²⁴ Vgl. Elsaesser, „Chacun au monde a deux patries“, S. 82. Weshalb Elsaesser die Exilfilme als „kaum erfolgreich“ (Elsaesser, „Chacun au monde a deux patries“, S. 82) abstempelt, ist nicht ganz klar. Asper hingegen schreibt, dass sich die Filme einiger exilierter Filmschaffender „bei Kritik und Publikum durchsetzten“ (Asper, „Ungeliebte Gäste“, S. 44) und Horak zählt mehrere Exilfilme „zu den populärsten des französischen Kinos der Vorkriegsjahre“. (Horak, „Exilfilm, 1933–1945“, S. 103)

¹²⁵ Elsaesser, „Chacun au monde a deux patries“, S. 82.

Irmgard von Cube auf, weil diese eine „beachtliche Anzahl von Filmen“¹²⁶ realisierten bzw. „zu den wichtigsten emigrierten Regisseuren und Drehbuchautoren in Frankreich“¹²⁷ gehörten. Abgesehen von Irmgard von Cube kommen Gina Kaus, Anna Gmeyner und Lilo Dammert, die ebenfalls in Frankreich einen „Zwischenstopp“ einlegten, in diesen Aufzählungen nicht vor. Das kann daran liegen, dass ihre Mitwirkung nur einen kleinen Anteil an der gesamten Filmproduktion ausmachte. Sieht man sich Horaks Liste der Exilfilme an, so finden sich darauf nur fünf Filme, für die deutschsprachige, exilierte Frauen Drehbücher verfasst haben: Erwähnt werden Anna Gmeyner mit DU HAUT EN BAS (1933), Irmgard von Cube mit MADEMOISELLE DOCTEUR (1937) und MAYERLING (1936) und Lilo Dammert mit L'ESCLAVE BLANCHE (1936) und NUIT DE DÉCEMBRE (1940).¹²⁸ Gina Kaus bzw. der Film CONFLIT, an dem sie mitgewirkt hat, wird hier nicht aufgelistet.

Ob die Drehbuchautorinnen, neben den angeführten, noch an anderen Exilfilmen beteiligt waren, lässt sich schwer feststellen, etwa weil die Nennung im Vorspann fehlt.¹²⁹

So wie die Filmarbeit von Kaus in Hollywood oder von Gmeyner in London gehört die Drehbucharbeit in Frankreich gleichermaßen zum filmischen Schaffen im Exil. Im Folgenden soll auch das filmische Wirken in Frankreich untersucht werden. Unter welchen Umständen fanden Gina Kaus und Anna Gmeyner in Frankreich Arbeit als Drehbuchautorinnen? Welchen länderspezifischen Bedingungen waren die geflohenen Filmschaffenden im Exilland Frankreich ausgesetzt?

3.1.1 Anna Gmeyner in Frankreich

Anna Gmeyner verschlug es zunächst nach Nizza. Auch wenn ihr Name in den Filmcredits nicht auftaucht, wird angenommen, dass sie dort an dem Film DON QUICHOTTE (1932/33) von G.W. Pabst mitwirkte. In ihrem Artikel „Die beiden Rivalen“ gibt sie ihre Mitarbeit an: „Ich hatte bereits drei Stücke geschrieben, als ich zum ersten Male praktisch zur Filmarbeit herangezogen wurde. (Das war bei

¹²⁶ Asper, „Ungeliebte Gäste, S. 44.

¹²⁷ Horak, „Exilfilm, 1933–1945“, S. 103.

¹²⁸ Vgl. Horak, „Exilfilme in Frankreich 1933–1950“, S. 58-61.

¹²⁹ Auf der Seite imdb.com wird Lilo Dammert ebenfalls als Mitarbeiterin für den Film CARREFOUR (1938) angegeben (uncredited), im Vorspann des Films kommt ihr Name nicht vor. Woher diese Angabe kommt und ob sie korrekt ist, konnte noch nicht nachgewiesen werden. Vgl. „Carrefour“, www.imdb.com/title/tt0029972/?ref_=ttfc_ql, Zugriff: 15.11.2019.

G. W. Pabsts Don Quichotte-Film.)“¹³⁰ Heike Klapdor vermutet, dass Gmeyner am Drehbuch mitgeschrieben hat.¹³¹ DON QUICHOTTE wurde in den Sprachen Französisch und Englisch gedreht.¹³² Die Produktion von ein und demselben Film in mehreren Sprachen war keineswegs unüblich zu dieser Zeit. Mit dem Aufkommen des Tonfilms im Jahr 1929¹³³ suchten die nationalen Filmindustrien nach geeigneten Mitteln, die Filme, trotz der sprachlichen Unterschiede, auch für den internationalen Markt brauchbar zu machen. Joseph Garncarz erklärt dazu:

„Um Filme wieder exportfähig zu machen bedurfte es einer innovativen Lösung des Problems der Vielsprachigkeit der Filmländer. Als Lösungsmöglichkeit setzt sich zunächst nicht die Nachsynchronisation oder die Untertitelung durch, sondern die Realisierung fremdsprachiger Versionen, die auch Sprachversionen genannt werden.“¹³⁴

Die Sprachversionen glichen sich in Handlung und filmischer Inszenierung, nur die SchauspielerInnen wurden meist ersetzt.¹³⁵

Birte Werners Beschreibungen zufolge verkehrte Gmeyner in der Hauptstadt Frankreichs mit Personen aus dem filmischen und literarischen Bereich, unter anderem Herbert Rappaport, Paul Falkenberg, Alice Hirsekorn-Falkenberg, Sybille Binder und Berthold Viertel. Ihre Arbeit als Drehbuchautorin sei „zu diesem Zeitpunkt Mittelpunkt ihres Lebens“ gewesen.¹³⁶ Ihren beruflichen Alltag kann man sich laut Werner folgendermaßen vorstellen:

„In Paris beschäftigte Gmeyner eine Sekretärin, verfaßte gemeinsam mit Paul Falkenberg ein Exposé für einen nicht realisierten Film, *La route sans fin*, und war damit beschäftigt, das Skript für Pabsts *Du haut en bas*, [...] zu erstellen.“¹³⁷

Hier wird deutlich, dass Gmeyner, ursprünglich Schriftstellerin und Autorin von Theaterstücken, sich der ungewissen Situation des Exils in Frankreich

¹³⁰ Gmeyner, Anna: „Die beiden Rivalen“, in: *Der Film: die illustrierte Wochenzeitschrift*, Nr. 52, Sondernummer *Frau und Film*, Berlin, Dezember 1932, o.S., zit.n. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 29.

¹³¹ Vgl. Klapdor-Kops, Heike: „Anna Gmeyner. Eine Heimkehr, die noch stattzufinden hat?“, in: Holzner/Scheichl/Wiesmüller (Hg.), *Eine schwierige Heimkehr. Österreichische Literatur im Exil 1938–1945*. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe, Bd. 40, Innsbruck: Institut für Germanistik Universität Innsbruck 1991, S. 273–283, hier S. 275/Fußnote 9.

¹³² Der englische Titel lautet DON QUIXOTE. Vgl. Mayr, „Dem Exil zum Trotz“, S. 123

¹³³ Zum Entstehungszeitpunkt des Tonfilms siehe Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, übers. v. Ruth Baumgarten und Karsten Witte, 3. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 214 (Orig. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press 1947).

¹³⁴ Garncarz, Joseph: „Die bedrohte Internationalität des Films. Fremdsprachige Versionen deutsche Tonfilme“, in: Bock/Jacobsen/Schöning (Hg.), *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1996, S. 127–140, hier S. 127.

¹³⁵ Vgl. Ebd.

¹³⁶ Vgl. Werner, „Nachwort“, S. 415.

¹³⁷ Ebd.

„erfolgreich“ anpasst: Sie nutzt ihre Beziehungen dazu, um in einem neuen Berufsfeld, der Filmbranche, Fuß zu fassen und sich so ein Einkommen zu sichern.

3.1.1.1 Exkurs: *DU HAUT EN BAS*¹³⁸

Im Jahr 1933 war Anna Gmeyner „zum ersten Mals als alleinige Drehbuchautorin verantwortlich“¹³⁹, nämlich für den in dem eben angeführten Zitat genannten Film *DU HAUT EN BAS*, bei dem G.W. Pabst (wie auch zuvor bei *DON QUICHOTTE*) Regie führte. *DU HAUT EN BAS* kann als Exilfilm bezeichnet werden: Mit Herbert Rappaport als Regieassistent, Ernö Metzner als Ausstatter, Eugen Schüfftan als Kameramann, Peter Lorre als Schauspieler und Margo Lion als Schauspielerin war Gmeyner umringt von exilierten Kollegen und Kolleginnen. Der Film wurde 1933 in den Pariser Studios der Tobis¹⁴⁰ gedreht.¹⁴¹ Im Vorspann wird Gmeyner mit dem Satz „Scénario de Anna Gmeyner d’après une pièce de Bus-Fekete“ genannt. Die Dialoge verfasste der Franzose Georges Dolley.

DU HAUT EN BAS dreht sich um das Leben der MieterInnen eines Zinshauses, die gesamte Handlung spielt sich in den Innenräumen oder im gemeinsamen Hof ab. Die arbeitslose und verzweifelte Lehrerin Marie Ferstel stößt zu den BewohnerInnen hinzu und bekommt mit gefälschten Papieren einen Job als Dienstmädchen bei Madame und Monsieur Binder. Zwischen der gebildeten Marie und dem eher einfach gestrickten Fußballer Charles Boulla entwickelt sich langsam eine Liebesgeschichte.

In den Interpretationen zu *DU HAUT EN BAS* wird dem Film oftmals zugeschrieben, die Situation des Exils widerzuspiegeln. Laut Heike Klapdor sei der Film ein „Krisenfilm“ und gleichzeitig ein „Exilfilm“ und „der Ort des Films [sei] der ‚Transit‘, das Unterwegssein“.¹⁴² Die Bezeichnung „Exilfilm“ bezieht sich hier weniger auf die exilierten MitarbeiterInnen, sondern vielmehr auf die Thematisierung des Exils im Film.

¹³⁸ *Du haut en bas*, Regie: G.W. Pabst, Drehbuch: Anna Gmeyner, FR 1933, DVD, Videothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

¹³⁹ Vgl. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 7.

¹⁴⁰ Die Pariser Studios der Tobis gehörten zur französischen Tochterfirma der deutschen Tobis, die unter dem Namen „Société des films sonores Tobis“ existierte. Vgl. Sturm, Sibylle/Wohlgemuth, Arthur (Red.): „Kleines Lexikon“, in: Bock/Jacobsen/Schöning (Hg.), *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1996, S. 179-184, hier S. 183.

¹⁴¹ Vgl. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 12.

¹⁴² Vgl. Klapdor-Kops, „Anna Gmeyner. Eine Heimkehr, die noch stattzufinden hat?“, S. 275f.

Gertrud Koch vertritt die These, dass der Film eher einer „Komödie, die aus der Perspektive der Exilierten gesellschaftliche Umschwünge vorzeichnet“, entspreche, als einer „Sitten- und Gesellschaftskomödie im herkömmlichen Sinne“.¹⁴³ Die Autorin sieht darin, dass der Schauplatz weder Wien noch Paris eindeutig zugeordnet werden könne, „eben jenen Zustand der Exilierten, die an einem Ort versammelt, doch auf keine lokale Querschnittssumme mehr verrechenbar waren,“ aufgezeigt.¹⁴⁴

Die Handlung des Films kann jedoch sehr wohl in Wien verortet werden. Zunächst weist der Kommentator des Fußballspiels zu Beginn darauf hin, dass der Fußballer Charles Boulla für einen Wiener Verein spielt.¹⁴⁵ Es gibt ein weiteres Indiz, das auf Wien als Schauplatz hindeuten kann: Bevor Madame Binder abends zum Ausgehen in die Oper das Haus verlässt, ertönt im Hintergrund der Strauß-Walzer „Wiener Blut“. (0h31'57"-0h34'03") Zudem lässt sich Monsieur Binder von Marie einen Spritzer (ein wienerisches Getränk aus Weißwein und Sodawasser) servieren. (0h34'26") Heike Klapdor schreibt es Gmeyner zu, den Film in Wien, einer „Topographie, die ihr vertraut ist“, zu verorten.¹⁴⁶ Birte Werner argumentiert dagegen, dass sich die Drehbuchautorin stark an die Stückvorlage von Ladislaus Bus-Fekete gehalten habe, der Autor also Wien als Schauplatz ausgesucht hätte. Auch Elemente, die dazu dienen, das Exil und die Gleichstellung von Mann und Frau zu thematisieren, seien dem Theaterstück entnommen und weniger Gmeyners Einfällen zuzuschreiben.¹⁴⁷ Auch wenn Werner auf die große Ähnlichkeit zur Stückvorlage verweist, so zeigt sie doch beispielsweise eine von Gmeyner durchgeführte Änderung gegenüber dem Original auf, die sich wortwörtlich mit der Emanzipation befasst. Die Szene, in der Charles sich mit seinem Freund Miro unterhält, ist erst für den Film entstanden.¹⁴⁸ Charles erkundigt sich: „Miro, was ist Emanzipation?“ und bekommt als Gegenfrage zurück: „Hast du dir eine zugezogen?“. (1h13'19") Der scherzhafte Umgang mit dem Begriff zieht diesen ins Lächerliche.

Um festzustellen, welche Handlungsstränge und Charaktere aus der Vorlage entnommen wurden und welche nicht, bedürfte es einem detaillierteren Vergleich zwischen dem Theaterstück und der Verfilmung; dies soll an dieser Stelle jedoch

¹⁴³ Vgl. Koch, Gertrud: „Treppensturz ins Exil. Du haut en bas (G.W. Pabst 1933, Frankreich)“, in: *Frauen und Film*, Nr. 53 1992, S. 70-85, hier S. 73.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd. S.72.

¹⁴⁵ Zu Beginn des Films verkündet der Kommentator „Wien führt 5:2“ und ein wenig später „Österreich ist Sieger“. Daraufhin ruft eine Bewohnerin „Charles ist Sieger!“ (0h01'35"-0h01'57").

¹⁴⁶ Klapdor-Kops: „Anna Gmeyner. Eine Heimkehr, die noch stattzufinden hat?“, S. 276.

¹⁴⁷ Vgl. Werner, *Illusionslos. Hoffnungsvoll*, S. 182.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 18/Fußnote 90.

nicht im Fokus stehen. Es kann angenommen werden, dass jene Szenen, die letztendlich für den Film übernommen wurden, von Gmeyner als wichtig erachtet wurden, sie hat sie schließlich für das Drehbuch ausgewählt und adaptiert. Auch Gertrud Koch ist der Meinung, dass bei Gmeyners Bearbeitung deren eigene Exilerfahrung eine Rolle gespielt hat:

„Anna Gmeyner hat in den Romanen, die sie aufgrund ihrer Erfahrungen im Pariser Exil schrieb, sehr eindringlich die Situation der Emigranten beschworen, und es ist sicherlich keine irriige Annahme, wenn man davon ausgeht, daß sie auch in der Bearbeitung von Bus-Feketes Stück zum Filmdrehbuch auf die aktuellen Konstellationen und Erfahrungen zurückgegriffen hat.“¹⁴⁹

Neben der Thematisierung des Exils fällt auf, dass in DU HAUT EN BAS die weibliche Emanzipation öfters (explizit oder implizit) verhandelt wird. Obwohl der Film eine Komödie ist und das Thema Gleichberechtigung dementsprechend humoristisch behandelt wird, lassen sich durchaus seriöse emanzipatorische Anliegen herauslesen.

„Durchaus nicht zeittypisch“, nennt Koch die weibliche Hauptfigur Marie Ferstel, „die mit emanzipatorischen Ansprüchen auftritt, ohne denunziert zu werden, ja die sogar attraktiv ausgestattet wird.“¹⁵⁰ Marie erfährt keine Diskreditierung, obwohl sie als gebildete, alleinstehende Frau ohne Kinder nicht dem traditionellen Frauenbild entspricht. Betrachtet man die Geschlechterverhältnisse aus psychoanalytischer Sicht, könnte man erwarten, dass die Männer von Marie eingeschüchtert sind, sich in ihrer Männlichkeit bedroht fühlen und Marie deshalb abwertend behandeln. Dies geschieht in DU HAUT EN BAS nicht. Auch wenn sie von den Männern wie Monsieur Binder und Charles Boulla umgarnt wird, lässt sich Marie keineswegs zu einem bloßen Objekt der Begierde degradieren: Sie bestimmt selbst, mit wem sie sich einlässt, und setzt ihre Priorität mehr auf den eigenen beruflichen Werdegang als auf die Suche nach einem Partner. Als Marie am Ende eine Lehrstelle in Salzburg annimmt, muss Charles ihr folgen, damit er sie heiraten kann. Sie ist es, die Charles Unterricht gibt, ihm Manieren beibringt (0h53'45") und ihm Leo Tolstois „Anna Karenina“ schenkt. (1h01'08") Gleichberechtigung ist für Marie wichtig, sie lehnt veraltete Rollenbilder entschlossen ab. So antwortet sie Charles, nachdem dieser beleidigt andeutet, ihr ginge es bei Männern nur ums Geld: „Heute kauft man Frauen nicht mehr. Wir sind gleichberechtigt.“ Außerdem fügt sie hinzu, dass „Männer die glauben, eine Frau könnte ohne sie nicht leben“, wie „Fossilien“ wären, also in veralteten Mustern denken würden. (1h02'14"-1h02'32")

¹⁴⁹ Koch, „Treppensturz ins Exil“, S. 72.

¹⁵⁰ Ebd. S. 72f.

Koch und Klapdor legen in ihren Interpretationen von DU HAUT EN BAS den Fokus vermehrt auf Marie und Charles, weniger auf die Figur der Madame Binder. Dabei stellt Madame Binder ebenfalls einen Frauentypus dar, der von den herkömmlichen Geschlechtervorstellungen abweicht. Als Besitzerin des Miethauses hat sie eine gewisse Kontrolle über die dort wohnenden Personen. Ehemänner hatte sie schon mehrere. In einer Szene erzählt sie von den Geschenken ihrer Verflorenen, während die Kamera über deren Porträts schwenkt. Sie erklärt, dass sie sich jedes Mal scheiden lasse, wenn ein Mann ihr nicht mehr passt. (0h25'24"- 0h25'47") Der Institution Ehe wird keine besonders große Bedeutung zugeschrieben. Auch in ihrem Freundeskreis wird Treue gegenüber dem Ehemann nicht ernst genommen; so merkt eine Freundin von Madame Binder zu ihren häufigen Seitensprüngen an: „Betrügt mich mein Mann, schenkt er mir Tulpen, betrüge ich ihn, gibt es Apfelkuchen. Äpfel gibt es das ganze Jahr.“ (0h26'05") Frauen wie Marie und Madame Binder weichen vom traditionellen Frauenbild ab und brechen damit festgeschriebene Geschlechterrollen auf.

Unkonventionelle Frauenfiguren tauchen auch in den britischen Filmen von Gmeyner auf und werden im analytischen Teil der Masterarbeit eingehender behandelt.¹⁵¹

3.1.2 Gina Kaus in Frankreich

Gina Kaus' Drehbucharbeit in Paris begann, als sie beauftragt wurde, an dem Drehbuch zu CONFLIT (1938), einer Verfilmung ihres Romans *Die Schwestern Kleh*,¹⁵² mitzuschreiben. Zunächst als fiktiver Arbeitsauftrag gedacht, damit Gina Kaus aus Wien fliehen konnte,¹⁵³ wurde dieser in einen tatsächlichen Vertrag umgewandelt: Georg Marton arrangierte ein Treffen mit dem Filmproduzenten Arnold Pressburger, der zuvor PRISON SANS BARREAUX (1937) nach der Vorlage des Theaterstückes *Gefängnis ohne Gitter*¹⁵⁴ von Gina Kaus verfilmt

¹⁵¹ Vgl. siehe in der vorliegenden Masterarbeit Kapitel „4.1 Ausgewählte Filme von Anna Gmeyner“, S. 52-86.

¹⁵² Kaus, Gina: *Die Schwestern Kleh*, Amsterdam: Allert de Lange 1933.

¹⁵³ Da ihr Ex-Ehemann Otto Kaus in Italien geboren ist, hatte Gina Kaus die italienische Staatsbürgerschaft. Um ausreisen zu können, musste sie den Pass verlängern. Laut eigenen Angaben war dies nur möglich, da sie eine Anstellung bei einer „französischen Filmfirma“ vorweisen konnte. Vgl. Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 166.

¹⁵⁴ Eis, Otto/Eis, Egon/Kaus, Gina: *Gefängnis ohne Gitter. Schauspiel*, Wien: Georg Marton Verlag 1937. [Nach dem gleichnamigen Stück in acht Bildern von Charles Gordon-Ross, nach einer Idee von Hilde Kovaloff]. Die Quellenangabe habe ich von Hildegard Atzinger übernommen. Vgl. Atzinger, *Gina Kaus*, S. 271.

hatte.¹⁵⁵ In Michael Essers Beitrag über den Produzenten Arnold Pressburger fällt auf, dass bei der Erwähnung des Films CONFLIT Hans Wilhelm als alleinig für das Drehbuch verantwortlich angeführt wird.¹⁵⁶ Kaus wird lediglich als Autorin der Romanvorlage für den Film angegeben, obwohl ihr Name in den Filmcredits auch unter „Scénario et découpage“ eingeblendet wird.¹⁵⁷ Nach eigenen Angaben verfasste sie das Drehbuch gemeinsam mit Hans Wilhelm und half dem französischen Dialogautor Charles Gombault beim Verfassen bzw. Aufpolieren der „großen Szene“.¹⁵⁸ Es kann angenommen, dass Kaus die französische Sprache zumindest ein wenig beherrschte, so schreibt sie etwa, dass Gombault das Französisch in der von ihr verfassten Szene korrigierte.¹⁵⁹

Zu einer weiteren filmischen Zusammenarbeit in Frankreich zwischen Pressburger und Kaus kam es nach CONFLIT nicht mehr. „Obwohl unser Film zwar kein überwältigender, aber doch ein guter Erfolg war, Geld einspielte und von der Kritik gut aufgenommen wurde, wollte Pressburger nicht noch mehr Filme mit Emigranten machen, um nicht selbst als Emigrant abgestempelt zu werden“,¹⁶⁰ schreibt sie in ihrer Autobiographie.

Pressburger, selbst vor den Nationalsozialisten geflohen, hatte seine Gründe: Er stand unter dem Druck der vom französischen Staat auferlegten Restriktionen gegenüber ausländischen Arbeitskräften im Film:

„[D]ie Produzenten [mussten] bei Engagements von Ausländern stets nachweisen, dass sie genügend Franzosen beschäftigten oder dass kein geeigneter französischer Künstler beziehungsweise Techniker für die Drehtermine frei war.“¹⁶¹

Einheimische Filmangestellte trugen mit „vehementen Protesten“¹⁶² dazu bei, dass gesetzliche Quoten eingeführt wurden, die auch andere Berufsfelder

¹⁵⁵ PRISON SANS BARREAUX gehörte zu den Filmen, die in mehreren Sprachversionen gedreht wurden. Alexander Korda produzierte die englischsprachige Version PRISON WITHOUT BARS (1939) in Großbritannien. Eine Ausnahme gegenüber anderen Versionenfilmen stellten die beiden Fassungen dahingehend dar, dass in der französischen sowie in der englischen dieselbe Schauspielerin, die Französin Corinne Luchaire, die Hauptrolle spielte. Vgl. Esser, „Produzent, Producteur, Producer“, S. 105.

¹⁵⁶ Vgl. Ebd.

¹⁵⁷ Im Vorspann steht „Scénario et découpage de H. Wilhelm et Gina Kaus“ (dt. Übers.: „Drehbuch und Filmschnitt“). Vgl. *Conflit*, Regie: Léonide Moguy, Produktion: Arnold Pressburger, Drehbuch: Hans Wilhelm und Gina Kaus, FR 1938, DVD, René Chateau Vidéo 2010, 0h01'08".

¹⁵⁸ Vgl. Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 177 und S. 179f.

¹⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 180.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Asper, „Ungeliebte Gäste“, S. 43.

¹⁶² Ebd.

umfassten.¹⁶³ Die exilierten Filmschaffenden sahen sich mit einer zuweilen auch antisemitisch gefärbten Feindseligkeit und Rivalität der Einheimischen konfrontiert.¹⁶⁴ Die Möglichkeit, eine filmische Tätigkeit auszuüben, wurde dadurch zunehmend erschwert. Worauf ist der wachsende Unmut gegenüber den Geflüchteten zurückzuführen? Barbara Vormeier sieht einen Grund in der mangelnden Erholung der französischen Bevölkerung „von den materiellen und menschlichen Verlusten und Folgen des Ersten Weltkrieges.“¹⁶⁵ Eine größere Rolle spielte die Wirtschaftskrise gegen Ende der 1920er Jahre, die sich auch auf die Filmproduktionen in Frankreich auswirkte und den Verlust von Arbeitsplätzen zur Folge hatte. Die EmigrantInnen wurden als Konkurrenz angesehen. Hinzu kam der internationale Wettbewerb zwischen den nationalen Filmindustrien. Die Stellung des französischen Filmmarktes musste vor allem gegenüber deutschen, britischen und amerikanischen Produktionen verteidigt werden.¹⁶⁶ Auch das bereits erwähnte Aufkommen des Tonfilms brachte Schwierigkeiten bzw. veränderte Bedingungen mit sich. Helmut G. Asper schreibt dazu: „Die französische Filmindustrie litt 1933 noch erheblich unter der Wirtschaftskrise und unter der Einführung des Tonfilms, durch den sich die Kosten für die Filmherstellung verdoppelt hatten.“¹⁶⁷

Im Vergleich zu anderen exilierten Filmschaffenden stießen die Produzenten auf weniger Widerstand. Asper begründet dies folgendermaßen: „Da ihre Filme Exportartikel waren, Devisen ins Land brachten und neue Arbeitsplätze schufen, waren sie durchaus erwünscht und hatten kaum Probleme mit den Behörden.“¹⁶⁸ Sie agierten als „das wirtschaftliche Rückgrat der Exilfilmproduktion in Frankreich“¹⁶⁹ und hatten einen starken Einfluss auf die Anstellung von anderen EmigrantInnen.

Arnold Pressburger gehörte neben Max Glass, Hermann Millakowsky, Seymour Nebenzahl, Gregor Rabinowitsch und Eugène Tuscherer zu einer Gruppe von Filmproduzenten, die in Frankreich eigene Filmproduktionen aufbauten. Jan-

¹⁶³ Dazu schreibt Vormeier: „Man hielt sich an die gesetzlichen Vorkehrungen, die im August 1932 zur Absicherung des inländischen Arbeitsmarktes gegenüber Ausländern getroffen waren. Demnach galten für die verschiedenen Berufs- und Gewerbebezüge bestimmte Quoten für ausländische Arbeitskräfte.“ Vormeier, „Frankreich“, S. 218.

¹⁶⁴ Vgl. Asper, „Ungeliebte Gäste“, S. 41; Elsaesser, „Chacun au monde a deux patries“, S. 84.

¹⁶⁵ Vormeier, „Frankreich“, S. 214.

¹⁶⁶ Vgl. Elsaesser, „Chacun au monde a deux patries“, S. 83f. Mehr zu den deutsch-französischen Filmbeziehungen siehe die Beiträge unterschiedlicher Autoren und Autorinnen in: Bock/Jacobsen/Schöning, *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939*.

¹⁶⁷ Vgl. Asper, „Ungeliebte Gäste“, S. 41.

¹⁶⁸ Asper, „Film“, S. 961.

¹⁶⁹ Ebd.

Christopher Horak schreibt von „mindestens 46 Exilfilmen“, die unter anderem durch diese Produzenten entstanden sind:

„Sie [Anm. die oben angeführten] und weitere emigrierte Produzenten drehten in den Jahren 1933 bis 1940 mindestens 46 Exilfilme (das sind 21% aller Exilfilme), in denen nicht nur Exil-Regisseure und -Drehbuchautoren, sondern auch zahlreiche emigrierte Techniker beschäftigt wurden.“¹⁷⁰

Mit Kriegsbeginn wurde die Zukunft der politischen Situation in Frankreich immer ungewisser. Kaus schreibt von einer beklemmenden Stimmung, die sich unter den EmigrantInnen ausbreitete: „Paris hatte aufgehört, eine Touristenstadt zu sein. Paris war eine Stadt der Angst. Wir alle waren voller Angst.“¹⁷¹ Sie verlässt Paris gemeinsam mit ihrer Familie und flieht am 1. September 1939 in die USA – zwei Tage vor dem offiziellen Kriegseintritt Großbritanniens und Frankreichs. Laut Asper endete die französische Exilfilmproduktion im Jahr 1940 mit einem Film von Max Ophüls:

„*De Mayerling à Sarajevo* wurde bei seiner New Yorker Premiere im Herbst 1940 vom *Aufbau* als ‚letzter freier Franzosenfilm‘ angekündigt, und es war auch der letzte französische Exilfilm, denn der Zusammenbruch der französischen Front und der Einmarsch der deutschen Truppen in Paris beendeten auch die Exilfilmproduktion. Um den Nazis nicht in die Hände zu fallen und nicht in den französischen Lagern interniert zu werden, mussten die Filmemigranten erneut fliehen.“¹⁷²

3.2 Filmexil in Großbritannien und in den USA

Im Folgenden soll näher auf die Arbeitsbedingungen in Großbritannien und den USA eingegangen werden. Auf welche Herausforderungen sind Anna Gmeyner und Gina Kaus in den jeweiligen Exilländern gestoßen? Welche Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede zwischen dem Filmexil in London und jenem in Hollywood lassen sich eruieren? Zunächst wird der Fokus auf Großbritannien gelegt, danach folgt eine Untersuchung des Exils in den USA.

3.2.1 Anna Gmeyner in Großbritannien

Die Forschung zum Filmexil in Frankreich und in Großbritannien erfährt – im Gegensatz zu jener zum amerikanischen Exil – eine spät einsetzende Aufarbeitung. Nachdem 1989 ein erster detaillierter Beitrag von Kevin Gough-

¹⁷⁰ Horak, „Exilfilm, 1933–1945“, S. 103.

¹⁷¹ Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 184.

¹⁷² Asper, „Ungeliebte Gäste“, S. 54.

Yates über das britische Filmexil erschien,¹⁷³ wurden ab den 1990er Jahren vereinzelt Publikationen veröffentlicht, die sich dem Thema widmeten. Dazu zählt der 1993 herausgegebene Sammelband *London Calling*,¹⁷⁴ in dem in mehreren Beiträgen auf das Schaffen und Wirken von EmigrantInnen in der britischen Filmindustrie ab den 1920er Jahren eingegangen wird. Im Hinblick auf die Vernachlässigung der Aufarbeitung des britischen Filmexils schreibt Tim Bergfelder in der Einleitung zu dem gemeinsam mit Christian Cargnelli herausgegebenen Sammelband *Destination London*: „With the exception of very few individuals, including the screenwriter Emeric Pressburger and the producer/director Alexander Korda, the history of émigrés in the British film industry from the 1920s through to the end of the Second World War and beyond remains unwritten.“¹⁷⁵ Die verstärkte Fokussierung auf Hollywood, die in der allgemeinen filmgeschichtlichen Aufarbeitung dominiere, könne laut Bergfelder ein Grund dafür sein.¹⁷⁶ In *Destination London* wirken mehrere AutorInnen dem Versäumnis entgegen und befassen sich in unterschiedlichen Kapiteln mit dem Einfluss einzelner emigrierter deutschsprachiger Filmschaffender im britischen Kino. Tobias Hochscherf knüpft mit seiner Monografie *The Continental Connection*¹⁷⁷ aus dem Jahr 2011 daran an und geht außerdem detailliert auf die politischen Hintergründe ein.

J.M. Ritchie liefert mit dem Band *German Exiles. British Perspectives*¹⁷⁸ eine umfangreiche Darstellung des deutschsprachigen Exils in Großbritannien, legt allerdings keinen Fokus auf das Filmexil, sondern beschäftigt sich mit der Arbeit von Literatur- und Theaterschaffenden im britischen Exil und einzelnen Biografien. Interessant für die vorliegende Arbeit ist, dass er ein ganzes Kapitel den Frauen im britischen Exil widmet.¹⁷⁹ Auch ein eigenes Kapitel über Anna Gmeyner ist in dem Band zu finden, in dem auf ihre Filmarbeit näher eingegangen wird.¹⁸⁰ Ritchie merkt an, dass besonders in Bezug auf die Untersuchung der Biografien von nach Großbritannien geflüchteten Frauen noch

¹⁷³ Vgl. Gough-Yates, Kevin: „The British Feature Film as a European Concern. Britain and the Emigré Film-maker, 1933-1945“, in: Günther Berghaus (Hg.), *Theatre and Film in Exile. German Artists in Britain, 1933-1945*, Oxford/New York/München: Berg 1989, S. 135-166.

¹⁷⁴ Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang/Schöning, Jörg (Hg.): *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1993.

¹⁷⁵ Bergfelder, „Introduction“, S. 1.

¹⁷⁶ Vgl. Ebd.

¹⁷⁷ Hochscherf, Tobias: *The Continental Connection. German-speaking émigrés and British cinema. 1927–1945*, Manchester: Manchester Univ. Press 2011.

¹⁷⁸ Ritchie, J.M.: *German Exiles. British Perspectives*. Exil-Studien, Vol. 6, New York/Wien [u.a.]: Peter Lang 1997.

¹⁷⁹ Siehe Kapitel „Women in Exile in Great Britain“. Vgl. Ritchie, *German Exiles*, S. 181-200.

¹⁸⁰ Siehe Kapitel „Anna Gmeyner and the Scottish Connection“. Vgl. Ebd. S. 201-217.

nicht ausreichend Forschung betrieben wurde.¹⁸¹ Waltraud Strickhausen macht in ihrem Artikel zum Zufluchtsland Großbritannien in dem Sammelband *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945* ebenfalls auf einen Aufholbedarf in der Forschung bezüglich des Themas „Frauen im Exil“ aufmerksam.¹⁸²

Tim Bergfelder zählt etwa 400 Geflüchtete, die bis in die späten 1930er und die 1940er Jahre in der britischen Filmindustrie tätig waren.¹⁸³ Einige von ihnen, wie zum Beispiel Berthold Viertel und Peter Lorre, flohen weiter in die USA.¹⁸⁴

Zu den in Großbritannien arbeitenden exilierten Filmschaffenden zählen neben Anna Gmeyner auch die Drehbuchautoren Emeric Pressburger, Carl Mayer und Wolfgang Wilhelm.¹⁸⁵ Viele Filmtechniker, unter ihnen der Filmarchitekt Alfred Junge und die Kameraleute Günther Krampf und Mutz Greenbaum (Max Greene), letzterer war später als Kameramann für THUNDER ROCK und PASTOR HALL tätig, emigrierten ebenfalls nach Großbritannien und beeinflussten das britische Kino maßgeblich.¹⁸⁶ Etliche exilierte SchauspielerInnen konnten sich in der britischen Filmbranche etablieren, darunter Elisabeth Bergner, Lilli Palmer, Conrad Veidt und Anton Walbrook (Adolf Wohlbrück).¹⁸⁷

Was waren die Beweggründe der vertriebenen Filmschaffenden, nach Großbritannien zu fliehen? Thomas Elsaesser nimmt an, dass sich Großbritannien nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland für einige „als Provisorium anbot für den Fall, daß sich die politische Lage in Deutschland wieder besserte.“¹⁸⁸ Eine große Rolle spielte die britische Filmindustrie selbst, die sich als Arbeitsplatz für deutschsprachige EmigrantInnen

¹⁸¹ Vgl. Ebd. S. 181.

¹⁸² Vgl. Strickhausen, Waltraud: „Großbritannien“, in: Krohn/von zur Mühlen/Paul/Winckler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933 - 1945*, Darmstadt: Primus-Verlag 1998, S. 251-270, hier S. 266.

¹⁸³ Vgl. Bergfelder, „Introduction“, S. 4.

¹⁸⁴ Vgl. Brinson, Charmian/Dove, Richard: „‘Just about the best actor in England’. Martin Miller in London, 1939 bis 1945. Theater – Film – Rundfunk“, in: Krohn/Rotermund/Winckler/Wojak/Koepke (Hg.), *Film und Fotografie. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 21, München: edition text + kritik 2003, S. 129-140, hier S. 135.

¹⁸⁵ Vgl. Asper, „Film“, S. 958.

¹⁸⁶ Vgl. Bergfelder, Tim: „Rooms with a view. Deutsche Techniker und der Aufstieg des Film-designers“, in: Bock/Jacobsen/Schöning (Hg.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1993, S. 55-68, hier S. 57.

¹⁸⁷ Vgl. Asper, „Film“, S. 961f.

¹⁸⁸ Elsaesser, Thomas: „Heavy Traffic. Perspektive Hollywood: Emigranten oder Vagabunden?“, in: in: Bock/Jacobsen/Schöning (Hg.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1993, S. 21-41, hier S. 27.

eignete, da bereits vor der massenhaften Vertreibung einige emigrierte Filmschaffende dort arbeiteten. Andrew Higson schreibt diesbezüglich:

„Der Hauptgrund für die Präsenz so vieler Deutscher und anderer Mitteleuropäer [Anm. in Großbritannien] liegt insbesondere in der ehrgeizigen, international ausgerichteten Politik der großen britischen Filmfirmen während der späten 20er und frühen 30er Jahre sowie in dem allgemeinen Produktionsboom 1927/28 und zwischen 1932 und 1936.“¹⁸⁹

Die britische Filmindustrie versuchte ab den 1920er Jahren mit unterschiedlichen Mitteln die eigene Stellung im internationalen Markt zu sichern, vor allem um mit der dominierenden US-amerikanischen Filmbranche konkurrieren zu können.

Higson schreibt über das Ende der 1920er Jahre:

„Schon in den späten 20er Jahren hatten Kooperationsabkommen zwischen der britischen und der deutschen Filmindustrie zu einem recht regen Austausch von Arbeitskräften geführt. In dieser Zeit wurden die Voraussetzungen für die Einstellung jener geschaffen, die wenige Jahre später vor dem Nationalsozialismus fliehen mußten – häufig waren es dieselben Personen.“¹⁹⁰

Für etliche zunächst aus beruflichen Gründen Emigrierten wurde eine Rückreise in die Heimat im Zuge der Machtübernahme der Nationalsozialisten unmöglich gemacht – sie wurden zu ExilantInnen.

Higson zählt mehrere Maßnahmen auf, die die Entwicklung der britischen Filmproduktion beeinflusst haben und auch Auswirkungen auf die Arbeitsbedingungen der EmigrantInnen hatten. Eine davon war die Verabschiedung des „Cinematograph Films Act“ im Jahr 1927, einer Quotenregelung, die den Kinos vorschrieb, einen bestimmten Anteil an britischen Filmen zu zeigen.¹⁹¹ Die in der Filmbranche vorgegebenen Quoten führten außerdem dazu, dass nur ein bestimmter Anteil an ausländischen MitarbeiterInnen engagiert werden konnte. Der Grund dafür lag in der Sicherung von Arbeitsplätzen für Einheimische und der Erhaltung des britischen Films gegen die internationale Konkurrenz. Diese britischen „Quotenfilme“ galten jedoch als qualitativ weniger hochwertig im Gegensatz zu jenen Produktionen, an denen exilierte Filmschaffende mitgewirkt haben.¹⁹² So merkt Kevin Gough-Yates an: „When we consider the films of the 1930s, in which the Europeans played a lesser role, the list of important films is small.“¹⁹³

¹⁸⁹ Higson, Andrew: „Way West. Deutsche Emigranten und die britische Filmindustrie“, in: Bock/Jacobsen/Schöning (Hg.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1993, S. 42-54, hier S. 42.

¹⁹⁰ Ebd. S. 44f.

¹⁹¹ Vgl. Ebd. S. 43.

¹⁹² Näheres über die sogenannten „Quotenfilme“, die Quotengesetze und ihre Folgen siehe Helbig, Jörg: *Geschichte des britischen Films*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1999, S. 10-15.

¹⁹³ Gough-Yates, „The British Feature Film as a European Concern“, S. 140.

Wie in Frankreich wurde den Geflüchteten auch in Großbritannien oft mit Feindseligkeit begegnet. „Ängste vor einem Verlust der Arbeitsplätze durch Fremde wurden von einem Teil der britischen Presse, von rechten Gruppierungen in Großbritannien sowie durch deutsche Stellen in London geschürt“¹⁹⁴, beschreibt Waltraud Strickhausen die damalige Situation. Auch speziell in der Filmindustrie wollte man eine „Invasion“ von ausländischen MitarbeiterInnen verhindern, so sprach sich etwa die Association of Cinematographic Technicians (ACT), die Gewerkschaft der britischen Filmtechniker, im Jahr 1937 gegen ausländische Kollegen aus.¹⁹⁵

Zu dem Zeitpunkt, als Anna Gmeyner 1934 in Großbritannien zu arbeiten begann, gehörten Gaumont-British und Alexander Kordas London Films zu den führenden Produktionsfirmen in Großbritannien. Die Produzenten Alexander Korda und Max Schach, beide selbst emigriert, stellten vermehrt geflüchtete Filmschaffende an, Helmut G. Asper bezeichnet sie als das „Rückgrat des Filmexils“.¹⁹⁶ Korda machte etwa dem exilierten Regisseur Paul Czinner und der exilierten Schauspielerin Elisabeth Bergner das Angebot, einen Film für seine Produktionsfirma zu drehen.¹⁹⁷ Dem geflüchteten Drehbuchautor Emeric Pressburger, der „durch die langjährige Zusammenarbeit mit dem englischen Regisseur Michael Powell eine wesentliche Schlüsselrolle im englischen Film ein[nahm]“,¹⁹⁸ verschaffte Korda ebenfalls Arbeit.

Anna Gmeyner war 32 Jahre alt, als sie gemeinsam mit ihrem Ehemann Jasha Morduch nach Großbritannien floh. Aufgrund der Eheschließung mit dem gebürtigen Briten hatte sie keine Schwierigkeiten bei der Einreise. Andere hatten es weniger leicht: Durch die britische Appeasement-Politik wurde es Geflüchteten erschwert, in Großbritannien Aufenthalt und Arbeit zu bekommen. Um zu verhindern, dass ausländische Arbeitskräfte den Einheimischen Arbeitsplätze streitig machten, wurden gezielt Personen aufgenommen, die „Mangelberufe“ ausübten und zum Beispiel als Hauspersonal angestellt werden konnten. Dies führte laut Strickhausen zu einem

„überdurchschnittlich große[n] Anteil an Frauen unter den Exilanten in Großbritannien. Wie in anderen Exilländern fiel den Ehefrauen sehr oft die

¹⁹⁴ Strickhausen, „Großbritannien“, S. 252.

¹⁹⁵ Vgl. Omasta, Michael: „Famously Unknown. Günther Krampf's Work as Cinematographer in British Films“, in: Bergfelder/Cargnelli (Hg.): *Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925–1950*, Oxford/New York: Berghahn 2008, S. 78-88, hier S. 82.

¹⁹⁶ Asper, „Film“, S. 961.

¹⁹⁷ Vgl. Mayr, Brigitte: „Carl Mayer: Years of Exile in London“, in: Bergfelder/Cargnelli (Hg.): *Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925–1950*, Oxford/New York: Berghahn 2008, S. 195-203, hier S. 195.

¹⁹⁸ Asper, „Film“, S. 961.

Aufgabe zu, durch untergeordnete Tätigkeiten oder durch illegale Beschäftigung den Familienunterhalt zu sichern und die Familie zusammenzuhalten.“¹⁹⁹

Allerdings galt dies nicht für berühmte WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen, die vielmehr willkommen geheißen wurden.²⁰⁰ Gmeyner konnte weiterhin ihrer schriftstellerischen und filmischen Arbeit nachgehen. Während in den USA mehrere exilierte deutschsprachige Schriftstellerinnen als Drehbuchautorinnen tätig waren – wie etwa Gina Kaus, Vicki Baum, Salka Viertel und Irmgard von Cube – stellte Gmeyners beruflicher Weg unter den geflüchteten Autorinnen in Großbritannien einen Einzelfall dar.²⁰¹

Im Exil schrieb Gmeyner zwei Romane und mehrere Drehbücher, aber keine Theaterstücke mehr. Über die Gründe, weshalb sie die Theaterarbeit aufgab, lässt sich nur mutmaßen. Gmeyner, die zuvor mit den Filmemachern G. W. Pabst, Herbert Rappaport und Paul Falkenberg an Projekten arbeitete, traf in London auf den bei der Filmproduktionsfirma Gaumont-British angestellten Berthold Viertel.²⁰² Beeinflusst durch ihren Bekanntenkreis, war es für Gmeyner zu diesem Zeitpunkt vermutlich naheliegender, beim Film zu arbeiten. Mit dem Unterschied zwischen Theater und Film beschäftigte sie sich bereits im Jahr 1932 auf theoretischer Ebene, als sie einen Artikel mit dem Titel „Die beiden Rivalen“ verfasste, in dem sie prognostizierte, dass der Film im Gegensatz zum Theater „immer mehr die Kunst des Wirklichen, des Realen werden wird.“²⁰³

J.M. Ritchie betont die schnelle Anpassungsfähigkeit Gmeyners, die bald in Kontakt mit anderen Filmschaffenden kam, darunter Fritz Kortner und Sybille Binder. Er verweist außerdem auf Exilorganisationen und -zeitschriften, die für EmigrantInnen eine wichtige Rolle für die Vernetzung und Orientierung im Exilland spielten.²⁰⁴ Dazu zählten das *Pariser Tageblatt*, das Gmeyners Textreihe „Mary-Ann wartet“²⁰⁵ abdruckte, und der Freie Deutsche Kulturbund (Free German League of Culture). Weitere Exilorganisationen für Kunstschaffende, die ihren Sitz in London hatten, waren der Club 43 und das Austrian Centre.²⁰⁶

¹⁹⁹ Strickhausen, „Großbritannien“, S. 253.

²⁰⁰ Vgl. Ebd.

²⁰¹ Viele geflüchtete Autorinnen aus Wien, wie zum Beispiel Hermynia zur Mühlen, Martina Wied und Hilde Spiel, arbeiteten weiterhin als Romanautorinnen. Anna Gmeyner verfasste ebenfalls zwei Romane, war jedoch gleichzeitig als Drehbuchautorin tätig.

²⁰² Vgl. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 7f.

²⁰³ Gmeyner, „Die beiden Rivalen“, zit. n. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 30.

²⁰⁴ Vgl. Ritchie, *German Exiles*, S. 208.

²⁰⁵ Gmeyner, Anna: „Mary-Ann wartet“, in: *Pariser Tageblatt*, Bd. 2, Nr. 31-45 1934.

²⁰⁶ Vgl. Mayr, „Carl Mayer: Years of Exile in London“, S. 196.

In der Exil-Zeitung *Pariser Tageblatt* wurde Gmeyner im Jahr 1934 in Zusammenhang mit einem britischen Film von Berthold Viertel erwähnt: „Die Dramatikerin Anna Gmeyner – ihr ‚Automatenbüfett‘ war einer der letzten starken Eindrücke des vorhitlerischen Theaters – ist an der Drehbucharbeit beteiligt.“²⁰⁷ Dies ist der erste Film, an dem Gmeyner in Großbritannien mitwirkte: *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* (1935) wurde bei Gaumont-British produziert, der ebenfalls geflüchtete Regisseur Berthold Viertel führte Regie, Conrad Veidt spielte die Hauptrolle.

Zur Eröffnung des Freien Deutschen Kulturbunds im Jahr 1939 gab Gmeyner eine Lesung aus ihrem Exilroman *Manja*, auch andere ExilantInnen waren anwesend, unter ihnen Berthold Viertel und Alfred Kerr.²⁰⁸ Aufgrund Gmeyners literarischen Schaffens war es ihr möglich, weiterhin beim Film tätig zu sein: Die britischen Regisseure Roy und John Boulting wurden durch *Manja* auf sie aufmerksam und schrieben Gmeyners Verleger an, um mit ihr Kontakt aufzunehmen.²⁰⁹ Es kam zu einer mehrmaligen Zusammenarbeit mit dem Brüderpaar. Gmeyner lieferte die Idee für den Kurzfilm *THE DAWN GUARD* (1941) und schrieb an den Drehbüchern für die Filme *PASTOR HALL* (1940) und *THUNDER ROCK* (1942) mit. Zum Team von *PASTOR HALL* und *THUNDER ROCK* gehörten auch Mutz Greenbaum (Kamera) und Hans May (Musik).²¹⁰

Über die Arbeitsweise exilierter DrehbuchautorInnen in Großbritannien ist relativ wenig bekannt, es kann angenommen werden, dass hier ähnlich wie in Hollywood im Team gearbeitet wurde. Bei keinem der Filme ist Gmeyner alleine als Drehbuchautorin angeführt.

Im Jahr 1940 wurde die Situation für aus Deutschland und Österreich geflüchtete Personen in Großbritannien problematischer, sie wurden vermehrt als „enemy aliens“ („feindliche Ausländer“) angesehen und in Internierungslager geschickt.²¹¹ Gmeyner zog mit ihrem Mann aufs Land und schrieb nach *THUNDER ROCK*

²⁰⁷ O.V.: „Deutsche Künstler im englischen Film. Eine vorläufige Bilanz“, in: *Pariser Tageblatt*, Bd. 2, Nr. 365, London 12.12.1934, S. 4. Statt eines Autorennamens wird für diesen Artikel angegeben: „Von unserem Korrespondenten“. Da Alfred Kerr zu der Zeit der Hauptkorrespondent des *Pariser Tageblatt* in London war, kann angenommen werden, dass der Artikel von ihm stammt.

²⁰⁸ In der *Freie Kunst und Literatur*-Ausgabe von 1939 steht dazu: „Der Freie Deutsche Kulturbund in England hat sich der Öffentlichkeit mit einem Abend vorgestellt. [...] Viertel und Kerr lasen Gedichte, Anna Reiner las aus einem Roman ‚Manja‘.“ O.V.: „Free German League of Culture“, in: *Freie Kunst und Literatur*, Nr. 6 1939, S. 8.

²⁰⁹ Vgl. Mayr, „Dem Exil zum Trotz“, S. 126.

²¹⁰ Angaben zu Mitwirkenden an den Filmen siehe Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 12-19.

²¹¹ Vgl. Mayr, „Carl Mayer: Years of Exile in London“, S. 200.

keine Drehbücher mehr.²¹² Ihre Arbeit für den Film endete somit noch vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges.

3.2.2 Gina Kaus in Hollywood

Seit den 1970er Jahren haben mehrere Publikationen den exilierten Filmschaffenden in Hollywood Aufmerksamkeit geschenkt.²¹³ Der unter anderem von John M. Spalek herausgegebene Sammelband *Deutsche Exilliteratur seit 1933* widmet sich dem Exil in Kalifornien und besteht aus einer Sammlung von Einzelbeiträgen verschiedener AutorInnen, die einzelne Biografien und Essays beinhalten.²¹⁴ Im Jahr 1976 erschienen, widmet sich dieser Band bereits früh dem speziellen Phänomen der exilierten DrehbuchautorInnen in den USA.²¹⁵

Einen Überblick darüber, wer als DrehbuchautorIn im Exil in Hollywood tätig war, liefert der emigrierte Schriftsteller und Journalist Hans Kafka in dem 1944 in der Zeitschrift *Aufbau* veröffentlichten Artikel „What Our Immigration Did for Hollywood, and Vice Versa“. Kafka listet darin insgesamt 59 exilierte DrehbuchautorInnen auf. Darunter befinden sich auch sechs Frauen: Vicki Baum, Irmgard von Cube, Lilo Dammert, Lily Hatvany, Gina Kaus und Salka Viertel.²¹⁶ Die Drehbuchautorin Victoria Wolff fehlt in dieser Aufzählung.²¹⁷

Der Anteil der Frauen, die in der amerikanischen Filmindustrie arbeiteten, war zunächst in der Ära der Stummfilmzeit sehr hoch; man geht davon aus, dass zu dieser Zeit Frauen fünfzig Prozent der verfilmten Drehbücher verfassten.²¹⁸ Ab den 1920er Jahren kam es zu einem starken Rückgang der weiblichen

²¹² Vgl. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 10.

²¹³ Vgl. siehe u.a. Asper, Helmut G.: *Etwas Besseres als den Tod. Filmexil in Hollywood. Porträts, Filme, Dokumente*, Marburg: Schüren [u.a.] 2002; Cargnelli/Omasta, *Aufbruch ins Ungewisse; Gemünden, Continental Strangers*; Spalek, John M./Strelka, Joseph (Hg.): *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Teil 1. Kalifornien. Bd.1*, Bern/München: Francke 1976.

²¹⁴ Da einzelne Berichte zum Teil gemeinsam mit den betroffenen Personen entstanden sind, sind diese Texte besonders wertvoll, um sich ein Bild der damaligen Verhältnisse machen zu können. Vgl. Spalek/Strelka, *Deutsche Exilliteratur seit 1933*.

²¹⁵ Vgl. siehe Beiträge von diversen AutorInnen im Kapitel „Drehbuchautoren“, in: Spalek/Strelka, *Deutsche Exilliteratur seit 1933*, S. 676-832.

²¹⁶ Vgl. Kafka, Hans: „What Our Immigration Did for Hollywood, and Vice Versa“, in: *New German Critique*, Nr. 89, Film and Exile 2003, S. 185-189, hier S. 189 (Orig. Duke University Press, 22. Dezember 1944).

²¹⁷ Victoria Wolff lieferte die Vorlage für den Film TALES OF MANHATTAN (1942) und verkaufte mehrere Geschichten, u.a. „Truth in Demand“ und „Case History“ an die Filmstudios. Wegen „Case History“ kam es zu einem Urheberrechtsprozess mit MGM, den Wolff gewann und der, laut Nicole Brunnhuber, „zu einem neuen Gesetz zum Schutz literarischen Eigentums [führte]“. Brunnhuber, „Frauenarbeit in der ‚Kunstfabrik mit Regeln‘“, S. 57.

²¹⁸ Vgl. Francke, Lizzie: *Script Girls. Women Screenwriters in Hollywood*, London: BFI 1994, S. 6.

Mitarbeiterinnen beim Film. Eine Rolle dabei spielte das veränderte Berufsbild, da DrehbuchautorInnen zunehmend hauptberuflich angestellt wurden. Für viele Frauen waren somit Familie und Beruf nur mehr schwer zu vereinbaren.²¹⁹ Juliane Scholz sieht die damalige Filmbranche „mit der Zunahme der Zentralisierung und Kommerzialisierung zu einem ‚männlichen‘ Arbeitsfeld umcodiert“. ²²⁰ Laut Nicole Brunnhuber fanden in den 1930er Jahren unter dem Filmproduzenten Irving Thalberg Frauen wieder vermehrt eine Anstellung beim Film.²²¹ Jedoch blieb die Anzahl weiblicher Drehbuchautorinnen im Vergleich zu den männlichen Kollegen gering.²²²

Gina Kaus kam im November 1939 nach Los Angeles.²²³ Helmut G. Asper schreibt von „drei großen Emigrationswellen von Filmexilanten“²²⁴ und von insgesamt „ca. 800 Filmemigranten“, die in Hollywoods Filmindustrie Arbeit fanden.²²⁵

Laut Kafka gehörten zur ersten Welle in den 1920er Jahren jene, die sich bereits auf Erfolge in ihrem ursprünglichen Heimatland berufen konnten und aufgrund dessen von den großen Hollywood-Studios unter Vertrag genommen wurden. Darunter befanden sich unter anderem Ernst Lubitsch und Erich Pommer, sowie Berthold und Salka Viertel.²²⁶

Es folgte eine weitere Welle Anfang der 1930er Jahre. Kafka zählt hier unter anderem Paul Morgan und Walter Hasenclever auf, die von den Filmstudios unter Vertrag genommen wurden und an deutschen Versionen amerikanischer Filme mitwirkten.²²⁷ Auch die Schriftstellerin und Drehbuchautorin Vicki Baum kam zu dieser Zeit, 1931, in die USA. Der Erfolg ihres Romans *Menschen im Hotel* brachte sie zunächst nach New York und schließlich nach Hollywood. Es ist anzumerken, dass Baum zwischen ihrem siebenmonatigen Besuch und ihrer

²¹⁹ Vgl. Scholz, Juliane: *Der Drehbuchautor. USA – Deutschland. Ein historischer Vergleich*, Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 48.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Vgl. Brunnhuber, „Frauenarbeit in der ‚Kunstfabrik mit Regeln‘“, S. 49.

²²² Genauere Angaben dazu fehlen, Juliane Scholz schreibt von etwa 15 % Frauen im Drehbuchsektor Mitte der 1930er Jahre. Vgl. Scholz, *Der Drehbuchautor*, S. 168.

²²³ Vgl. Malone, „Gina Kaus“, S. 754.

²²⁴ Asper, *Etwas Besseres als den Tod*, S. 28.

²²⁵ Asper, „Film“, S. 964.

²²⁶ Berthold Viertel kehrte für einige Jahre wieder nach Europa zurück und arbeitete in den 1930er Jahren auch in der britischen Filmindustrie. Vgl. Kafka, „What Our Immigration Did for Hollywood, and Vice Versa“, S. 185.

²²⁷ Vgl. Kafka, „What Our Immigration Did for Hollywood, and Vice Versa“, S. 186.

endgültigen Emigration kurz wieder nach Deutschland zurückkehrte, dieses aber aufgrund der politischen Situation erneut verließ.²²⁸

Schließlich kam es zur zweiten größeren Welle, Kafka bezeichnet diese als „Flut“: „After 1933, of course, there was no question of waiting for the results of a home-made success and no chance to look around for a talent scout. The second wave was a flood.“²²⁹ Dieser Gruppe kann auch Gina Kaus zugerechnet werden.

Finanzielle Unterstützung für die Flucht von Frankreich in die USA erhielt sie von ihrem Agenten Georg Marton. Außerdem hatte Kaus bereits 1936 die USA bereist und dadurch Kontakte, wie zum Beispiel zu Sanford Greenburger, durch den sie auf die Idee kam, Kurzgeschichten in New York zu veröffentlichen und so das Geld für ihre Weiterreise nach Hollywood zu verdienen. Laut Malone stand Georg Marton ihr auch bei der Suche nach einer Bleibe und einem Job zur Seite; schon eine Woche nach ihrer Ankunft in Los Angeles konnte sie zu arbeiten beginnen.²³⁰

Um die Flucht und das Leben in Hollywood finanzieren zu können, wurden einige ExilantInnen mit Verträgen bei den großen Studios versorgt. Diese wurden auch „Lebensrettungsverträge“ genannt – so schreibt Erna M. Moore:

„Ein solcher Vertrag bescheinigte dem Empfänger eine Anstellung als Filmschreiber, die ein Einreisevisum, Reisekosten sowie ein Wocheneinkommen von hundert Dollars auf ein Jahr bedeutete. Nach Ablauf der Verträge sorgten private Hilfsorganisationen dafür, daß die Emigranten in Hollywood und der Umgebung nie ernstlich in Not gerieten.“²³¹

Eine solche Hilfsorganisation, die auch maßgeblich an der Organisation der Studioverträge beteiligt war, war der European Film Fund (EFF), gegründet von Paul Kohner. Es wird angenommen, dass der EFF im Jahr 1938 entstanden ist.²³² Finanziert wurde der Fonds durch Spenden, die von Mitgliedern aufgetrieben wurden. Für alle, die sich noch in Europa aufhielten, versuchte man

²²⁸ Vgl. Bell, Robert F.: „Vicki Baum“, in: Spalek/Strelka (Hg.), *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Teil 1. Kalifornien. Bd. 1*, Bern/München: Francke 1976, S. 247-258, hier S. 249.

²²⁹ Kafka, „What Our Immigration Did for Hollywood, and Vice Versa“, S. 186.

²³⁰ Vgl. Malone, „Gina Kaus“ S. 754. Für den Beitrag über Gina Kaus hat sich Malone, neben den Gesprächen mit Gina Kaus selbst, unter anderem persönliche Auskünfte von Georg Marton geholt.

²³¹ Moore, Erna M.: „Exil in Hollywood. Leben und Haltung deutscher Exilautoren nach ihren autobiographischen Berichten“, in: Spalek/Strelka (Hg.), *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Teil 1. Kalifornien. Bd. 1*, Bern/München: Francke 1976, S. 21-39, hier S. 23.

²³² Aufgrund fehlender Dokumente ist nicht eindeutig festzustellen, wann der EFF gegründet wurde. Martin Sauter verweist auf einen ersten Brief der Gründungsmitglieder an einen Anwalt im Oktober 1938 und legt so das Gründungsjahr fest. Vgl. Sauter, Martin: „Der European Film Fund (EFF). Gründung und Geschichte“, in: Spalek/Feilchenfeldt/Hawrylchak (Hg.), *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. USA. Bd. 3*, Berlin/New York: de Gruyter 2010, S. 449-480, hier S. 449f.

Visa zu beschaffen.²³³ Die Aufgaben des EFF wurden folgendermaßen beschrieben:

„Der Zweck dieses Fonds bestehe darin, Gelder von sämtlichen, hier in Hollywood ansässigen, europäischen Filmschaffenden, entsprechend ihrer Möglichkeiten zu lukrieren und diese Fördergelder wiederum jenen europäischen Filmschaffenden hier in Hollywood zukommen zu lassen, die sich in einer finanziellen Notsituation befinden und nicht in der Lage sind, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. [...] Diese Gelder sollen an all jene Europäer verteilt werden, die derzeit unter der Rassenideologie zu leiden haben.“²³⁴

Laut Johnson E. Bond beinhaltet eine Liste der Personen, die in Zusammenhang mit dem EFF standen, „über dreihundert Personen, zu denen einige der berühmtesten Persönlichkeiten des deutschen und amerikanischen Filmes zählten.“²³⁵ Bond erwähnt hier neben anderen SchriftstellerInnen auch Gina Kaus.²³⁶ Während vielen ihrer KollegInnen nur dank der Hilfe des European Film Fund und Verträgen die Flucht und der Aufbau eines neuen Lebens im Exil gelingen konnte, gibt es keine Anzeichen, dass Kaus selbst vom European Film Fund unterstützt wurde. Vielmehr agierte sie als Spendengeberin. In dem Band *Paradies in schwerer Zeit. Künstler und Denker im Exil in Pacific Palisades und Umgebung*, einer Sammlung von Einzelbiografien, findet man in dem Teil über Kaus eine „Spenderliste des European Film Fund von Mai 1941 bis April 1942“ abgebildet, laut derer Kaus 25 Dollar beisteuerte.²³⁷ Bond schreibt über Spendengelder von Kaus zwischen 1948 und 1949.²³⁸

Die Aussage von Bond, dass größtenteils Paul Kohner für die Beschaffung und die Verteilung von Geldspenden zuständig war²³⁹, vernachlässigt die bedeutende Rolle, die zwei Frauen in der Organisation und Durchführung der Aufgaben des EFF gespielt haben: die Geschäftsführerin Liesl Frank und Charlotte Dieterle, die sich zusammen mit Kohner die Vize-Präsidenschaft teilte. Einige Briefe belegen die vielen erfolgreichen Bemühungen, die Dieterle und Frank unternommen haben, um anderen helfen.²⁴⁰ In seiner Dissertation fokussiert sich Martin Sauter auf die Sichtbarmachung der bedeutenden Mitwirkung der beiden Frauen und

²³³ Vgl. Bond, Johnson E.: „Der European Film Fund und die Exilschriftsteller in Hollywood“, in: Spalek/Strelka (Hg.), *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Teil 1. Kalifornien. Bd.1*, Bern/München: Francke 1976, S. 135-146, S. 135.

²³⁴ Brief von Aufsichtsratsmitgliedern des EFF an William O'Connor vom 17. Okt. 1938, Sammlung Paul Kohner: Akte European Film Fund, Deutsche Kinemathek, Berlin, zit.n. Sauter, Martin: „Der European Film Fund“, S. 450.

²³⁵ Bond, „Der European Film Fund und die Exilschriftsteller in Hollywood“, S. 143.

²³⁶ Vgl. Ebd.

²³⁷ Vgl. Blubacher, Thomas: *Paradies in schwerer Zeit. Künstler und Denker im Exil in Pacific Palisades und Umgebung*, München: Sandmann 2011, S. 98.

²³⁸ Vgl. Bond, „Der European Film Fund und die Exilschriftsteller in Hollywood“, S. 143.

²³⁹ Vgl. Ebd. S. 137.

²⁴⁰ Vgl. Sauter, „Der European Film Fund“, S. 455.

kommt zu dem Schluss, dass Frank und Dieterle „den Hauptbeitrag zur Arbeit des EFF leisteten und ihnen nichtsdestotrotz nicht viel mehr als eine Fußnote in der Filmgeschichte gewidmet wurde“.²⁴¹ Sauter geht in diesem Zusammenhang ebenfalls auf die besondere Situation der Frau im Exil und die Betrachtung des Exils als Chance für eine „Neudefinition der Geschlechterrollen“ ein.²⁴²

Eine weitere Frau, die sich für den EFF engagierte, war die Drehbuchautorin Salka Viertel. Zudem fand sich in ihrem Salon regelmäßig eine große Gemeinschaft von – vor allem emigrierten und exilierten – Künstschaaffenden, ein.²⁴³ Dass dieser Salon mehr als nur ein bloßes Zusammentreffen war, erläutert Gerd Gemünden:

„A meeting place in the 1920s for the émigré filmmakers and their new American colleagues, the salon helped to integrate the first wave of refugees after 1933, and then took on a decidedly more political flavor when, beginning in 1936, the Popular Front began to form in Hollywood. An active member in the European Film Fund and in the Hollywood Anti-Nazi League, Viertel also became instrumental in raising political awareness among the larger population of Los Angeles.“²⁴⁴

Nicole Brunnhuber hebt die spezifische Leistung weiblicher Schriftstellerinnen, die in die USA exilierten, hervor, die oft „selbstständig und eigenfinanziert“ waren und, im Gegensatz zu den männlichen Kollegen, ohne die oben genannten Studioverträge ausgekommen sind.²⁴⁵ Kaus hat zwar tatsächlich keinen solchen „Lebensrettungsvertrag“ abgeschlossen, aber es zeigt sich an ihrem Beispiel, dass ohne die Hilfe von anderen, vor allem von Georg Marton, eine Einreise bzw. der Aufbau eines Lebens im Exilland kaum möglich gewesen wäre.

Die Löhne in der Filmbranche reichten für die Lebensunterhaltungskosten zu dieser Zeit in Hollywood meistens aus. Kam es trotzdem zu finanziellen Engpässen, halfen sich die ExilantInnen gegenseitig mit monetären Zuschüssen aus.²⁴⁶

Was die sprachlichen Probleme der EmigrantInnen anbelangt, hatte der Job als DrehbuchautorIn den Vorteil, dass stets in einem Team gearbeitet wurde. So arbeitete Kaus mit Jay Dratler gemeinsam an Drehbüchern und profitierte von der Kooperation mit dem englischsprachigen Kollegen.²⁴⁷ Die Drehbücher wurden meist von mehreren MitarbeiterInnen überarbeitet, dadurch ist es schwer

²⁴¹ Vgl. Ebd.

²⁴² Vgl. Ebd. S. 456.

²⁴³ Vgl. Cargnelli, „Schreiben im Exil“, S. 46.

²⁴⁴ Gemünden, *Continental Strangers*, S. 8.

²⁴⁵ Vgl. Brunnhuber, „Frauenarbeit in der ‚Kunstfabrik mit Regeln‘“, S. 48.

²⁴⁶ Vgl. Asper, „Film“, S. 968f.

²⁴⁷ Vgl. Malone, „Gina Kaus“, S. 755.

zu bestimmen, wer wieviel Anteil an der endgültigen Version hatte. Hans-Bernhard Moeller erklärt die „erforderliche Beitragsquote“, um im Titelvorspann genannt zu werden, folgendermaßen:

„Um im Titelvorspann des Films namentlich genannt zu werden, mußte man, so war es zwischen Screen Writers Guild und Management vereinbart, als Einzelautor 33%, als Zweier-Team 40% oder mehr, als filmschriftstellernder Regisseur oder Produzent mindestens 50% beigetragen haben. Das konnte ferner nach Urhebern der Filmidee und des eigentlichen Drehbuchs unterteilt werden. Und zwar entschied der Produzent eines Films über die Verteilung.“²⁴⁸

Neben den sprachlichen Schwierigkeiten kam es, laut Helmut G. Asper, auch zu einem „Verdrängungswettbewerb mit den einheimischen Filmschaffenden“, und die kürzlich vor den Nationalsozialisten Geflohenen stießen, wie zuvor in Frankreich, „auf antisemitische Vorurteile“.²⁴⁹

An ihren Arbeitsalltag erinnert sich Kaus in ihrer Autobiografie wie folgt:

„Ich nahm jeden Job an, den ich bekommen konnte, obwohl es mir nicht leichtfiel, in den Studios zu arbeiten. Man musste um zehn Uhr dort sein, das heißt um acht Uhr aufstehen, und ich war gewohnt, bis halb elf zu schlafen. Es war sicherlich nicht gut für meine Reputation, dass ich jeden Job annahm, auch wenn mir die Geschichte nicht gefiel, oder wenn ich das Gefühl hatte, dass sie mir nicht lag, aber ich brauchte das Geld. Wir waren jetzt eine sechsköpfige Familie, und ich war diejenige, die sie erhalten musste.“²⁵⁰

Juliane Scholz vergleicht die damalige Arbeit in den Studios mit einem Bürojob: „Drehbuchautoren waren Angestellte, die im Rahmen der großbetrieblichen Organisationsform in einem Team zu funktionieren hatten. Die Spannung zwischen ‚Künstlerberuf‘ und ‚Handwerksberuf‘ verschärfte sich.“²⁵¹ Kaus wirkte an etlichen Filmen mit: In *„Nur eine Frau?“ Kritische Untersuchungen zur literaturwissenschaftlichen Vernachlässigung der Exilschriftstellerinnen in Los Angeles* zählt Amelie Heinrichsdorff 18 Filme und Fernsehsendungen, „die auf ihren [Anm. Gina Kaus] Texten basierten oder an denen sie maßgeblich als Drehbuchautorin beteiligt war.“²⁵² Heinrichsdorff merkt an, dass diese Anzahl auch Kaus’ Filmarbeit in der BRD in den 1950ern miteinschließt, während „die vielen nicht realisierten Filmprojekte, an denen Gina Kaus mitarbeitete oder filmte, für die sie nur einzelne Szenen schrieb, [...] bei dieser Zahlenangabe unberücksichtigt [bleiben].“²⁵³

²⁴⁸ Moeller, Hans-Bernhard: „Exilautoren als Drehbuchautoren“, in: Spalek/Strelka (Hg.), *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Teil 1. Kalifornien. Bd.1*, Bern/München: Francke 1976, S. 676-714, hier S. 681.

²⁴⁹ Asper, „Film“, S. 960.

²⁵⁰ Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 209.

²⁵¹ Scholz, *Der Drehbuchautor*, S. 120.

²⁵² Heinrichsdorff, *„Nur eine Frau?“*, S. 222.

²⁵³ Ebd.

Zu Beginn arbeitete sie in Zusammenarbeit mit Ladislav Fodor an Theaterstücken, eines davon blieb unrealisiert, ein anderes diente als Vorlage für eine Verfilmung.²⁵⁴ Später wurde mit *THE NIGHT BEFORE THE DIVORCE* (1942) ein weiteres Stück von Kaus und Fodor, nach Gina Kaus' Romanvorlage *Morgen um Neun*²⁵⁵, verfilmt. Für *THE WIFE TAKES A FLYER* (1942), eine Anti-Nazi-Komödie, schrieb Gina Kaus erstmals ein Drehbuch auf Englisch. Zu weiteren realisierten Filmen, für die Kaus Drehbücher mitverfasste, zählen die Komödie *THEY ALL KISSED THE BRIDE* (1942), *BLAZING GUNS* (1943), der antikommunistische Film *THE RED DANUBE* (1949) und *THREE SECRETS* (1950). Außerdem arbeitete die Autorin auch an Adaptionen und verfasste zusätzliche Dialoge („additional dialogues“) für Filme wie den Film noir *WHISPERING CITY* (1947), *JULIA MISBEHAVES* (1948), den Historienfilm *THE ROBE* (1952) und das Melodram *ALL I DESIRE* (1953).²⁵⁶ Nach Ende des Zweiten Weltkrieges schrieb Kaus auch Drehbücher für in Deutschland (in der BRD) produzierte Filme, wie zum Beispiel *DAS SCHLOSS IN TIROL* (1957) und *WIE EIN STURMWIND* (1957), ohne jemals ganz nach Europa zurückzukehren.²⁵⁷ Zunächst als Überlebensstrategie und bloße Einkommensquelle genutzt, wurde das Drehbuchschreiben für Gina Kaus zu dem Beruf, dem sie bis an ihr Lebensende nachging.

²⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 222f.

²⁵⁵ Kaus, Gina: *Morgen um neun*, Berlin: Ullstein 1932.

²⁵⁶ Eine Liste an ausgewählten Filmen, an denen Gina Kaus auf unterschiedliche Weise mitwirkte, findet man zum Beispiel in Regina C. Ranges Dissertation und im Anhang der vorliegenden Masterarbeit. Vgl. Range, „Positioning Gina Kaus“, S. 173f; Anhang „7.2 Filme und Verfilmungen von Gina Kaus“, S. 141-143.

²⁵⁷ Vgl. Heinrichsdorff, „Nur eine Frau?“, S. 228f.

4. Zwei Drehbuchautorinnen im Exil

In den vorangegangenen Kapiteln wurden die Biografien und das künstlerische Schaffen von Anna Gmeyner und Gina Kaus unter dem Vorzeichen des Exils näher beleuchtet. Im Folgenden soll den folgenden Forschungsfragen nachgegangen werden: Wie kann die (weibliche) Erfahrung von Vertreibung, Flucht und Emigration explizit oder implizit filmisch dargestellt und aufgearbeitet werden? Welche exilspezifischen Motive tauchen in den Filmen, an denen die beiden Autorinnen beteiligt waren, auf? Besonders der politische Charakter der Anti-Nazi-Filme und die Auseinandersetzung mit tradierten Geschlechterrollen fallen diesbezüglich auf und sollen genauer untersucht werden. Lassen sich Gemeinsamkeiten bei der Auswahl der Handlungsorte, der Darstellung der (weiblichen) Figuren sowie der Auseinandersetzung mit Gemeinschaft und politischen Ereignissen erkennen?

Heike Klapdor bezeichnet das Exil als einen „Krisentopos per se“ und beschreibt dessen traumatische Ausmaße: „Exil ist der passiv erfahrene Akt des Ausschlusses aus einem sozialen Gefüge, ist Verbannung, Expatriierung; Exil ist der erlebte Verlust von Zugehörigkeit, von Heimat, Familie, Sprache, Kultur, ist Infragestellung und Beschädigung von Identität.“²⁵⁸ Die Exklusion des Individuums aus einer Gemeinschaft, Orte und Figuren des Transits, die Neuverhandlung der eigenen Identität, Anpassungsschwierigkeiten und (politische) Vertreibung sind krisenhafte Sujets, die auf eine Exilerfahrung hinweisen können.

Für ein subversives Potenzial dieser Krisenerfahrung plädieren Gerd Gemünden und Anton Kaes: „We want to understand displacement and disorientation as (admittedly forced) opportunities for self-examination and social critique.“²⁵⁹ Wenn etablierte Strukturen in eine Krise geraten, kann sich eine kritische Auseinandersetzung mit politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen entfalten. Damit stellt sich eine weitere Frage: Inwieweit weisen die untersuchten Filme einen subversiven Charakter auf? In den folgenden Filmanalysen sollen die exilspezifischen Merkmale auch auf ihr kritisches Potenzial überprüft werden. Dabei ist es wichtig anzumerken, dass die Aufgabe keineswegs darin besteht, einen gemeinsamen Filmstil aufzuzeigen; die Heterogenität der Filme und die

²⁵⁸ Klapdor, Heike: „Die Dramaturgie der Krise. Anna Gmeyner“, in: Borcken/Lüdecke/Peitsch (Hg.), *Brüche und Umbrüche. Frauen, Literatur und soziale Bewegungen*, Potsdam: Universitätsverlag Potsdam 2010, S. 313-334, hier S. 314.

²⁵⁹ Gemünden/Kaes, „Introduction“, S. 3f.

unterschiedlichen Entstehungsbedingungen lassen dies gar nicht zu. Da beide Frauen stets mit anderen Mitschreibern zusammengearbeitet haben, ist es außerdem schwer nachzuweisen, welchen genauen Anteil Gmeyner oder Kaus am jeweiligen Drehbuch hatten. Die Filme werden also nicht als Resultate des kreativen Schaffens einzelner Personen betrachtet. Vielmehr soll die Analyse der ausgewählten Filme exemplarisch aufzeigen, welche Gemeinsamkeiten in der filmischen Verarbeitung exiltypischer Merkmale ausgemacht werden können. Zu Beginn jeder Analyse werden die Entstehungsbedingungen der jeweiligen Filme detaillierter erörtert, um diese im Produktionskontext der britischen bzw. amerikanischen Filmindustrie zu verorten und die Beteiligung von Gmeyner bzw. Kaus und deren exilierten KollegInnen aufzuzeigen.

4.1 Ausgewählte Filme von Anna Gmeyner

4.1.1 THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK²⁶⁰ (1935)

4.1.1.1 Kontextualisierung

Laut Angaben von Brigitte Mayr und Michael Omasta spielte Berthold Viertel mit dem Gedanken, Gmeyners Stücke *Welt überfüllt* und *Automatenbüffet* sowie ihren Roman *Manja* zu verfilmen, die Ideen wurden jedoch nie realisiert.²⁶¹ Zu einer Zusammenarbeit kam es schließlich bei dem Film THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK, dessen Uraufführung im September 1935 in London stattfand.²⁶² Der Film war einer von drei Filmen, bei denen Viertel für Gaumont-British Regie führte, bevor er 1939 in die USA zog.²⁶³ THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK basiert auf dem gleichnamigen Theaterstück von Jerome K. Jerome aus dem Jahr 1908.

Gmeyner wird im Vorspann zu THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK nicht genannt, als für das Drehbuch verantwortlich werden Alma Reville und Michael Hogan angegeben. Gmeyners Beteiligung am Drehbuch kann durch die

²⁶⁰ *The Passing of the Third Floor Back*, Regie: Berthold Viertel, Drehbuch: Alma Reville, Michael Hogan, Anna Gmeyner (ungenannt), GB 1935; www.youtube.com/watch?v=nUL2Lxa0RMA&t=3369s, Zugriff: 15.11.2019.

²⁶¹ Vgl. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 8.

²⁶² Vgl. Dunkhase, „Ausgewählte Filme 1928–1938“, S. 159.

²⁶³ Die beiden anderen Filme, bei denen Berthold Viertel in Großbritannien Regie geführt hat, sind LITTLE FRIEND (1934) und RHODES OF AFRICA (1936). Vgl. Schöning, Jörg: „All Hands Abroad. Kleines Lexikon deutschsprachiger Filmschaffender in Großbritannien 1925–1945“, in: Bock/Jacobsen/Schöning (Hg.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1993, S. 99–150, hier S. 147.

Erwähnung im *Pariser Tageblatt*²⁶⁴ und einen Briefwechsel zwischen Gmeyner und Berthold Viertel nachgewiesen werden. Aus der Korrespondenz geht hervor, dass sie Viertel „inkognito“ behilflich war; er bittet sie darum, ihm bei ein paar Änderungen gegenüber dem Theaterstück behilflich zu sein, falls ihr noch etwas dazu einfiel.²⁶⁵

Unter den Mitwirkenden waren neben Gmeyner und Viertel drei weitere deutschsprachige Emigranten mit Flucht- und Exilerfahrung: Oscar Friedrich Werndorff (Ausstattung) und Curt Courant (Kamera) sowie Conrad Veidt in der Hauptrolle.

Bevor THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK in die Kinos kam, wurde im *Pariser Tageblatt* bereits auf den Erfolg und die gelungene Integration des Schauspielers Conrad Veidt aufmerksam gemacht: „Conrad Veidt ist heute wohl schon als rein englischer Star anzusprechen, er marschiert an der Spitze der beliebten und höchstbezahlten Schauspieler.“²⁶⁶

Die Kritiken fielen durchwegs positiv aus, vor allem Veidts Darstellung wurde mehrfach gelobt.²⁶⁷ Obwohl gerade in der Rolle des Fremden ein Akzent nicht unbedingt unpassend gewesen wäre, wird in einer Rezension das Fehlen von eben diesem in Veidts Sprachausdruck gelobt: „Conrad Veidt's accent is now barely noticeable and only perceptible to one who watches for it.“²⁶⁸ Vermutlich galt dies als großes Kompliment für einen Emigranten wie Veidt, wenn man bedenkt, dass der Sprachwechsel eine große Schwierigkeit für exilierte SchauspielerInnen darstellte. Frank S. Nugent ist einer der wenigen Filmkritiker, der auch die schauspielerischen Leistungen der anderen DarstellerInnen lobt:

„Now, even with Conrad Veidt's sensitive and restrained performance, 'The Passing of the Third Floor Back' is not a one-man show. Most impressive of the players, perhaps, is Rene Ray as the slavey, but in the general curtain call there must be an appreciative salute, too, for Frank Celier as Mr. Wright and Beatrix Lehmann as the caustic painted lady.“²⁶⁹

In dem Magazin *Film Weekly* ist THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK unter den zehn besten Filmen seines Erscheinungsjahres gelistet, Conrad Veidts

²⁶⁴ Vgl. O.V., „Deutsche Künstler im englischen Film“, S. 4.

²⁶⁵ Vgl. Brief von Berthold Viertel an Anna Gmeyner vom 3.7.1934, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Nachlass Viertel (Bestandsnummer 69.2111), zit.n. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 8.

²⁶⁶ O.V., „Deutsche Künstler im englischen Film“, S. 4.

²⁶⁷ Siehe Sammlung mehrerer Kritiken in Soister, John T.: „The Passing of the Third Floor Back“, in: Ders. (Hg.), *Conrad Veidt on Screen. A Comprehensive Illustrated Filmography*, London: McFaland & Company 2002, S. 269-271, hier S. 270f.

²⁶⁸ O.V.: „Passing of Third Floor Back“, in: *Variety*, Film Reviews, 120/2, 25.9.1935, S. 42.

²⁶⁹ Nugent, Frank S.: „The Screen“, in: *The New York Times*, 29.4.1936, S. 19.

und Rene Rays schauspielerische Leistungen darin sind auf Platz 4 und 5 der besten Film-Performances.²⁷⁰

In *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* finden sich einige Gemeinsamkeiten mit dem zwei Jahre früher im Exil in Frankreich entstandenen Film *DU HAUT EN BAS*. Heike Klapdor beschreibt mehrere krisenhafte Elemente, die in *DU HAUT EN BAS* auf unterschiedlichen Ebenen verhandelt werden; für sie ist der Film daher ein „Krisenfilm“.²⁷¹ Eine „Dramaturgie der Krise“,²⁷² die Klapdor in den Erzählungen von Anna Gmeyner verortet, kann man auch in *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* erkennen. Die Krisen finden sich in den einzelnen Figuren und ihrem Verhältnis zur Gemeinschaft, in den Handlungsorten, in den Konflikten unterschiedlicher sozialer Schichten und in den dargestellten Frauenbildern wieder. Im Folgenden sollen diese Krisen genauer untersucht werden, und es soll gezeigt werden, dass ihre Verhandlung in *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* auf die Exil- und Fluchterfahrungen der an dem Film beteiligten exilierten Filmschaffenden hinweisen kann.

4.1.1.2 Inhalt

Der Film handelt von den BewohnerInnen eines Gästehauses in London, deren Alltag von einem plötzlich auftretenden, namenlosen Fremden (gespielt von Conrad Veidt) durcheinandergebracht wird. Die Charaktere sind unzufrieden mit ihrem Leben und finden sich jeder bzw. jede für sich in einer persönlichen Krise wieder: Das Dienstmädchen Stasia (Rene Ray) wird von Mrs. Sharpe (Mary Clare), der herrschsüchtigen und geldgierigen Besitzerin des Gästehauses, gedemütigt. Das junge Liebespaar Vivian (Anna Lee) und Chris (Ronald Ward) kann seine Liebe nicht ausleben, da Vivians Eltern, Major Tomkin (John Turnbull) und Mrs. Tomkin (Cathleen Nesbitt), ihre Tochter mit dem reichen und boshaften Geschäftsmann Mr. Wright (Frank Cellier) verheiraten wollen, um sich aus einer finanziellen Notlage zu befreien. Die betagte Mrs. de Hooley (Sara Allgood) bildet sich etwas auf ihre adelige Verwandtschaft ein, ist jedoch sehr einsam. Miss Kite (Beatrix Lehmann), eine alleinstehende Frau, ist stets auf ihr Äußeres bedacht

²⁷⁰ In der australischen Zeitung *The Examiner* wird eine Auflistung von *Film Weekly* zitiert, vgl. O.V.: „Best Film Performance Last Year“, in: *The Examiner*, 9.7.1937, S. 8.

²⁷¹ Klapdor, „Die Dramaturgie der Krise“, S. 327.

²⁷² Ebd. S. 318.

und bemerkt vor lauter Eitelkeit und Selbstzweifel die Annäherungsversuche von Mr. Larkcom (Jack Livesey) nicht.

Der Fremde verhilft den BewohnerInnen zu ihrem Glück und stärkt den Zusammenhalt der Gemeinschaft, bis er sie ebenso plötzlich wieder verlässt wie er gekommen war.

4.1.1.3 Figuren des Transits

Die Hauptfigur ist der Fremde, der bis zum Ende ohne Namen bleibt. Brigitte Mayr und Michael Omasta fassen den geheimnisvollen Charakter und seine Wirkung auf andere folgendermaßen zusammen:

„Eine seltsame Erlöserfigur, deren von Licht umflortes Antlitz zu einer Projektionsfläche für die Sehnsüchte und Hoffnungen der enttäuschten Menschen wird. Mit einem Mal verändert sich die Atmosphäre im Haus. Die, die zueinander gehören, finden sich, andere wiederum ihr kleines Glück, und die, die es verdient haben, werden bestraft.“²⁷³

Wie Marie Ferstel in *DU HAUT EN BAS* taucht auch der Fremde plötzlich auf und verschwindet am Ende wieder. Für Klapdor ist Marie Ferstel „die Fremde, eine Figur des Transits.“²⁷⁴ Die Hauptfigur in *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* ist ebenfalls eine „Figur des Transits“, die die herrschenden sozialen Strukturen des Gästehauses durcheinanderbringt. Nach seiner Ankunft antwortet der Fremde auf die Frage von Mrs. Sharpe, was er denn sei: „I’m a wanderer.“ (0h15’06“) Es ist somit nicht weit hergeholt, wenn Kevin Gough-Yates der Figur Ähnlichkeiten mit dem Regisseur Berthold Viertel zuschreibt: „Viertel, like the stranger in *The Passing of the Third Floor Back*, was well aware of his status in England as a wanderer, a foreigner and a Jew.“²⁷⁵

Für Gerd Gemünden lädt Conrad Veidts Darstellung des Fremden einmal mehr dazu ein, diese und andere Rollen, die der Schauspieler im Exil in Großbritannien spielte, als Allegorien eines größeren politischen, sozialen und psychologischen „Displacements“ zu betrachten, welches ihm und seinen exilierten KollegInnen widerfahren sei.²⁷⁶ Veidts Rolle in *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* spiegelt eine solche Allegorie wider; Vertreibung und

²⁷³ Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyer*, S. 14.

²⁷⁴ Klapdor, „Die Dramaturgie der Krise“, S. 332.

²⁷⁵ Gough-Yates, Kevin: „Berthold Viertel at Gaumont-British“, in: Richards (Hg.), *The Unknown 1930s. An Alternative History of the British Cinema 1929–1939*, London: Tauris 1998, S. 201-212, hier S. 212.

²⁷⁶ Vgl. Gemünden, Gerd: „Allegories of Displacement. Conrad Veidt’s British Films“, in: Bergfelder/Cargnelli (Hg.), *Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925–1950*, Oxford/New York: Berghahn 2008, S. 142-154, hier S. 143.

Flucht werden nicht explizit thematisiert, aber mithilfe der Figur des plötzlich auftauchenden, namenlosen Fremden angedeutet. Gemünden beschreibt den Filmstar Veidt aufgrund seiner transnationalen Karrieren in Deutschland, Frankreich, Großbritannien und den USA als „extraterritorial“.²⁷⁷ Dieser Aspekt von Veidts Persönlichkeit fließt in die Figur mit ein; Veidt geht in der Rolle vollständig auf und damit gelingt ihm laut Gemünden eine Allegorie des „Displacements“: „Only the complete disappearance into the role allows Veidt to create a successful allegory of displacement; only by rendering displacement illegible can the actor claim to have articulated it successfully.“²⁷⁸

Der Fremde ist nicht nur passiver Beobachter, sondern beeinflusst aktiv die Handlungen der anderen Personen. So bringt er Vivian dazu, bei dem Verlobungssessen den Ring von Mr. Wright nicht anzunehmen. Er sieht ihr eindringlich in die Augen; durch einen Schnittwechsel, der abwechselnd ihn und dann wieder Vivian zeigt, ohne dass jemand der beiden ein Wort sagt, wird der Eindruck erweckt, der Fremde könne Vivian mit seinen Gedanken beeinflussen. Vivian springt daraufhin auf und verlässt den Raum. (0h22'00"-0h22'28") In einer anderen Szene lässt der Fremde beiläufig den Satz fallen: „You Londoners are so lucky to have your river“, (0h36'07") um die anderen zu der Idee zu motivieren, eine gemeinsame Schifffahrt zu unternehmen und das Dienstmädchen Stasia mitzunehmen. Weiters macht er dem verunsicherten Chris Penny klar, dass Vivian ihn tatsächlich liebe und er für die Beziehung kämpfen solle. Sein Wissen über die Gefühle der anderen erklärt der Fremde durch die Distanz, die er zu den Dingen hat: „I am a stranger to you. And because of that perhaps I am able to see you all a little more clearly than you see yourselves.“ (0h28'48") Mayr und Omasta interpretieren diese Aussage „als ein Credo der vertriebenen Filmmacher [...]. Auch sie sind im Exil allesamt Fremde, müssen sich in Gegebenheiten fügen, die nicht zu ändern sind, können ihr Leben nicht frei bestimmen, haben oft aber den klareren Blick auf das, was für die anderen bloß Alltag und selbstverständlich ist.“²⁷⁹

Der Fremde hat also einen distanzierten Blick auf die Ereignisse und macht somit auf alternative Vorgehensweisen aufmerksam und die Infragestellung bestehender Strukturen möglich.

²⁷⁷ Ebd. S. 144.

²⁷⁸ Ebd. S. 153.

²⁷⁹ Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 15.

4.1.1.4 *Transitorte*

Wie in *DU HAUT EN BAS* wohnen die Figuren in *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* gemeinsam an demselben Ort: in einem Mietshaus bzw. einem Gästehaus. Heike Klapdor merkt an, Anna Gmeyner verorte die Handlung in ihren Werken oftmals an „eine[m] zentralen Ort. Er dient als point of view. An ihm verknüpfen sich Schicksale, Wege, Entscheidungen. In ihm bündeln, verdichten sich Konflikte, Konfrontationen, Erkenntnisse, hier materialisieren sich die Reflexionen der Figuren, als Dialoge, als innere Monologe.“²⁸⁰ In *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* existiert dieser zentrale Ort durch das Gästehaus. Es ist ein Transitort, den die Charaktere nur temporär als Wohnort nutzen, der aber den räumlichen Mittelpunkt der Geschehnisse darstellt. Gerd Gemünden sieht in diesem Ort des Transits eine Form des „Displacements“ und des Fremdseins:

„On one hand, the transitoriness of the stranger contrasts with the fixity of the lodgers, who seem to be locked into their existences in the boarding house. Yet on another level, they too are without real homes, whether because of monetary problems or because they do not have families, making the boarding house not just the usual symbol for a slice of society, but also one of displacement and non-belonging. This is a transitory space typical of exile cinema (others would be airports, train stations or border crossings) and in keeping with a plot that revolves around arrival and departure.“²⁸¹

Das Gästehaus wird nur in einer Szene verlassen, nämlich als die BewohnerInnen gemeinsam den Feiertag auf einem Schiff verbringen. (0h39'32"-0h54'56") Das Schiff ist wie das Gästehaus ein Transitort, ein exiltypischer Ort des Ankommens und Abreisens, und kann auch als Symbol für Fluchterfahrungen stehen – die Flucht auf einem Schiff war für viele ExilantInnen die letzte Möglichkeit, sich vor dem Nationalsozialismus zu retten.

Für Klapdor erzeugt das Mietshaus in *DU HAUT EN BAS* „als öffentlicher Ort bloß die Illusion von Sicherheit, Schutz, Intimität.“²⁸² Diese Zuschreibung trifft auch auf das Schiff in *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* zu. Die Situation der Figuren verändert sich während der Schiffsfahrt zum Positiven: Das Liebespaar findet zusammen, Mr. und Mrs. Tomkin erkennen ihren Fehler und sagen die geplante Heirat ihrer Tochter ab, Stasia wird mit Respekt behandelt und Miss Kite von ihrem Schönheitswahn befreit. Hier agiert das Schiff als ein Ort, an dem eine bessere Gemeinschaft, die Sicherheit und Schutz bietet, zu

²⁸⁰ Klapdor, „Die Dramaturgie der Krise“, S. 330f.

²⁸¹ Gemünden, „Allegories of Displacement“, S. 147.

²⁸² Klapdor, „Die Dramaturgie der Krise“, S. 332.

funktionieren scheint. Diese vermeintliche Verbesserung der Verhältnisse ist jedoch nicht von Dauer; schon am nächsten Morgen, als alle sich wieder im Gästehaus befinden, fallen die BewohnerInnen in die alten negativen Verhaltensmuster zurück.

4.1.1.5 *Gemeinschaft und Individuum*

In *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* werden scheinbar festgelegte Selbst- und Fremdbilder durch das Auftreten des Fremden hinterfragt. Die Charaktere der zusammengewürfelten Gemeinschaft finden sich in einer Identitätskrise wieder. Die Gruppe ist weniger durch freundschaftliche oder familiäre Bindung geprägt als vielmehr eine Zweckgemeinschaft, die durch das gemeinsame Wohnen in einem Gästehaus verbunden ist. Auf dem Schild steht „Board & Lodging“, die Unterkunft ist für die BewohnerInnen, anders als man es von einer Pension annehmen würde, eine dauerhafte Wohnmöglichkeit, niemand scheint bald wieder ausziehen zu wollen. Das Zusammenleben verändert sich durch das Hinzukommen der neuen Person. Während die BewohnerInnen des Gästehauses zwar auch nur temporär, dafür aber langfristiger gemeinsam wohnen, ist der Fremde nur kurzfristig auf Besuch. Er verlässt somit nie gänzlich seine Außenseiterposition. „On a more general level, the film can also serve as an allegory for the role exiles play within a host country“²⁸³, schreibt Gerd Gemünden über *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK*. Bei vielen geflüchteten ExilantInnen herrschte Ungewissheit darüber, ob das jeweilige Exilland zu einer neuen Heimat wird oder ob sie bald wieder in die alte Heimat zurückkehren können; sie waren zunächst Gäste in einem fremden Land.

4.1.1.6 *Gut gegen Böse*

In *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* wird das klassische Motiv Gut gegen Böse verhandelt. Conrad Veidt beschreibt in einem Interview aus dem Jahr 1942 sein Bestreben, die Rolle des Fremden als einen Sieg des Guten über das Böse darzustellen, in einer Zeit, in der dies notwendig gewesen wäre:

„Evil can be strong and powerful, but it can never take the place of good. I felt this deeply at another time when playing the Christ-like character of the Stranger in the London film production of *The Passing of the Third Floor Back*. My one aim

²⁸³ Gemünden, „Allegories of Displacement“, S. 143.

was to play him as a man who wanted to give the world a lift, just as now the world so sadly needs a lift.”²⁸⁴

Der Kampf Gut gegen Böse wird zwischen dem Fremden und Mr. Wright ausgetragen und entwickelt sich zu einem Konflikt zwischen der gewohnten, engstirnigen und einer neuen, aufgeschlossenen Sichtweise. Beide üben einen Einfluss auf die BewohnerInnen aus. Während der Fremde das Beste aus ihnen herausholen und sie glücklich machen möchte, geht es Mr. Wright nur um seine eigenen Interessen. Für Mr. Wright soll alles so bleiben, wie es vor dem Eintreffen des Fremden war. Er möchte weiterhin von allen respektiert werden und die junge Frau Vivian heiraten. Veränderungen in den sozialen Zuordnungen passen nicht in seine Vorhaben, denn sie schwächen ihn in seiner Machtposition, er steht für die Bewahrung traditioneller Denkmuster.

Durch das Eingreifen des Fremden begegnen sich die Figuren mit mehr Respekt. Allerdings zeigt sich, wie fragil der Glaube an das Gute ist, als Mr. Wright dem Fremden entgegenwirkt und die Figuren provoziert und gegeneinander ausspielt. So besetzt er etwa absichtlich morgens das gemeinsame Badezimmer länger, sodass Miss Kite und Larkcom verärgert in einen Streit geraten. (0h55'10"-0h56'00") Als Mrs. de Hooley ihre Brosche nicht finden kann, bringt er sie auf die Idee, dass diese von Stasia gestohlen worden sein könnte (1h01'40"). Er schwächt die Gemeinschaft und die BewohnerInnen kehren wieder in ihre alten, krisenhaften Existenzen zurück. Sie werden zu Marionetten und sind abhängig vom Willen eines einzigen Mannes. Die Machenschaften von Mr. Wright hetzen die BewohnerInnen schließlich gegen Stasia und den Fremden auf. Die leicht beeinflussbare Gesellschaft – sei sie gelenkt von dem Fremden oder von Mr. Wright – birgt ein gefährliches Potenzial, wenn sie beginnt, sich gegen einzelne Personen zu wenden.

4.1.1.7 Klassenzugehörigkeiten und Identitäten in der Krise

Es ist kein Zufall, dass das Böse in der Figur des wohlhabenden Mr. Wright erscheint. Die Verhandlung von sozialen Ungleichheiten sei durchaus beabsichtigt, schreiben Mayr und Omasta:

„Das Script weicht in vielem vom Stück ab. Während in Jeromes sozialkritischer Komödie die zwischenmenschlichen Beziehungen doch recht unverbindlich

²⁸⁴ Aus einem Interview von Charles Darnton mit Conrad Veidt, *New York Herald Tribune*, 1.2.1942, zit.n. Soister, „The Passing of the Third Floor Back“, S. 271.

bleiben, legen die DrehbuchautorInnen großes Augenmerk auf die Klassenunterschiede der MieterInnen – was nicht zuletzt den politischen Überzeugungen sowohl Viertels wie auch Gmeyners entsprochen haben mag.“²⁸⁵

Die Denkweise der BewohnerInnen ist zu Beginn einfältig. Das Dienstmädchen wird wie selbstverständlich respektlos behandelt, da sie in der Klassenhierarchie eine untergeordnete Rolle einnimmt. Diese Einstellung kommt besonders in einem Gespräch von Miss Kite und Mrs. de Hooley mit dem Fremden zum Vorschein. Als dieser anmerkt, dass er Stasia möge, fragt Miss Kite: „Can one extend one's sympathies outside one's own class like that?“ Als Antwort bekommt sie zu hören: „Perhaps it's because of my wider experience“. Dies scheint sie jedoch nicht zu überzeugen, sie beharrt daraufhin auf der Natur des Menschen und entgegnet: „Oh, granted, granted. But human nature is human nature all the world over“. Mrs. de Hooley pflichtet ihr mit einem Sprichwort bei: „You can't make a silk purse out of a sow's ear.“ (0h24'45")

Durch das Zutun des Fremden wird Stasia schließlich mit auf den Ausflug auf das Schiff genommen und die anderen betrachten sie immer mehr als ein vollwertiges Mitglied der Gruppe. Als Stasia ins Wasser fällt, wird sie von Miss Kite gerettet. (0h47'27"-0h48'17") Mr. und Mrs. Tomkin beginnen elterliche Gefühle für Stasia zu hegen; nach dem Unfall und der geglückten Rettung sagt Mrs. Tomkin sogar, es habe sich angefühlt, als ob sie ihr eigenes Kind verlieren würde. (0h50'00")

Wie schwierig sich der Prozess gestaltet, die festgefahrenen Ansichten der BewohnerInnen zu ändern, zeigt sich jedoch, als die anderen Stasia im weiteren Verlauf fälschlicherweise des Diebstahls beschuldigen. Das Dienstmädchen, das aus einer Jugendhaftanstalt kommt, muss wie selbstverständlich als Sündenbock herhalten. An dieser Stelle macht der Fremde einmal mehr deutlich, dass die Zugehörigkeit zu einer sozialen Klasse nichts über den Charakter einer Person aussagt: „She is a human being like yourselves. Are you so very much better than she?“ (1h20'34") Er regt die anderen zur Reflexion über sich selbst an. Es scheint, als würden die alten Denkmuster nun endlich aufgebrochen werden, wenn Miss Kite schließlich bemerkt: „It's like seeing for the first time as if we'd always been blind.“ (1h24'37")

Wenn Mrs. Sharpe in einer Diskussion mit Stasia deren Blume auf den Boden schmeißt, (0h03'48") erinnert das an die von Klapdor beschriebene Machtdemonstration von Madame Binder in *DU HAUT EN BAS*, als diese ein

²⁸⁵ Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyer*, S. 15

Taschentuch fallen lässt, um zu sehen ob Marie es aufhebt.²⁸⁶ Auch in DU HAUT EN BAS wird die Hierarchie der Klassen thematisiert, laut Klapdor geschieht dies unter anderem durch die Ausübung von „Herrschaft und Knechtschaft“²⁸⁷. Diese wird in beiden Filmen nicht zuletzt dort verhandelt, wo die weiblichen Angestellten sexuellen Übergriffen von sozial höher gestellten Männern ausgeliefert sind. Marie muss sich gegen die Annäherungsversuche ihres Arbeitgebers Monsieur Binder wehren, Stasia ist den Belästigungen von Mr. Wright ausgesetzt.²⁸⁸ Die beiden Frauen können sich jedoch den Übergriffen entziehen. In THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK unterstreichen die Aufdringlichkeiten von Mr. Wright seinen boshaften Charakter. Obwohl er sich in einer sozial privilegierten Stellung befindet, wird er vom weiblichen Geschlecht nur mit Abweisung konfrontiert: Mr. Wright kann letztendlich weder die ihm versprochene Vivian ehelichen, noch gelingt es ihm, sich dem Dienstmädchen Stasia zu nähern.

Die Krise des Mr. Wright fasst der Fremde in einem Gespräch der beiden zusammen: „You know perfectly well, it's not you they respect, but your money. That's your unhappiness.“ (1h09'43") Das Böse wird zum Schluss endgültig bestraft, als Mr. Wright an einem Herzinfarkt stirbt. (1h17'25")

Wie Stasia wird auch Marie in DU HAUT EN BAS des Diebstahls beschuldigt. Das Ausschließen einer Person in einer schwächeren Position kann als ein exilspezifisches Motiv gesehen werden. In THE PASSING OF THE FIRST FLOOR BACK kommt die Exklusion des Fremden hinzu, als er Stasia verteidigt. Sein Schutzverhalten stößt ihn in die Rolle des Außenseiters. Hier zeigt sich auch: Es braucht ein gemeinsames Feindbild. Mit der Exklusion und Beschuldigung eines Außenseiters lenken die anderen von ihren eigenen Fehlern ab. Die Gemeinschaft wird zu einer bedrohlichen Masse, wenn sie den zu Unrecht beschuldigten Fremden einkreist und auslacht; verstärkt wird dies im Film durch die Nahaufnahmen der hysterisch lachenden Gesichter. (1h21'30"-1h21'40")

„Soziale Zuordnungen haben sich verschoben, sie sind in eine Krise geraten“²⁸⁹, merkt Klapdor in Hinblick auf DU HAUT EN BAS an. Durch die kritische Auseinandersetzung mit den Klassenzugehörigkeiten geschieht dies auch in THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK. Eine „destabilization of established

²⁸⁶ Vgl. Klapdor, „Die Dramaturgie der Krise“, S. 327.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Mr. Wright drängt sich Stasia in mehreren Szenen auf. Vgl. 00h31'39"; 01h07'30"; 01h16'55".

²⁸⁹ Klapdor, „Die Dramaturgie der Krise“, S. 328.

values“²⁹⁰, die Gemünden und Kaes dem Exilkino zuschreiben, wird hier einmal mehr möglich gemacht.

4.1.1.8 Die Frau in der Krise

Wie in DU HAUT EN BAS finden sich in THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK unterschiedliche Frauentypen, die verschiedene Entwürfe von Weiblichkeit präsentieren. Während Vivian als junges, hübsches Mädchen kaum selbstbestimmt agiert und sich den an sie gestellten Anforderungen fügt, ist Miss Kite eine komplexere Frauenfigur. Wie Marie in DU HAUT EN BAS taucht Miss Kite „ohne familiären Kontext als Individuum“²⁹¹ auf. Von Brigitte Mayr und Michael Omasta wird sie als „eine alleinstehende Sekretärin [...], die ihre Einsamkeit hinter zu viel Schminke und kleinen Boshaftheiten verbirgt“,²⁹² beschrieben. Als kinderlose, arbeitende Frau wird sie von Mrs. Tomkin geärgert, die ihr stolz vorhält, dass ihre eigene Tochter es gar nicht nötig hätte zu arbeiten: „At Vivian's age hard work isn't necessary. Natural charm and a natural complexion is.“ (0h10'10")

Miss Kite setzt Altern mit Unattraktivität gleich und denkt, dass sie in ihrem Alter, „on the wrong side of thirty“– wie sie es selbst angibt – bereits zu alt ist, um als Frau begehrenswert zu sein. (0h44'53")

In einer Gesellschaft, in der Frauen ihren Wert nur durch Jugend und Schönheit erhalten, wirkt Miss Kite mit ihrer Angewohnheit sich ständig nachzuschminken, um jünger auszusehen, beinahe lächerlich. Durch den wiederholenden Gestus des Schminkens wird die Vorstellung, dass eine Frau auf ihr Äußeres zu achten hat, ins Absurde gezogen. Das Schminken wird demzufolge zu einer Übertreibung und Überhöhung und lässt Miss Kites Gesicht kreidebleich aussehen. Somit erinnert es mehr an eine Maske, mit der Gefühlsregungen übermalt werden und die ihre emotionale Kälte unterstreicht.

Miss Kite scheint in dem Glauben verhaftet, die Chance verpasst zu haben, den gesellschaftlich anerkannten Weg mit einer Ehe und Kindern zu beschreiten. Gerade daran liegt aber auch ihre Freiheit – sie ist befreit von dem Zwang, einen Ehemann zu finden, die Erwartungen der Gesellschaft an sie als Frau sind heruntergeschraubt, wenn nicht sogar gar nicht mehr existent. So ist ihre spöttische und direkte Haltung gegenüber ihren Mitmenschen nicht nur auf ihre

²⁹⁰ Gemünden/Kaes, „Introduction“, S. 6.

²⁹¹ Klapdor, „Die Dramaturgie der Krise“, S. 330.

²⁹² Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyer*, S. 14.

Verbitterung zurückzuführen, sondern sie stellt auch einen Gegensatz zum stets brav und bescheiden auftretenden Frauentyp dar. Die Freiheit, sich nicht anpassen und niemanden gefallen zu müssen, zeigt sich in mehreren Szenen, in kleineren und größeren Gesten.

Als es darum geht, wer zuerst in der Früh vor der Arbeit das Badezimmer benutzen darf, setzt sich Miss Kite durch, schiebt Larkcom beiseite und stellt klar, dass ihr rechtzeitiges Erscheinen in der Arbeit auch wichtig sei. (0h55'48")

In einer anderen Szene, als sich alle auf dem Schiff befinden, bekundet sie dem Fremden ihr Interesse auf eine sehr direkte Art: „I'm gonna make you a confession. [...] You interest me.“ (0h44'22") Im weiteren Verlauf dieses Gesprächs macht der Fremde ihr klar, dass er sie wegen ihrer Eigenschaften schätze, und widerlegt damit Miss Kites Annahme, dass nur Äußerlichkeiten zählen: „I wanted to interest you. You are clever. You have wits and a witty woman can be the best friend in the world.“ (0h44'28") Miss Kite zeigt sich geschmeichelt, aber nicht ganz überzeugt und verfällt wieder in verbittertes Selbstmitleid. Als der Fremde ihr erklärt, „beauty is not a matter of age“, antwortet sie: „Oh yes it is. Age is ugly.“ (0h45'00")

Der Zuspruch des Fremden zeigt dennoch Wirkung und verleitet Miss Kite zu einer selbstlosen Geste: Als kurz darauf Stasia ins Wasser fällt, springt Miss Kite hinterher und rettet sie. (0h47'27"-0h48'17") Im Gegensatz zu den Männern ergreift sie, ohne zu zögern, die Initiative und nimmt die männlich konnotierte rettende und beschützende Rolle ein. Als sie nach der Rettungsaktion auf Händen getragen und gefeiert wird, wird ihr Aussehen für einen kurzen Moment nebensächlich. Es wirkt, als hätte sie sich von ihrer Eitelkeit befreit und ihr wäre klar geworden, dass innere Werte mehr zählen als äußere. Dies wird auch von einem Mann – Mr. Larkcom – bestätigt; als sie wenig später nach dem Sprung ins Wasser, ungeschminkt und nicht gestylt, kurz in den Spiegel blickt und erschrocken zu ihren Schminkutensilien greifen möchte, besänftigt er sie und versichert ihr: „You look great“. (0h49'59")

Durch den Eintritt des Fremden in ihr Leben stellt sie ihr Selbstbild in Frage; er regt sie dazu an, den Stellenwert von Schönheit in ihrem Leben und den schroffen Umgang mit anderen Menschen zu hinterfragen. Miss Kite setzt sich damit auch mit der eigenen weiblichen Identität auseinander; alternative Entwürfe zu den herkömmlichen Vorstellungen von Weiblichkeit werden aufgezeigt.

4.1.2 PASTOR HALL²⁹³ (1940)

4.1.2.1 Kontextualisierung

Die Entstehungsgeschichte des Films PASTOR HALL offenbart den Einfluss der politischen Ereignisse auf die damalige britische Filmindustrie. Die strengen Regulierungen des British Board of Film Censors (BBFC) verhinderten ab 1933 die Verfilmung expliziter antifaschistischer Motive; „aus außenpolitischem Kalkül Deutschland gegenüber“²⁹⁴, wie Brigitte Mayr schreibt. Laut Richard Falcon wurden bereits bei einem Drittel der Filmprojekte die Exposés oder Drehbücher kontrolliert, bevor diese überhaupt verfilmt werden konnten.²⁹⁵ Als die Produktionsfirma Charter Film Productions die Idee für PASTOR HALL dem BBFC im Jahr 1939 vorstellte, wurde diese zunächst zurückgewiesen. Der Film wurde als ungeeignet befunden, da er aufgrund seiner Handlung der Anti-Nazi-Propaganda zugeordnet wurde.²⁹⁶ Die Geschichte von PASTOR HALL basiert auf dem gleichnamigen Theaterstück aus dem Jahr 1939 von Ernst Toller; der Autor musste aufgrund seiner jüdischen Herkunft fliehen. Das Stück wiederum ist angelehnt an die realen Erfahrungen des Pastors Martin Niemöller, der als evangelischer Widerstandskämpfer gegen die Nationalsozialisten in einem Konzentrationslager inhaftiert wurde.²⁹⁷

Erst nach Kriegsbeginn wurden Anti-Nazi-Filme zu einem wichtigen Propaganda-Mittel; PASTOR HALL konnte bereits im Jahr 1940 realisiert werden. Das Ministry of Information (MoI) begann zu der Zeit eine wichtige Rolle zu spielen, Tobias Hochscherf fasst diese Entwicklungen folgendermaßen zusammen:

„At the outbreak of the Second World War the British Board of Film Censors (BBFC) eased some of its more stringent regulations, and the newly set-up Films Division of the wartime Ministry of Information (MOI) began to play a key role in the production of films. The combination of entertainment with a political message led to a boom in British cinema – both [sic!] in terms of both [sic!] creativity and popularity.“²⁹⁸

²⁹² *Pastor Hall*, Regie: Roy Boulting, Drehbuch: Leslie Arliss, Haworth Bromley, Anna Reiner, GB 1940, DVD, Videothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

²⁹⁴ Mayr, „Dem Exil zum Trotz“, S. 127.

²⁹⁵ Vgl. Falcon, Richard: „No Politics! ‚German Affairs‘ im Spionage- und Kostümfilm“, in: Bock/Jacobsen/Schöning (Hg.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1993 S. 77-88, hier S. 77.

²⁹⁶ Vgl. Robertson, James C.: *The Hidden Cinema. British Film Censorship in Action 1913–1972*, London/New York: Routledge 1993, S. 76f.

²⁹⁷ Vgl. Ebd. S.75.

²⁹⁸ Hochscherf, Tobias: „‘You call us “Germans”, you call us “brothers”– but we are not your brothers!’“. British Anti-Nazi Films and German-speaking Émigrés“, in: Bergfelder/Cargnelli (Hg.), *Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925–1950*, Oxford/New York: Berghahn 2008, S. 181-194, hier S. 181.

Hochscherf zufolge kam es zu einer vermehrten Involvierung der exilierten Filmschaffenden in der britischen Propaganda gegen das Deutsche Reich; auch um den eigenen Ausländerstatus positiv zu beeinflussen: „Many émigrés became actively involved in British propaganda in order to prove their allegiance to the British war effort – a decisive criterion in the re-evaluation of their alien status and work permit claims.“²⁹⁹

Unter dem Titel „Propaganda – Be Prepared“ konstatiert der amerikanische Journalist Bosley Crowther im Jahr 1940 den steigenden Trend britischer Anti-Nazi-Filme, der unter anderem mit PASTOR HALL eingeläutet werde. Crowther lobt den Film als vielversprechende Propaganda:

„For emotional and artistic integrity, however, we have not yet seen a better propaganda film than ‘Pastor Hall’, which would stand at any time as a fine dramatic film. The reason is simple and obvious: it reduces to personal terms the conflict which is waging today between the spirit of freedom-loving men and the brutal forces of suppression. [...] This is the most encouraging propaganda we’ve seen yet.“³⁰⁰

Der Anti-Nazi-Film diene als ein wirksames Medium, um auf die politische Situation aufmerksam zu machen und zum Widerstand gegen den Nationalsozialismus aufzurufen. Die Mitarbeit von exilierten Filmschaffenden an Anti-Nazi-Filmen verdeutlicht für Thomas Elsaesser am eindrucksvollsten „das Ausmaß und die Art des Engagements, das manche Emigranten im Umgang mit den politischen Realitäten ihrer Zeit bewiesen.“³⁰¹ Das Drehbuch zu PASTOR HALL verfassten die britischen Filmschaffenden Leslie Arliss und Haworth Bromley gemeinsam mit Anna Gmeyner, im Vorspann erscheint sie unter ihrem Pseudonym „Anna Reiner“. Auch andere an dem Film Beteiligte weisen Exilerfahrung auf: Die Kamera führte Mutz Greenbaum (ungenannt, gemeinsam mit dem Briten Cecil Cooney), für die Musik war Hans May unter dem Pseudonym „Mac Adam“ zuständig.³⁰² Roy Boulting führte Regie, sein Bruder John Boulting war als Produzent tätig.

In einer Rezension aus dem Erscheinungsjahr des Films wird Anna Gmeyners Mitarbeit besonders gelobt: „Anna Reiner, die Autorin des Bestsellers ‚The Wall‘ [Anm. dt.: *Manja*] ist Wienerin von Geburt, Russin durch Heirat und gelernte Kosmopolitin aus Erfahrung. Die ‚little bits‘, die sie Toller’s Theaterstück

²⁹⁹ Ebd., S. 183.

³⁰⁰ Crowther, Bosley: „Propaganda – Be Prepared“, in: *The New York Times*, 22.9.1940, S. 165.

³⁰¹ Elsaesser, „Heavy Traffic“, S. 40.

³⁰² Vgl. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 16.

hinzugefügt hat, machen letztendlich die ‚big hits‘ des Films aus.³⁰³ Was genau hier mit den „little bits“ gemeint ist, geht aus der Kritik nicht hervor. Es kann gemutmaßt werden, dass Gmeyner Anteil an den gewaltsamen Szenen hatte, die die Verhältnisse in den Konzentrationslagern nachstellten. James Robertson macht auf die verstärkte Veranschaulichung von Gewalt in der späteren Drehbuchversion, die 1940 schließlich verfilmt wurde, aufmerksam: „However, since July 1939 Ernst Toller had committed suicide in New York and the British government had issued a white paper on the treatment of Nazi concentration-camp prisoners. As a result Nazi barbarism was more strongly emphasized than in the 1939 scenario.“³⁰⁴ Diese verstärkte Gewaltdarstellung gegenüber Juden war keineswegs üblich, wie Wendy Webster anmerkt: „*Pastor Hall* was highly unusual in showing Nazi persecution of the Jews. This theme was not taken up or developed in subsequent resistance films, which generally excluded Jews both as resisters and as victims of Nazi atrocities.“³⁰⁵

Die explizite Darstellung der Gewaltverbrechen der Nationalsozialisten, vor allem die Szenen im Konzentrationslager, wurde außerhalb Großbritanniens kontrovers diskutiert. So ist aus einem *New York Times*-Artikel aus der Zeit zu lesen: „Several cities have banned the film as propaganda and too shocking.“³⁰⁶ Für die Aufführung des Films in den USA setzte sich eine prominente Person ein: James Roosevelt, Sohn des damaligen amtierenden Präsidenten, erwarb die Rechte an dem Film. Seine Mutter, die damalige First Lady Eleanor Roosevelt, sprach einen Prolog für den Film ein, um diesen zu bewerben und auf die grausamen Zustände in den Konzentrationslagern aufmerksam zu machen.³⁰⁷

4.1.2.2 Inhalt

In der kleinen deutschen Gemeinde Altdorf kommt es im Jahr 1934 durch die Stationierung von SS-Männern zu mehreren gewaltsamen Vorfällen, unter anderem der Vergewaltigung des jungen Mädchens Lina Veit (Lina Barrie) durch den Neffen eines einflussreichen Nazis und ihrem darauffolgenden Selbstmord. Der Pastor Frederick Hall (Wilfrid Lawson) startet einen offenen Protest gegen die Nazis. An seiner Seite stehen seine Tochter Christine (Nova Pilbeam) und

³⁰³ Lejeune, C.A.: „*Pastor Hall*: A British Picture“, in: *The Observer*, 21.1.1940, übers. v. Mayr und Omasta, zit.n. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 6.

³⁰⁴ Vgl. Robertson, *The Hidden Cinema*, S. 77.

³⁰⁵ Webster, Wendy: „‘Europe against the Germans’. The British Resistance Narrative, 1940–1950“, in: *Journal of British Studies*, 48/4, Oktober 2009, S. 958-982, hier S. 965.

³⁰⁶ O.V.: „President’s Mother Backs Anti-Nazi Film“, in: *The New York Times*, 3.10.1940, S. 22.

³⁰⁷ Vgl. O.V.: „James Roosevelt gets British Film“, in: *The New York Times*, 16.7.1940, S. 21.

der General Paul von Grotjahn (Seymour Hicks). Christine ist verlobt mit Werner von Grotjahn (Brian Worth) und wehrt sich gegen die Avancen des Nazi-Offiziers Fritz Gerte (Marius Goring), der sie begehrt. Der Pastor wird verhaftet und kommt in ein Konzentrationslager, aus dem er jedoch befreit wird. Anstatt nach dem Ausbruch zu flüchten und sich zu verstecken, hält er eine letzte Rede gegen den Nationalsozialismus in seiner einstigen Kirche, um die Dorfbevölkerung zum Widerstand aufzurufen. Währenddessen positionieren sich außerhalb mehrere SS-Männer, bereit den Pastor zu erschießen, sobald er das Gebäude verlässt.

4.1.2.3 Anti-Nazi-Propaganda

Im Gegensatz zu *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* kommt es in *PASTOR HALL* genrebedingt zu einer expliziten Auseinandersetzung mit Exil- und Kriegserfahrungen und einer offenen Positionierung gegen den Nationalsozialismus. Die dargestellten Charaktere befinden sich in Krisen und Konflikten, die das Publikum vor den realen Zuständen in Nazi-Deutschland warnen sollen. „Through fictional characters émigrés aided in warning against the Nazi threat and in promoting ideas of democracy and freedom as fundamental British values“³⁰⁸, schreibt Tobias Hochscherf dazu. Damit ist *PASTOR HALL* ein politischer Film, der eine moralische Komponente aufweist und bestimmte Wertvorstellungen vermitteln soll. Welche Motive finden sich in *PASTOR HALL* wieder, um diesen propagandistischen Zweck zu erfüllen? Welchen Konflikten begegnen die Figuren in *PASTOR HALL*?

Zu Beginn des Films wird Folgendes eingeblendet: „The story of the individual in Europe during the past decade has shown us how much more potent is Truth when compared to fiction. ‘Pastor Hall’ is based on authentic verified facts.“ (0h01'16") Die Anlehnung der Handlung an eine wahre Begebenheit wird hier zur Betonung des Anliegens hervorgehoben, die realpolitischen und gesellschaftlichen Zustände dieser Zeit aufzuzeigen.

Für den exilierten Schriftsteller Klaus Mann liegt die Stärke des Films gegenüber anderen Anti-Nazi-Filmen in eben dieser offensichtlichen Anspielung auf reale Ereignisse. In dem 1941 entstandenen Text „What’s Wrong with Anti-Nazi Films?“ merkt er an:

„Only the English film *Pastor Hall* contains obvious allusions to a specific event – namely the famous affair of Pastor Niemöller. It is partly on this account, and partly thanks to the artistic validity of Ernst Toller’s play on which the screen-

³⁰⁸ Hochscherf, „‘You call us “Germans”, you call us “brothers”– but we are not your brothers!’“, S. 192.

script is based, that *Pastor Hall* surpasses the American output in intellectual seriousness and moral authority.³⁰⁹

4.1.2.4 *Gut gegen Böse: Ideologien in der Krise*

Gleich zu Beginn wird einer der Konflikte des Films angedeutet: Im Hintergrund des oben erwähnten Prologs ist ein christliches Kreuz zu sehen, das von einem Hakenkreuz überschattet wird. Die Wertvorstellungen des Christentums werden in Kontrast zur Weltanschauung des Nationalsozialismus gesetzt. Verkörpert werden die beiden Ideologien durch Pastor Frederick Hall und den SS-Offizier Fritz Gerte. Hall kann das Gedankengut der Nationalsozialisten nicht mit seinen christlichen Überzeugungen vereinbaren; für ihn gelten Nächstenliebe und die vorurteilsfreie Gleichbehandlung aller Menschen, gleichgültig welcher religiöser Zugehörigkeit, als unerlässlich. Gut und Böse werden eindeutig voneinander abgegrenzt.

Bereits im ersten Gespräch mit Fritz Gerte stellt der Pastor klar, dass er niemanden aus dem Dorf ausliefern und die Vorhaben der Nazis nicht unterstützen werde. (0h14'14"-0h16'12") Gerte wird als schroff und skrupellos dargestellt, seine Aussagen wirken wie hohle Wiederholungen von NS-Parolen: „We are fighting for our security, for the existence and increase of our race, for the nourishment of its children, the purity of its blood, the fulfillment of our mission.“ (0h14'44") Er macht unmissverständlich klar, dass Gegner des NS-Regimes und besonders Menschen jüdischer Abstammung nicht erwünscht sind und eingesperrt gehören. In einer nachfolgenden Szene positioniert sich Hall ebenfalls eindeutig: „I believe that every man has the right to live in friendliness with his neighbor. No matter what race or creed.“ (0h23'14")

Dass der Pastor nicht katholisch, sondern evangelisch ist, hat einen Grund. Laut Hochscherf sollte so dem britischen Publikum erleichtert werden, eine Verbindung zum Pastor und der Dorfgemeinschaft herzustellen: „The fact that the protagonist is a Protestant priest, while Southern Germany has always been traditionally Catholic, also smoothes the process of associating an English audience with the religious village community and its pastor.“³¹⁰

Hochscherf unterscheidet drei Gruppen in der Darstellung von ausländischen bzw. deutschen Charakteren in britischen Filmen zu dieser Zeit: „enemy aliens“,

³⁰⁹ Mann, Klaus: „What's Wrong with Anti-Nazi Films?“, in: *Film and Exile, New German Critique*, Nr. 89 2003, S. 173-182, hier S. 176f (Orig. in: *Decision*, August 1941, S. 27-35).

³¹⁰ Hochscherf, „‘You call us "Germans", you call us "brothers"— but we are not your brothers!“, S. 188.

„friendly foreigners“ und „good Germans“. ³¹¹ Die Figur des Pastor Hall fällt für ihn in die Kategorie des „good German“ und diene zur Identifikation: „Throughout the film the victimisation of ‘good Germans’ invites audiences to sympathise and identify with the oppressed community, above all with Pastor Hall who seeks to comfort the villagers.“ ³¹² Hier soll gezeigt werden, dass viele Angehörige des deutschen Volks Opfer der Nationalsozialisten seien und es mehr um den Kampf gegen die Ideologie, als gegen einzelne Menschen gehe: „By engaging the audience’s empathy for the German victims of Nazism, *Pastor Hall* adheres to a general pattern of émigré propaganda films: that the fight against Nazism is not a fight against a people, but rather a fight against an ideology.“ ³¹³ In einer Szene wird die These des „good German“ unterstrichen; über den Pastor sagt ein Mithäftling in einem Konzentrationslager zu einem anderen: „If only Germany had more like him.“ (1h13'45")

Die Figuren werden als Opfer der NS-Ideologie dargestellt. Die unschuldige Lina etwa sieht man zunächst als naive Anhängerin, welche die SS-Männer mit dem Hitlergruß begrüßt und sich darauf freut, im Arbeitslager mitzuhelfen: „to build a greater Germany.“ (0h11'11") Sie wird zum Opfer des Systems, als sie dort von einem jungen Mann vergewaltigt und geschwängert wird und sich danach umbringt. Pastor Hall stellt fest: „Lina didn’t kill herself. She was murdered by National Socialism.“ (0h45'46")

Eine über das Einrücken ihres Sohnes zunächst erfreute Mutter bekommt die Grausamkeit des Krieges zu spüren, als sie die Nachricht vom Tod des Sohnes erreicht, der als Verräter erschossen wurde. (0h29'17") Der Pastor möchte sie beide schützen. So versucht er (ohne Erfolg) Lina davon zu überzeugen, dass sie keine Schuld trägt, und möchte sie davor bewahren, ihr Kind alleine aufziehen zu müssen. (0h38'08") Für die trauernde Mutter organisiert er ein Begräbnis, da deren Sohn als Verräter nicht anständig begraben wurde. (0h30'00") Die gutgläubigen Charaktere werden zum Opfer jener Ideologie, von der sie eingangs begeistert waren.

Pastor Hall hilft den Menschen in seinem Umfeld und agiert damit oftmals als Kontrast zu den anderen. Als SS-Offiziere in einer nächtlichen Aktion, die an die Progromnacht von 1939 erinnert, das Geschäft eines jüdischen Mannes zerstören, schauen die Nachbarn dabei nur versteckt aus ihren Häusern zu.

³¹¹ Ebd. S.184.

³¹² Ebd. S.187.

³¹³ Ebd. S.188.

(0h20'30"-0h21'10") Als der Pastor zur Hilfe eilt und den Mann fragt, warum denn niemand eingegriffen habe, antwortet dieser verbittert „They've learnt to keep away when unpleasant things happen.“ (0h21'52") In einer anderen Szene gibt der entkräftete Pastor einem noch schwächer wirkenden Mann im Konzentrationslager selbstlos seine Suppe (1h02'04"), während sich zwei andere Häftlinge gierig um das Essen streiten. (1h02'28") Die Figur des Pastors steht somit für Zivilcourage per se und betont die Bedeutung von Menschlichkeit besonders in schweren und ausweglos erscheinenden Zeiten.

4.1.2.5 Gemeinschaft und Individuum

In PASTOR HALL werden die sozialen Strukturen der Dorfgemeinschaft neu verhandelt als die Soldaten einziehen. Linas Vater, Herr Veit, bemerkt eine Veränderung im Verhalten der DorfbewohnerInnen: „People aren't like they used to be, they became bitter and cruel“ (0h45'12") Es bilden sich zwei Lager; diejenigen die sich anpassen, und diejenigen, die sich nicht anpassen möchten bzw. dürfen. Gehorsames Handeln wird zivilem Ungehorsam gegenübergestellt. Die Aufhetzung der Menschen gegeneinander und die daraus resultierende Auflösung der bestehenden Gemeinschaft ist ein Ziel der SS.

Pastor Hall zeigt vor, wie man sich gegen Autoritäten wehren kann, wenn diese die moralischen Werte nicht mehr vertreten. Die Ausübung von Kritik wird hier explizit gezeigt, beispielsweise wenn der Pastor sich direkt bei Gerte über die willkürliche Gewalt der SS-Männer beschwert. (0h22'47") Das Individuum stellt hier seine (religiösen) über die herrschenden, politischen Wertvorstellungen und riskiert damit auch Exklusion: Diese bekommt beispielsweise auch Christine zu spüren, als sie nach dem Kirchgang von den anderen BewohnerInnen gemieden wird, nachdem allgemein bekannt geworden ist, dass ihr Vater Widerstand gegen die Nazis leistet. (0h31'08")

Linas größte Angst ist der Ausschluss aus der Gemeinschaft. Mehr als unter dem Trauma der Vergewaltigung und der ungewollten Schwangerschaft leidet sie unter der Vorstellung, von den anderen als Aussätzige behandelt zu werden. Als sie in einem Gespräch zwischen dem Pastor und ihrem Vater heimlich lauscht und erfährt, dass bereits alle im Dorf abwertend über sie reden, begeht sie aus Verzweiflung Selbstmord. (0h44'15"-0h45'43")

Die Gemeinschaft wird hier einmal mehr zu einer Bedrohung. Ordnet sich jemand nicht dem herrschenden politischen System unter, wird die Person ausgestoßen und zum Außenseiter bzw. zur Außenseiterin degradiert. Die Masse wird als

politisch beeinflussbar dargestellt, die Menschen werden in Notlagen egoistisch und gewissenlos. Das zeigt beispielsweise die Szene, in denen das jüdische Geschäft zerstört wird. (0h20'30"-0h21'10")

Wie in *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* scheint die Mehrheit der Figuren von außen steuerbar, leichtfertig schließen sie sich Autoritäten an.

Pastor Hall ist die Ausnahme; er ist das Beispiel für ein Individuum, das sich gegen die Mächtigen auflehnt. Er ist überzeugt, dass er als Einzelner etwas bewirken und die gegebenen Umstände beeinflussen kann. Als er einer Schulklasse die Geschichte von David gegen Goliath erzählt, wird sein Glaube an die Macht des Einzelnen deutlich: „It isn't always the big and the strong who win the battle in the end.“ (0h18'20")

4.1.2.6 Explizite Darstellung

Wie bereits zuvor erwähnt, werden Exil- und Kriegserfahrungen in *PASTOR HALL* explizit verarbeitet. In einer Szene im Konzentrationslager kommt es zu einem Gespräch zwischen zwei Häftlingen. Der eine erzählt vom Heimweh, das er im Exil in Frankreich verspürt hat:

„Every morning in Paris I went for a walk. One morning in April I saw birds on the branches of a tree, everything smelt of spring and everybody was laughing and happy for their reason. And I, I don't know why, suddenly I felt homesick. I couldn't bear the thought of everybody speaking in a foreign language.“ (1h03'24"-1h03'47")

Für den Exilanten war die Erfahrung so schmerzhaft, dass er wieder zurückkehrte und sich somit der größten Gefahr ausgesetzt hat. Seine Verzweiflung wird noch deutlicher, als er beginnt zu weinen. (1h04'53") Hier werden das Exil und die damit einhergehenden Sprachschwierigkeiten explizit thematisiert und durch ein individuelles Schicksal sichtbar gemacht. Es wird verdeutlicht, welche verheerenden Auswirkungen die Vertreibung aus der Heimat auf das Leben einer einzelnen Person hatte.

Gewalt wird in *PASTOR HALL* explizit dargestellt, vor allem in den Szenen, die im Konzentrationslager spielen. (0h53'26"-1h09'34") Es wird die Auspeitschung der Häftlinge gezeigt (0h53'54"), sowie die willkürliche Erschießung eines Insassen. (0h55'16") Man sieht einen erhängten Häftling (0h55'39") und einen, der aus Erschöpfung plötzlich umfällt. (1h00'40") Außerdem wird ein Berg von ausgehungerten Leichen gezeigt. (1h07'24") Diese Ausschnitte sind, wenn auch nur ansatzweise, ein Vorausblick auf die dokumentarischen Aufnahmen, welche

die alliierten Truppen Jahre später bei der Befreiung der Lager filmten, um der Öffentlichkeit die deutschen Kriegsverbrechen zu veranschaulichen.

4.1.2.7 Frauenbilder

Robertson stellt fest, dass die Darstellung der Brutalität der Nazis nicht nur auf die Szenen im Konzentrationslager begrenzt ist:

„The deeper emphasis upon Nazi brutality and inhumanity is not confined to the concentration-camp sequences. For instance, Hall determines upon overt resistance to Nazism only when a very young village girl (Lina Barrie) is sent to a youth labour camp and returns pregnant but no action can be taken against the youth concerned because he is the son [sic! Anm.: Neffe] of a high Nazi official. This scene equates Nazism with sexual immorality, while the beating up of Jews and the smashing of Jewish property are also inserted into the story.“³¹⁴

Die Vergewaltigung einer Frau und die nachfolgende Vertuschung offenbaren einmal mehr die unmenschliche und rücksichtslose Handlungsweise der Nazis.

Der Pastor glaubt, dass nur eine Heirat das öffentliche Ansehen des schwangeren Mädchens retten kann, daher schlägt er dem Leiter des Arbeitslagers eine Vermählung vor. Dieser reagiert darauf entsetzt, was solle denn dann aus der vielversprechenden zukünftigen Karriere des Jungen werden. Daraufhin verteidigt der Pastor Lina: „What about the girl's career?“ Der andere entgegnet: „She seems to have fixed that for herself. The supreme career of every true German woman is to be the mother of future Germans.“ (0h39'25") An dieser Stelle wird das Frauenbild der Nationalsozialisten – deren Daseinsberechtigung darin bestehen soll, treue Ehefrau und Mutter zu sein – aufgezeigt.

Durch die Figur des Offiziers Gerte wird die Vorstellung einer Frau als unselbstständiges, naives Wesen vermittelt, dies geht besonders aus einem Dialog zwischen ihm und Christine hervor:

Gerte: „Germany must be great and must be feared!“

Christine: „But why should Germany or any country want to be feared?“

Gerte: „You are a woman. Women were not meant to understand.“ (0h13'35")

Seine einstudierten Parolen lassen Christine unbeeindruckt. Sie macht sich über Gertes Einstellung lustig, mit einer sarkastischen Aussage verlässt sie daraufhin den Raum, als ihr Vater eintritt: „I'm sure you two men have things to discuss far beyond my poor woman's brain.“ (0h14'04")

Im Verlauf des Films kommt es zu mehreren Begegnungen zwischen Gerte und Christine, bei denen sie ihm meist spöttisch begegnet und sich über seine

³¹⁴ Robertson, *The Hidden Cinema*, S. 77.

Position als Soldat und über das Deutsche Reich lustig macht. Auf Gertes Angebot, ihr bei der Gartenarbeit behilflich zu sein, erwidert sie etwa: „Surely its beneath the dignity of a storm trooper to stoop so low.“ (0h16'32") Bei einem gemeinsamen Abendessen schwärmt der Offizier von den aufmerksamen ZuhörerInnen bei einer Rede Hitlers („You could hear a pin drop“), daraufhin ärgert ihn Christine: „No one dropped one, did they?“ (0h26'14")

Die Bloßstellung des strengen SS-Offiziers, der sie begehrt, unterstreicht den mutigen Charakter Christines, sie lässt sich nicht einschüchtern und zieht seine Treue zur NS-Ideologie ins Lächerliche.

Christine passt nicht in die vorgegebenen Frauenbilder, sie verkörpert weder den nationalsozialistischen Frauentypus, noch das Bild der frommen Pastorentochter. In einer Szene beschwert sie sich wütend bei Gerte, dieser kommentiert ihr zorniges Verhalten mit dem Satz: „This is not like a Pastor's lovely gentle daughter!“ (0h33'36")

4.1.2.8 Selbstaufopferung

Christines Figur weist noch eine weitere Eigenschaft auf: Sie verhält sich ihrem Vater gegenüber aufopfernd. Es ist ihr ein Anliegen, ihren Vater zu beschützen. Mit dem Wissen, dass der von ihr verhasste Offizier sie heiraten möchte, bietet sie Gerte an, alles für ihn zu tun, wenn dieser ihren Vater aus der Gefangenschaft freilässt: „If you get my father out, I'll do whatever you say.“ (1h10'20") Außerdem bringt sie sich selbst in Gefahr, beispielsweise als sie in einer riskanten Rettungsaktion mithilft, den Pastor aus dem Konzentrationslager zu befreien. (1h18'30") Schützend stellt sie sich vor ihren Vater, als dieser erneut verhaftet werden soll. (1h22'28")

Die Aufopferung ist ein mehrfach auftretendes Motiv in PASTOR HALL. Die Flucht aus dem Konzentrationslager gelingt nur dank der Aufopferung des Aufsehers Heinrich Degan (Bernard Miles). Früher ein Freund des Pastors, begegnet Degan diesem im Konzentrationslager wieder, allerdings wahrt Degan zunächst den Schein und behandelt Hall mit derselben Brutalität wie die anderen Häftlinge. An seinem zögerlichen Verhalten bei einem Aufeinandertreffen sieht man Degan an, dass er sich in der Rolle des Aufsehers nicht wohlfühlt und Zweifel am nationalsozialistischen Gedankengut hegt. (0h58'00") Nach der grausamen Auspeitschung des Pastors (1h13'45"-1h14'39") hält er sein schlechtes Gewissen schließlich nicht mehr aus und arrangiert gemeinsam mit Christine und ihrem Verlobten die Befreiung des Pastors. (1h14'40"-1h15'16")

Bei der Flucht wird Degan von anderen Soldaten erschossen. (1h18'34") Die Aufopferung des Offiziers Degan hat für Hochscherf eine weitere Komponente:

„Through the character of Heinrich Degan [...] the film suggests that there are Germans who were seduced into National Socialism rather than staunch supporters of Hitler's ideology, and could thus be re-educated. Degan, who joins the SS because he has been unemployed for a long time, gets shot while he helps Pastor Hall to escape from the concentration camp.“³¹⁵

Die Figur Degan dient dazu, die Hoffnung auf eine demokratische Re-Education des deutschen Volks aufrecht zu erhalten.

Pastor Hall opfert sich für seine Überzeugungen und seinen Glauben, an denen er festhält. Gerte bietet ihm die Entlassung aus dem Konzentrationslager an, wenn er einen Vertrag unterschreibt, dass er nie wieder Kritik am Nationalsozialismus äußern wird und über die Zustände im KZ schweigt. Hall verweigert dies, trotz seiner schlechten gesundheitlichen Verfassung und der menschenunwürdigen Zustände im Lager. (1h11'48") Er belässt es nicht bei einer bloßen Ablehnung, sondern betont, dass er sich seine Sprache nicht verbieten lasse, und nennt Hitler einen „architect of evil, creator of human misery“, (1h13'06") womit er riskiert, ausgepeitscht zu werden.

Niemand kann den Pastor von seinen Überzeugungen abbringen, auch nicht seine eigene Tochter: „I cannot sacrifice the truth, even for you“ (1h24'22"), bekennt er ihr.

Nach der Befreiung steht Hall die Möglichkeit offen, aus dem Land zu fliehen, doch er lehnt dies ab. Stattdessen entschließt er sich entgegen der Einsprüche von Christine und dem befreundeten General, zu der sonntäglichen Messe in seine ehemalige Kirche zu gehen. (1h23'34") Dort ruft er, obwohl geschwächt und der lebensbedrohlichen Konsequenzen bewusst, zum Protest gegen den Nationalsozialismus auf und setzt sich für Redefreiheit ein: „You can shut one mouth, a hundred or a thousand, but the voice will be heard“ (1h28'38"). Dem Publikum wird suggeriert, dass Aufgeben keine Option ist.

Man sieht letztendlich nicht, wie der Pastor vor die Kirche tritt bzw. ob er erschossen wird. Das offene Ende kann die Hoffnung andeuten, dass der Pastor doch überlebt und das Gute letztendlich siegen wird. Das Motiv der Hoffnung scheint schon am Anfang des Films auf; Hochscherf bezieht sich auf die Anfangssequenz, wenn er schreibt: „a new Germany after the war is deemed

³¹⁵ Hochscherf, „‘You call us "Germans", you call us "brothers"— but we are not your brothers!“, S. 188.

possible – a belief emphasised by the title sequence, which explicitly dedicates the film ‘to the day when it may be shown in Germany’.³¹⁶

Mit einer Aussage des Pastors wird am Ende der Gedanke, dass eine einzelne Person etwas bewirken und die eigene Motivation an andere weitergeben kann, erneut manifestiert: „Even a very little flame shines very bright in the darkness.“ (1h24'52")

4.1.3 Exkurs: Kurzfilm THE DAWN GUARD³¹⁷ (1941)

THE DAWN GUARD stellt eine Ausnahme im filmischen Schaffen von Anna Gmeyner dar, handelt es sich doch im Gegensatz zu den Spielfilmen um einen fünfminütigen Kurzfilm. Gmeyner lieferte die Idee für den Film; wie zuvor bei PASTOR HALL führte Roy Boulting Regie.³¹⁸ THE DAWN GUARD gehört zu den während des Zweiten Weltkrieges im Auftrag des Ministry of Information (MOI) entstandenen Propaganda-Kurzfilmen.³¹⁹ Laut James Chapman wurde die „short film propaganda“ im Gegensatz zur „feature film propaganda“ in der filmgeschichtlichen Aufarbeitung als weniger erfolgreich wahrgenommen und galt daher als eher unbedeutend.³²⁰ Für Chapman ist diese Annahme falsch; die fünfminütigen Propagandafilme dienten lediglich einem anderen Zweck als jene in Spielfilmlänge:

„Whereas the feature film was used for propaganda of a general and indirect nature in dramatising why Britain was fighting the war and presenting images of national unity, the short film by contrast was used for putting over the more direct, immediate and urgent messages that were deemed necessary by the government. [...] In their way shorts were no less important than commercial feature films; they just served a different purpose.“³²¹

Der Kurzfilm THE DAWN GUARD besteht aus einem Dialog zwischen einem nostalgischen, pessimistischen älteren und einem optimistischen jüngeren Mann der freiwilligen Bürgerwehr. Die beiden Männer machen sich in ihrer Konversation Gedanken über die Auswirkungen des Krieges auf das zukünftige Leben. Während der Ältere an den Traditionen festhalten möchte, sieht der

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ *The Dawn Guard*, Regie: Roy Boulting, Idee: Anna Reiner, GB 1941, DVD, *The British Home Front at War – The Home Guard & Britain's Citizen Army*, Imperial War Museum/ DD Home Entertainment 2006.

³¹⁸ Vgl. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 17.

³¹⁹ Vgl. Chapman, James: *The British at War. Cinema, State and Propaganda, 1939–1945*, London [u.a.]: Tauris 1998, S. 86. Für Näheres zu den vom Ministry of Information in Auftrag gegebenen fünfminütigen Propagandafilmen s. Ebd., Kapitel „The MOI and Short Film Propaganda“, S. 86–113.

³²⁰ Vgl. Ebd. S. 87.

³²¹ Ebd. S. 113.

Jüngere den Krieg als Chance, veraltete Denkweisen zurück zu lassen und eine neue, bessere Gesellschaft zu schaffen: „We can't go back to the old way of living, leastways not all of it. That's gone forever and the sooner we all make up our minds about that, the better.“ (0h04'54")

Die fünfminütigen Propagandafilme des Mol stellten oftmals reale Kriegseignisse dar; der philosophische Ansatz von THE DAWN GUARD galt als eher untypisch.³²²

Die Hauptfiguren spielen Bernard Miles und Percy Walsh. Ersterer schrieb ein Jahr später für den Film THUNDER ROCK neben Anna Gmeyner, Wolfgang Wilhelm (beide ungenannt), Jeffrey Dell und Leslie Arliss am Drehbuch mit.³²³

4.1.4 THUNDER ROCK³²⁴ (1942)

4.1.4.1 Kontextualisierung

THUNDER ROCK basiert auf dem gleichnamigen Theaterstück von Robert Ardrey, das dieser 1939 in den USA schrieb. Die Uraufführung im November 1939 in New York war ein Misserfolg, was Ardrey damit begründete, dass in den USA niemand den Krieg, der in Europa bereits im Gange war, wahrhaben wollte und das Thema somit dort (noch) wenig Relevanz hatte: „No one believed that there was a war. Particularly in our most intellectual circles, it was fashionable to assert that the Powers had made a deal, that the little shooting then taking place was window-dressing, and that there would never be a war.“³²⁵

In Großbritannien erkannte man das Potenzial des Stückes: *Thunder Rock*, vom Mol finanziell unterstützt, stieß nach der Uraufführung am 18. Juni 1940 in London auf positive Kritiken und Zustimmung beim Publikum.³²⁶ Zwei Schauspieler des Bühnenstückes, Bernard Miles und Michael Redgrave, wirkten auch in der 1942 entstandenen Filmversion mit.³²⁷ Wie bei PASTOR HALL und THE DAWN GUARD führte Roy Boulting Regie, sein Bruder John Boulting war Produzent.

³²² Vgl. Ebd. S. 102.

³²³ Vgl. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 18.

³²⁴ *Thunder Rock*, Regie: Roy Boulting, Drehbuch: Jeffrey Dell, Bernard Miles, Leslie Arliss, Anna Gmeyner, Wolfgang Wilhelm, GB 1942, DVD, Videothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

³²⁵ Ardrey, Robert: „Introduction“, in: *Plays of Three Decades*, London 1968, S. 21, zit.n. Aldgate, Anthony: „Signs of the Times. Thunder Rock“, in: Aldgate/Richards (Hg.), *Britain Can Take It. British Cinema in the Second World War*, S. 168-186, hier S. 171.

³²⁶ Vgl. Aldgate, „Signs of the Times“, S. 170.

³²⁷ Vgl. Ebd. S. 178.

Für Anthony Aldgate, der sich in dem Sammelband *Britain Can Take It. British Cinema in the Second World War* unter anderem mit THUNDER ROCK auseinandersetzt, sind die Unterschiede zwischen Film und Theaterstück aufgrund der veränderten politischen Situation – das Theaterstück ist vor, der Film nach Beginn des Zweiten Weltkrieges entstanden – und der Übersetzung der Handlung in das Medium Film besonders interessant:

„Both the scriptwriters and the production team wisely appreciated that, of necessity, the film would need to be opened out to accommodate the transition from one medium to another and to incorporate additional features born of new found circumstances. A lot had happened in two years, and clearly the thinking was that if the film was to prove as relevant as the play had been, then further elaboration upon its themes was required.“³²⁸

Bei den Abweichungen des Films vom Original handelt es sich vor allem um die rückblickenden Sequenzen, die dazu dienen, die politischen Ereignisse deutlicher aufzuzeigen und den Charakteren mehr Tiefe zu verleihen.³²⁹

Die Verfilmung von THUNDER ROCK entstand in einer Zeit, in der vermehrt antifaschistische Dokumentar- und Spielfilme vom Mol initiiert wurden, und war im Vergleich zu PASTOR HALL mit weniger Hürden verbunden. Nur eine Filmzeile (im Dialog zwischen dem Hauptcharakter und seinem Freund Streeter) wurde vom BBFC an der zur Produktion eingereichten Erstfassung bemängelt, wie Aldgate anmerkt:

„The screenplay was ready in the spring of 1942. It was presented for pre-production scrutiny to the British Board of Film Censors on 17 March 1942. Both the readers passed it as 'suitable for production as a film', though one of them took offence at the actual words with which Streeter admonished Charleston for isolating himself on Thunder Rock and wished to see the line, 'pick your nose, examine your navel', deleted.“³³⁰

THUNDER ROCK war der letzte Film, an dem Anna Gmeyner beteiligt war. Die exilierten SchauspielerInnen Frederick Valk, Lilli Palmer und Sybille Binder sind Teil der Besetzung, Hans May war für die Musik verantwortlich und Mutz Greenbaum für die Kamera.³³¹ Die Leistung des Emigranten Greenbaum wird in mehreren Texten besonders gelobt; laut Mayr verleihe er dem Film „mit seiner von CITIZEN KANE (1940/41, Orson Welles) inspirierten Bildfotografie von extrem großer Schärfentiefe seinen unvergleichlichen Look.“³³² Im Jahr 1942 lobt die Kritikerin C.A. Lejeune Mutz Greenbaums „clear-cut camerawork, which will throw a figure askew through a freak of distorted thought, but slip from time

³²⁸ Ebd. S. 179.

³²⁹ Vgl. Ebd. S. 180.

³³⁰ Ebd. S. 178.

³³¹ Vgl. Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyner*, S. 18.

³³² Mayr, „Dem Exil zum Trotz“, S. 128.

present to time past without a fadeout or dissolve.“³³³ In einer Kritik im *Manchester Guardian* wird der Film ebenfalls mit dem Film CITIZEN KANE verglichen:

„The result is a really intelligent film more moving in parts than anything this country's studios have produced before and more interesting technically than anything since *Citizen Kane* – which, thanks to Mutt Greenbaum's camera-work, it sometimes resembles. [...] Some day *Thunder Rock* will inspire a cinematic masterpiece in the *Caligari* tradition. Meantime this version will do very well.“³³⁴

4.1.4.2 Inhalt

THUNDER ROCK dreht sich um den Journalisten David Charleston (Michael Redgrave), der sich nach erfolglosen Versuchen, das britische Volk vor dem aufkommenden Faschismus und Krieg zu warnen, im Jahr 1942 frustriert als Leuchtturmwärter auf den Lake Michigan zurückzieht. Sein Freund Streeter (James Mason) kann ihn nicht davon überzeugen, seinen Kampf gegen den Nationalsozialismus weiterzuführen. Im Leuchtturm findet David ein Logbuch, in dem die Namen der verstorbenen Passagiere eines gekenterten Schiffes von 1848 aufgelistet sind. Er stellt sich die Figuren und ihre Lebensgeschichten vor, darunter Captain Joshua (Finlay Currie), Mr. und Mrs. Briggs (Frederick Cooper und Jean Sheppard), die Frauenrechtlerin Ellen Kirby (Barbara Mullen), den Arzt Dr. Kurtz (Frederick Valk), seine Frau Anne Marie (Sybille Binder) und deren Tochter Melanie (Lilli Palmer). Mithilfe dieser Geistergestalten findet David seine Motivation zum Handeln und Kämpfen wieder.

4.1.4.3 Widerstand vs. Resignation

THUNDER ROCK ist ein Propagandafilm; wie auch in PASTOR HALL soll eine antifaschistische Denkweise vermittelt werden. Jedoch setzt sich THUNDER ROCK weniger mit dem Feindbild Nationalsozialismus direkt auseinander, sondern dient vielmehr dazu, den patriotischen Widerstand zu stärken und das britische Volk für den Krieg zu mobilisieren. Es stellt sich die Frage, welche propagandistischen Themen in THUNDER ROCK verhandelt und mit welchen Mitteln Exil- und Kriegserfahrung dargestellt werden.

Im Film PASTOR HALL seien laut Mayr und Omasta Motive erkennbar, „die auf die zunehmend unsichere Situation der Exilierten verweisen, hier vor allem das

³³³ Lejeune, C.A.: Film Review zu THUNDER ROCK, in: *The Observer*, 6.12.1942, zit. n. Aldgate, „Signs of the Times“, S. 183.

³³⁴ D. S., *Manchester Guardian*, 6.4.1943, zit. n. Aldgate, „Signs of the Times“, S. 183.

resignative Moment, das sich trotz des aktiven und mutigen Kampfes gegen die scheinbar durch nichts aufzuhaltende, anwachsende Macht des Nationalsozialismus breitmacht“.³³⁵ Diese Beobachtung trifft vor allem auch auf den Hauptcharakter in THUNDER ROCK zu. Aufgeben ist für Frederick Hall in PASTOR HALL keine Option, in THUNDER ROCK wird die Resignation von David Charleston zur Rahmenhandlung. Sein Rückzug wird zum Ausgangspunkt des Films.

Mittels Rückblenden wird dem Kinopublikum gezeigt, weshalb sich David dazu entschließt, den Kampf gegen den Faschismus aufzugeben und ein isoliertes Leben abseits der Gesellschaft zu führen. Man sieht seine anfänglichen Bemühungen, das britische Volk vor dem Nationalsozialismus und dem aufkommenden Krieg zu warnen. Dabei stößt er jedoch nur auf Desinteresse. Die Teilnahmslosigkeit seiner Umgebung wird in mehreren Szenen sichtbar. So möchte sich David beispielsweise mit Bekannten über die Erlebnisse seiner Reisereportagen austauschen, bei denen er den Aufstieg des Faschismus in Europa miterlebt hat. Die anderen glauben jedoch nicht an einen bevorstehenden Krieg: „Why worry about the war that may never happen?“ (0h40'25") wird er gefragt.

Außerdem werden Davids Recherchen von der herausgebenden Zeitung verändert und zensiert. Aldgate sieht darin eine Kritik an der Zeitung *The Times*, die Chamberlains Appeasement Politik unterstützt hat:

„In general, then, the retrospective section of the film dealing with Charleston's career served as a vindication of those elements that were broadly anti-Fascist in British circles throughout the 1930s. Its message was very much one of 'Look, they were right all along.' In particular, it served as an indictment against *The Times* for the outspoken support it gave to Neville Chamberlain's policy of appeasement.“³³⁶

Die Zeitung scheint nur an hohen Leserzahlen interessiert zu sein, während David sich für die Wahrheit einsetzt: „Do you want your readers to know the truth or don't you?“, fragt er die Herausgeber. Daraufhin macht einer der Herausgeber den politischen Einfluss deutlich: „Your view of the truth happens to be coloured by left-wing spectacles, and our readers don't care for it.“ (0h41'10")

Ein weiterer Versuch, die Gesellschaft aufzuwecken, ist eine Kampagne unter dem Titel „Britain Awake“, für die David durchs ganze Land reist. (0h42'18"-0h43'30") Das daraus entstandene Buch *Report From Inside* soll die Menschen über die aktuellen politischen Zustände informieren. Die schlecht besuchte

³³⁵ Mayr/Omasta, *Script: Anna Gmeyer*, S. 17.

³³⁶ Aldgate, „Signs of the Times“, S. 182.

Buchpräsentation zeigt das Desinteresse der Bevölkerung am Thema Krieg; niemand kauft sein Buch und eine ältere Dame spricht beim Hinausgehen aus, was sich viele denken: „It makes me sick, all this talk about war.“ (0h45'05")

Als David eine Kinovorführung der Wochenschau, des „Special News Reel“, besucht, beobachtet er entsetzt, wie unbeschwert die ZuseherInnen über einen Cartoon, der auf die gezeigten Kriegsbilder folgt, in Gelächter ausbrechen. (0h47'40") Beinahe bedrohlich wirkt das in Großaufnahme gezeigte Lachen seiner Sitznachbarin. (0h48'05") Aldgate beschreibt die Unbekümmertheit der KinobesucherInnen in dieser Szene folgendermaßen: „The camera scans the ranks of the cinemagoers. They sit impassive and oblivious, and only break into life when the newsreel ends and is followed by a Popeye cartoon. The world does not care, and David walks out into the night.“³³⁷ Für David ist dies die letzte Bestätigung dafür, dass es keine Hoffnung mehr auf Widerstand gibt. Er denkt, die Gesellschaft nicht aufrütteln und nichts an den gegebenen Umständen verändern zu können, und fühlt sich machtlos. Die gleichgültige Haltung seiner Mitmenschen macht ihn zum resignierenden Außenseiter. Infolgedessen zieht er sich als Leuchtturmwärter auf den Lake Michigan zurück. Für Brigitte Mayr „verkörpert [er] den fatalistischen Rückzug, die freiwillige Selbstaufgabe der eigenen historischen Handlungsmacht.“³³⁸ Das Wiederfinden der Hoffnung und die Befreiung aus der Isolation werden zur Hauptaufgabe Davids.

4.1.4.4 (*Transit-*) Orte

Ein Symbol der Hoffnung stellt in THUNDER ROCK der Leuchtturm dar. Er leuchtet in der Dunkelheit und soll den Schiffen den richtigen Weg weisen – so wie auch David zurück auf den richtigen Weg gebracht werden muss. Der Ort Thunder Rock, auf dem David mit den imaginären Geistergestalten abseits der Zivilisation lebt, ist ein Ort, der nicht dafür gedacht ist, dass jemand für immer dort verweilt; eine Art Transitort. David und die Figuren aus seiner Vorstellung nutzen ihn als temporären Rückzugsort zur Bewältigung ihrer Krisen; David muss sich von seiner Resignation lösen, die Geistergestalten müssen sich aus seinen Gedanken befreien.

Ein weiterer Ort des temporären Aufenthalts ist das Schiff der Passagiere; es ist – wie zuvor in dem Film THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK – ein

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Mayr, „Dem Exil zum Trotz“, S. 128.

Motiv für die erlebte Fluchterfahrung. In THUNDER ROCK kentert das Schiff im Jahr 1848 und die Passagiere kommen ums Leben. (1h27'21")

Der über Grenzen fahrende Zug und das Vorweisen von Ausweispapieren kann als ein weiteres exilspezifisches Motiv gedeutet werden: Als David in einer rückblickenden Sequenz mit dem Zug fährt, muss er sich an der Grenze zum faschistischen Italien einer Passkontrolle unterziehen und gerät in einen Streit mit den Kontrolleuren. (0h33'12") Die Reise mit dem Zug bzw. dem Schiff wird für die Figuren des Films als gefährlich bzw. tödlich dargestellt.

Ein anderer Schauplatz in THUNDER ROCK ist Wien, zu sehen in den Rückblicken der Arztfamilie Kurtz. (1h18'14"-01h27'15") Die Familie kommt aus der Hauptstadt und wird von den exilierten SchauspielerInnen Frederick Valk, Lilli Palmer und Sybille Binder gespielt. Ist die Figur des Pastor Hall als „good German“ gekennzeichnet, stellt die Familie Kurtz in THUNDER ROCK „good Austrians“ dar; jedoch mit dem Unterschied, dass sie aus einer vergangenen Zeit kommen und keine Nationalsozialisten als feindlichen Widerpart haben. Trotzdem können sie womöglich dazu dienen, dem britischen Publikum Toleranz gegenüber Ausländern, in dem Fall ÖsterreicherInnen, zu vermitteln. Lilli Palmer repräsentierte neben ihrer Rolle als Melanie Kurtz in THUNDER ROCK auch in ihren anderen britischen Filmen „the good foreigner“; Barbara Ziereis sieht darin den Kampf der vertriebenen Schauspielerin um die eigene Akzeptanz im Exilland: „Ultimately, in her British films Lilli Palmer represented the ‘good foreigner’. [...] Her film roles gave Palmer the opportunity to actively promote tolerance of foreigners, of refugees and finally of Jews who fled from Nazism. In this regard she also fought for her own acceptance.“³³⁹

4.1.4.5 Explizite Darstellung von Krieg, Flucht und Exklusion

In THUNDER ROCK werden – ähnlich wie in PASTOR HALL – Gewalt und Krieg explizit dargestellt. Der Film bedient sich dabei der Montage von Wochenschau-Originalaufnahmen und nachgestellten Szenen. In rückblickenden Sequenzen begleitet man David auf seinen Reisen in verschiedene Länder, wo er die einschneidenden politischen Ereignisse der 1930er Jahre miterlebt und darüber recherchiert. Zu sehen sind schießende Soldaten im Spanischen Bürgerkrieg, zerstörte Häuser, Kampfflugzeuge, Hakenkreuzfahnen und Hitlergrüße bei der

³³⁹ Ziereis, Barbara: „From ‘Alien Person’ to ‘Darling Lilli’. Lilli Palmer’s Roles in British Cinema“, in: Bergfelder/Cargnelli (Hg.), *Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925–1950*, Oxford/New York: Berghahn 2008, S. 172-180, hier S. 179.

Machtergreifung der Nazis sowie Panzerkolonnen. (0h37'00"-0h39'20") Besonders sticht eine Originalaufnahme von Adolf Hitler hervor. (0h38'36") Durch die Aneinanderreihung von originalen und fiktiven Bildern wird das Kinopublikum auf die realpolitischen Ereignisse aufmerksam gemacht; im Erscheinungsjahr von THUNDER ROCK befand sich Großbritannien bereits im Krieg.

Auch Flucht und Exil werden in THUNDER ROCK explizit verhandelt, ebenfalls mittels Rückblenden. Hierbei wird eine historische Analogie hergestellt: Die Fluchterfahrungen der imaginären Figuren aus dem Jahr 1848 ähneln jener der Geflüchteten im Jahr 1942. In mehreren in der Film-Vergangenheit spielenden Sequenzen wird aufgezeigt, welchen Schwierigkeiten die Geister-Passagiere aus Davids Vorstellung ausgesetzt waren und welche Beweggründe sie dazu geführt haben, in ein fremdes Land zu fliehen.

Für David ist es zunächst nicht nachvollziehbar, weshalb die Figuren ihre Heimat verlassen haben. Auf den Vorwurf, dass sie alle so früh aufgegeben haben, entgegnet ihm Dr. Kurtz:

„God looks down, but he's no longer the God of mercy. He sees us now fleeing across oceans and continents, deserting our fatherlands and all our deepest dreams. The triumph of science, the progress of education, equality of men and women, these are the banners we leave on the field. He sees us now, groping about in an alien land, for all the second prizes. Wealth, security, peace of mind. No, David, we who had large hopes found a world too full of small people.“ (01h30'35")

Eine Verbindung zu Davids gegenwärtiger Situation im Film sowie zu den realpolitischen Umständen wird hergestellt. Es wird außerdem gezeigt: Flucht und Exil hat es bereits in der Vergangenheit gegeben, auch wenn sie unter anderen Rahmenbedingungen stattgefunden haben.

Die Familie Briggs, Miss Kirby und die Familie Kurtz müssen aus unterschiedlichen Gründen ihre Heimat verlassen. Mr. und Mrs. Briggs fliehen vor den unmenschlichen Arbeitsbedingungen und machen sich auf die Suche nach einem besseren Leben. (0h58'00"-1h03'00") Nachdem Miss Kirby mehrere Gerichtsverfahren und Gefängnisstrafen über sich ergehen lassen musste, sieht sie den einzigen Ausweg darin, ihre feministischen Bestrebungen aufzugeben und sich den Mormonen in Salt Lake City anzuschließen. (1h03'27"-1h17'50") Die Familie Kurtz ist gezwungen, ihr Haus in Wien zu verlassen, nachdem der Arzt Dr. Kurtz wegen seiner unorthodoxen Behandlungsmethoden kritisiert und bedroht wurde. (1h18'14"-1h27'15") Der Bruder einer verstorbenen Patientin stachelt eine Menschenmasse dazu auf, das Heim der Familie zu zerstören, wenn diese am nächsten Morgen noch nicht verschwunden wäre. Die wütenden Menschen vor dem Haus der Familie Kurtz werden zu einer bedrohlichen Masse

(1h26'30") – ein Motiv, das bereits in THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK zu erkennen war.

Dr. Kurtz und Miss Kirby haben etwas gemeinsam: Sie erfahren Exklusion, weil sie sich nicht an die konventionellen Verhaltensweisen anpassen. Beide sind der Überzeugung, dass ihre progressive Handlungs- und Denkweise einen Vorteil für die Gesellschaft bringen kann; Dr. Kurtz durch seine fortschrittliche Anwendung von Anästhetika und Miss Kirby durch ihren Kampf für die Gleichstellung der Frau. Der Großteil der Gesellschaft möchte das allerdings nicht akzeptieren; Ausgrenzung und Vertreibung sind die Folge.

Von Dr. Kurtz' Exklusion ist auch seine Familie betroffen. Seine Tochter Melanie unterstützt – ähnlich wie Christine ihren Pastorenvater in PASTOR HALL – ihren Vater und seine unkonventionellen Behandlungsmethoden. So überzeugt sie ihn beispielsweise davon, bei einer schwerkranken Patientin Sterbehilfe zu leisten, und assistiert ihm dabei. (1h18'40") Sie stellt damit einen Gegenpart zu ihrer ängstlichen Mutter dar, welche passiv bleibt und sich nur darum sorgt, was die anderen Leute denken könnten. (1h24'21")

4.1.4.6 Miss Kirby im Kampf für die Rechte der Frau

Eine Frauenfigur sticht besonders hervor: In keinem der anderen untersuchten Filme wird der Typus der emanzipierten Frau so explizit verkörpert wie durch Miss Kirby in THUNDER ROCK. Sie ist eine Frauenrechtlerin, die sich dazu entschließt, ihr Leben dem Kampf für Gleichberechtigung zu widmen. Im Rückblick sieht man zunächst, wie sie ihrem Verlobten den Verlobungsring zurückgibt. Erstmals formuliert sie ihr Anliegen, so wie Mary Wollstonecraft Karriere als Schriftstellerin machen zu wollen. (1h05'29") Miss Kirbys Vorbild Mary Wollstonecraft war Autorin und Frauenrechtlerin gegen Ende des 18. Jahrhunderts – damit bezieht sich der Film auf die realen geschichtlichen Hintergründe der Frauenbewegung. Ihre progressiven feministischen Ideen hat Miss Kirby aus Büchern; die eingeblendeten Buchtitel existieren ebenfalls in der Realität.³⁴⁰ (1h09'23") Bücher als Mittel zur weiblichen Emanzipation erinnern an die belesene Marie Ferstel aus DU HAUT EN BAS. Miss Kirbys Entschluss zu einem Lebensweg abseits der gesellschaftlichen Konventionen stößt auf Widerstand. Die patriarchalen Strukturen werden vor allem in der Beziehung zu ihrem Vater offenbart; er ohrfeigt und verstößt sie. (1h10'48") Zuvor zerreißt er

³⁴⁰ Bei den Büchern handelt es sich um die feministischen Werke *A Plea for Women* (1843) von Mrs. Hugo Reid und *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) von Mary Wollstonecraft.

noch ihre Bücher: Auf ihre erschrockene Aussage, dass diese ihr Eigentum seien, ruft er wütend: „And who do you belong to? To whom do you owe everything that you are, everything you possess and everything that you hope to be?“ (1h10'04")

Miss Kirby wird angeklagt, vor Gericht wird ihr vorgeworfen, sie hätte „dangerous ideas about the supposed subjection of women“ hervorgerufen und damit Unruhe verbreitet. (0h11'00") Dreimal wird sie verurteilt, jedes Mal wehrt sie sich gegen die Anschuldigungen, wodurch sich das Strafmaß stetig erhöht. (1h11'00"-1h13'02")

Die Aussichtslosigkeit ihrer Lage wird hier deutlich, es scheint keinen Platz für die Anliegen von Frauen zu geben. Die Veranschaulichung der Unterdrückung der Frau ist eine direkte Kritik am patriarchalen System. Im Gefängnis bringt Miss Kirby ein letztes Mal ihre feministischen Überzeugungen zum Ausdruck; in ein Notizbuch trägt sie ein: „Someday, women will earn their living and be more than an object of pity. Some day after supper, when the dishes are cleared away, women will sit with the men in the parlour and all talk together of the world's affairs. That day will come.“ (01h14'12") Hier wird das Recht der Frau auf politische Partizipation ausdrücklich (ein)gefordert.

Nach ihrem harten Kampf gibt Miss Kirby auf und beschließt, ihre Heimat zu verlassen und sich den Mormonen anzuschließen – als zweite oder dritte Ehefrau eines Mannes. (0h15'52") Diese radikale Entscheidung unterstreicht ihre Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit; es scheint, als habe sie den Glauben an eine bessere Welt gänzlich verloren.

In ihrem Kampf für die Rechte der Frau setzt sich Miss Kirby auch für soziale Gerechtigkeit und faire Arbeitsbedingungen ein. Ein Richter beschwert sich bei ihr: „The working people of this town were quite content until you came and upset them“. Darauf kontert sie: „Content? My Lord, a girl of 16, just coming to maturity, to crawl half-naked through the dark tunnels on the bowels of the earth, chained to a heavy truck loaded with coal, seldom seeing the light of day and doing work that you would not thinking of putting your horse to do. Can that be called contentment?“ (1h12'24") Soziale Ungerechtigkeit und unmenschliche Arbeitsbedingungen werden damit direkt kritisiert. Dies wird außerdem im Rückblick der Familie Briggs veranschaulicht. So sieht man Mr. Briggs unter gesundheitsschädlichen Bedingungen in einem Kohlebergwerk arbeiten. (0h58'00")

4.1.4.7 Krise und Verantwortung des Individuums

Bei seiner Buchpräsentation hält David eine motivierende Rede, die an die Predigt von Pastor Hall erinnert:

„If freedom is to be preserved, if real peace is to be saved, each one of us must accept our responsibilities as citizens. We can no longer leave responsibilities to governments just as we can no longer leave the defenses of freedom to other and smaller nations. Clear your minds. Look around and see the truth. And when that hideous truth stares you in the face, act!“ (0h44'04")

Die grundlegende Frage danach, welche Verantwortung man als einzelne Person in der Zeit politischer Umschwünge hat, beherrscht das Narrativ des Films. Die Identität der Figuren wird neu verhandelt; inwieweit kann und soll das Individuum in die politischen Geschehnisse eingreifen? Diese Identitätskrise wird für David zum ausschlaggebenden Konflikt. Wieviel Einfluss kann eine einzelne Person tatsächlich haben?

Seinen inneren Konflikt kann David nur mithilfe anderer Personen lösen. Da er von der bestehenden Gesellschaft enttäuscht ist, muss er sich neue, fiktive Figuren erfinden. In seiner Vorstellungswelt hat er – im Gegensatz zur Wirklichkeit – tatsächlichen Einfluss, so erklärt er: „I’ve escaped from a world I can’t help. I’m building up one that I can.“ (0h16'16")

Die zusammengewürfelte Gemeinschaft besteht aus Familien, die außer dem gemeinsamen Fluchtziel Amerika wenig teilen. Sie wissen anfangs nichts davon, dass sie bloß Figuren im Kopf von David sind, und glauben, real zu sein. Er steuert ihre Handlungen und erschafft ihre Lebensgeschichten aus seiner Vorstellungskraft. Die Figuren werden laut Mayr „zum Kompass im Kampf gegen den Faschismus“³⁴¹. Die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Figuren konfrontiert ihn letztendlich mit seiner eigenen – so wie der Film selbst dem Kinopublikum ermöglicht, sich mit den eigenen Verhaltensweisen auseinanderzusetzen. Die Hintergrundgeschichten der Charaktere dienen dazu, David einen Spiegel vorzuhalten. Mayr und Omasta sehen darin die Lösung für Davids Konflikt: „Ihr Problem gleicht dem seinen: Flucht vor Widerständen, Verzweiflung und Verzagtheit zum falschen Zeitpunkt. Ihr Beispiel aber treibt ihn zur entgegengesetzten Lösung: Er überwindet den Defätismus, der ihn befallen hat, und kehrt tätig und kämpfend in die Wirklichkeit zurück.“³⁴²

Um die Geistergestalten wieder aus seinen Gedanken verschwinden zu lassen, muss er sich mit seiner eigenen Identität und Verantwortung neu

³⁴¹ Mayr, „Dem Exil zum Trotz“, S. 128.

³⁴² Mayr/Omasta, *Schript: Anna Gmeyer*, S. 18f.

auseinandersetzen. „See yourself as you’ve seen us, deserting our work too soon“ (1h40'18"), sagt Miss Kirby zu ihm und Mr. Kurtz stellt die Bedingung für das Verschwinden der Geisterfiguren aus Davids Gedanken: „When we are assured that you will stand and fight as we never did for whatever it is your world needs – then, and then only, will we leave you in peace.“ (1h42'49")

Die in THUNDER ROCK vermittelte Botschaft gleicht der in PASTOR HALL: Auch wenn die Situation ausweglos erscheint, soll man den Kampf und die Hoffnung nicht aufgeben. Jeder Mensch hat eine Verpflichtung gegenüber der nachfolgenden Gesellschaft, die zukünftige Welt besser zu gestalten.

Zum Schluss wird dieser Zukunftsgedanke, auch in Hinblick auf Frauenrechte, noch deutlicher, als Melanie David bittet, seiner zukünftigen Frau Folgendes auszurichten: „I envy all the living. Their eyes to see with, their world to look at, even if it’s a world that’s not very nice. I envy their right to roll up their sleeves, their right to work and their right to fight for what they believe to be true.“ (1h44'24")

4.2 Ausgewählte Filme von Gina Kaus

Das filmische Schaffen von Gina Kaus war stets an das Genre-Kino der amerikanischen Filmindustrie angepasst; die untersuchten Filme müssen daher auch immer im Kontext ihrer Produktionsbedingungen betrachtet werden. Zu Kaus’ Filmarbeit gehörte neben dem Schreiben von Drehbüchern auch das Verfassen von zusätzlichen Dialogen und Adaptionen, sowie das Liefern von Ideen und Exposés. Die ausgewählten Filme sollen Einblick in die Bandbreite der Genres und in die unterschiedlichen Aufgabengebiete von Kaus’ filmischer Tätigkeit geben.

4.2.1 THE WIFE TAKES A FLYER³⁴³ (1942)

4.2.1.1 Kontextualisierung

Gina Kaus hat mehrere Geschichten für die Hollywood-Studios geschrieben, einige davon wurden nie verwirklicht.³⁴⁴ THE WIFE TAKES A FLYER war Kaus’

³⁴³ *The Wife Takes a Flyer*, Regie: Richard Wallace, Drehbuch & Story: Gina Kaus und Jay Dratler, US 1942, DVD, Videothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

³⁴⁴ In dem Sammelband *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Kalifornien* werden mehrere Geschichten und Theaterstücke aufgelistet, die Kaus in Zusammenarbeit mit Anderen verfasst hat, die jedoch nicht realisiert wurden. Darunter findet sich ein Typoskript mit dem Titel *Mitsou*, verfasst mit Vicki Baum. Vgl. Spalek/Strelka, *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, S. 193.

erste tatsächlich verfilmte Drehbucharbeit in Hollywood. Es ist der einzige Anti-Nazi-Film, an dem sie mitgewirkt hat. Laut Jan-Christopher Horak wurden in Hollywood zwischen 1939 und 1946 ca. 180 Anti-Nazi-Filme gedreht; emigrierte deutschsprachige Filmschaffende waren an etwa 60 dieser Produktionen maßgeblich beteiligt.³⁴⁵ Die in den USA zur Zeit des Zweiten Weltkrieges produzierten antifaschistischen Filme waren Teil der amerikanischen Kriegspropaganda und bedienten sich der stilistischen und erzählerischen Mittel des Hollywood-Kinos. Für Kaus und andere exilierte Filmschaffende war die Mitarbeit an einem Anti-Nazi-Film oftmals weniger im „Sinne einer antifaschistischen Tätigkeit“ zu verstehen³⁴⁶; sie bot jedenfalls „relativ günstige Beschäftigungs- und Verdienstmöglichkeiten.“³⁴⁷ Realistische Darstellungen der politischen Umstände und der Gewaltherrschaft der Nationalsozialisten in Europa gerieten dabei in den Hintergrund.

Die Verfilmung von explizit politischen Inhalten war in der US-amerikanischen Filmindustrie Ende der 1930er Jahre schwierig; ähnlich wie in Großbritannien beeinflussten die politischen Umstände die Produktion und Distribution antifaschistischer Themen. Als Präsident Roosevelt nach Beginn des Zweiten Weltkrieges 1939 zunächst die Neutralität der USA verkündete, wurde die Verfilmung antinazistischer Inhalte vorerst verhindert. Gerd Gemünden beschreibt die damalige politische Situation:

„Ten days after FDR's proclamation, the Hays Office followed suit and banned all productions of anti-Nazi films. Until the attack on Pearl Harbor in 1941, American isolationism would remain the official policy of the administration, an approach strongly supported by large parts of the population, as well as the Hollywood studios.“³⁴⁸

Der Kriegseintritt der USA im Dezember 1941 veränderte die politische Situation und Anti-Nazi-Filme wurden zum wesentlichen Bestandteil der Kriegsführung und antifaschistischen Propaganda. Das Hays Office, auch Production Code Administration genannt, welches ab Juni 1942 dem Office of War Information

³⁴⁵ Vgl. Horak, *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood, 1939–1945* Münster: Moks 1984, S. 79f.

³⁴⁶ Ebd. S. 82.

³⁴⁷ Ebd. S. 81. Horak hat u.a. die Aussagen von exilierten Filmschaffenden zu ihrer Mitarbeit an Anti-Nazi-Filmen untersucht und kam dabei zu dem Schluss: „Letzten Endes betrachteten die Filmschaffenden (wie die Industrie, in der sie tätig waren) jene Anti-Nazi-Filme als nichts anderes als Massenware, die, wie Western oder Gangsterfilme, möglichst vielen Konsumenten verkauft werden sollten.“ Ebd. S. 85.

³⁴⁸ Gemünden, *Continental Strangers*, S. 79.

(OWI) unterstand „überwachte inhaltliche, politische und moralische Standards der Filmindustrie.“³⁴⁹

THE WIFE TAKES A FLYER kam im April 1942 in die Kinos. Laut Jan-Christopher Horak hatte Kaus ein Jahr zuvor mit dem Verfassen des Drehbuchs begonnen, unter dem vorläufigen Titel „Highly Irregular“.³⁵⁰ In ihrer Autobiographie erwähnt Kaus den Film, der laut ihr durch die Mithilfe ihres Agenten Georg Marton realisiert wurde:

„Ich schrieb in wenigen Wochen eine kurze Anti-Hitler-Geschichte, und Marton verkaufte sie an Ben Schulberg [Anm: ein US-amerikanischer Produzent], der ein großes Faible für mich hatte. Er hatte (leider sehr schlecht) ‚Überfahrt‘ verfilmt und stellte mich nun an, das Drehbuch zu schreiben. Ich erklärte ihm eindeutig, daß ich kein Drehbuch schreiben könne, und er riet mir, ich solle mir einen Mitarbeiter suchen. Ich wählte meinen guten Freund Jay Dratler [...] Er hatte Geduld mit mir, er brachte mir in der Tat bei, einen Film zu schreiben.“³⁵¹

Horak geht davon aus, dass sich Columbia als zuständige Produktionsfirma aufgrund Kaus’ mangelnder Englischkenntnisse, „gezwungen sah, ihr einen amerikanischen Drehbuchautor zur Seite zu stellen.“³⁵² Die Zusammenarbeit mit dem US-Amerikaner Jay Dratler spiegelt die damaligen Arbeitsbedingungen der exilierten DrehbuchautorInnen wider; Horak zählt weitere Beispiele solcher Drehbuchpartnerschaften auf:

„Die Arbeitsteilung zwischen der Ausarbeitung des Plots durch den Exilautor und das Verfassen der Dialoge durch einen Amerikaner (der Sprachduktus musste amerikanisch sein) galt nicht nur für Kaus und ihre Drehbuchpartner, sondern auch für weitere deutsch-amerikanische Drehbuchpaarungen, z.B. Billy Wilder und Charles Brackett, Georg Froeschel und Claudine West, Bertolt Brecht und John Wexley, Felix Jackson und Bruce Manning, Hans Jacobi und Frank Ryan.“³⁵³

Harry Segall, wie Dratler aus den USA stammend, war als dritte Person am Drehbuch beteiligt, er entwarf zusätzliche Dialoge. Regie führte der US-Amerikaner Richard Wallace. Werner Richard Heymann, wie Kaus ebenfalls aus Europa geflohen, komponierte die Musik für THE WIFE TAKES A FLYER sowie

³⁴⁹ Scholz, *Der Drehbuchautor*, S. 205. Für weitere Details zum Einfluss des Hays Office, der Production Code Administration und des OWI siehe außerdem: Belton, John: „The Production Code“, in: Ders. (Hg.), *Movies and Mass Culture*, New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press 1996, S. 135-152; Doherty, Thomas: *Hollywood’s Censor. Joseph I. Breen & the Production Code Administration*, New York: Columbia Univ. Press 2007.

³⁵⁰ Vgl. Horak, „Gina macht Propaganda“, S. 132.

³⁵¹ Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 207.

³⁵² Horak, „Gina macht Propaganda“, S. 133.

³⁵³ Ebd. S. 134.

für den im selben Jahr erschienenen Anti-Nazi-Film TO BE OR NOT TO BE (1942) von Ernst Lubitsch.³⁵⁴

THE WIFE TAKES A FLYER ist dem Genre der Anti-Nazi-Komödie zuzuordnen. Bereits zuvor setzten sich Charlie Chaplin mit THE GREAT DICTATOR (1940) und Ernst Lubitsch mit TO BE OR NOT TO BE satirisch mit nationalsozialistischen Themen auseinander. Horak weist auf die doppelte Funktion der Anti-Nazi-Filme Hollywoods hin, sie waren Propaganda- und Unterhaltungsfilme zugleich: „Als Ideologieträger sind die Anti-Nazi-Filme sowohl den kriegspropagandistischen Zielen der amerikanischen Regierung als auch den wirtschaftlichen Interessen der Filmkonzerne verpflichtet.“³⁵⁵

Damit die Propagandafilme beim amerikanischen Publikum Erfolg haben konnten, mussten ihre Erzählstrukturen an das Genre-Kino des Filmmarktes angepasst werden. Der ebenfalls vertriebene Schriftsteller Klaus Mann verurteilte diese Anpassung und verlangte in einem 1941 erschienenen Artikel eine neue Form, um die politische Situation in Europa filmisch adäquat darstellen zu können:

„The same lack of creative initiative that first delayed the production of anti-Nazi films, now presents Hollywood from finding, or even seeking, a new style of expression to handle a subject so completely novel. Hollywood clings, sterile and cowardly, to its too-familiar patterns and oft-tested devices. They venture on the most appalling topic of human history with the shabby tricks of Wild West and gangster thrillers. Don't they feel that a new idiom is needed to communicate those tremendous experiences?“³⁵⁶

THE WIFE TAKES A FLYER erschien ein Jahr nach dem eben zitierten Artikel und bedient sich der von Mann kritisierten, herkömmlichen Erzählstrukturen der Unterhaltungsindustrie. Das Genre der Komödie bot sich an, um den Unterhaltungsfaktor des Films zu sichern, die realistische Darstellung des Krieges und der Gräueltaten der Nationalsozialisten wurde dabei weggelassen. In einer Filmkritik aus dem Erscheinungsjahr bemängelt Bosley Crowther die Oberflächlichkeit des Films: „This painfully labored comedy, which came to the Capitol yesterday, is just a cheap and artificial lot of slapstick in which the Nazis are broadly burlesqued and the people of occupied Holland are represented as

³⁵⁴ Vgl. Schlör, Joachim: „Werner Richard Heymann in Hollywood: a case study of German-Jewish emigration after 1933 as a transnational experience“, in: *Jewish Culture and History*, 17:1-2, April 2016, S. 115-132, hier S. 124.

³⁵⁵ Vgl. Horak, *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939–1945*, S. 380.

³⁵⁶ Mann, „What's Wrong with Anti-Nazi Films?“, S. 181.

so many actors in a Columbia farce“, das Drehbuch bezeichnet er als „stupid and off-key“. ³⁵⁷

Horak hat in *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939–1945* ³⁵⁸ genretypische Merkmale des Anti-Nazi-Films ermittelt. Im Folgenden wird THE WIFE TAKES A FLYER auf einige dieser Kennzeichen hin untersucht, um zum einen aufzuzeigen, mit welchen Mittel hier der antifaschistische Propagandazweck erfüllt wird, und zum anderen um zu überprüfen, inwiefern der Film von der genretypischen Erzählweise abweicht. Regina C. Range verfolgt die These, dass Gina Kaus' Drehbucharbeit trotz der restriktiven Strukturen des Unterhaltungskinos Hollywoods subversive Elemente aufweist. ³⁵⁹ Mithilfe ihrer Analyse zu THE WIFE TAKES A FLYER soll dem nachgegangen werden.

4.2.1.2 Inhalt

Der Film THE WIFE TAKES A FLYER spielt in den von den Nationalsozialisten besetzten Niederlanden. Dort bietet die Familie Woverman dem abgestürzten alliierten Piloten der Royal Air Force (R.A.F), Christopher Reynolds (Franchot Tone), ein Versteck. Der Nazi-Offizier Major Zellfritz (Allyn Joslyn) wird beauftragt, Christopher zu suchen und auszuliefern, und wird in das Haus der Wovermans einquartiert. Um unerkant zu bleiben, gibt sich Christopher als Hendrik Woverman (Hans Conried) aus, welcher sich gerade in einem Sanatorium befindet. Der reale Hendrik ist mit Anita Woverman (Joan Bennett) verheiratet, die sich aber von ihm scheiden lassen möchte. Christopher hilft Anita mit dem Scheidungsverfahren und sie verlieben sich ineinander. Mit Hilfe der Bewohnerinnen eines Pensionistinnenheims, das von Countess Oldenburg (Cecil Cunningham) geführt wird, gelingt es Christopher schließlich, gemeinsam mit Anita mit einem gestohlenen deutschen Flugzeug nach England zu fliehen.

4.2.1.3 Anti-Nazi-Propaganda als Komödie

Der zu Beginn eingeblendete Text macht den antinazistischen Propagandazweck des Films deutlich: „The resemblance of our characters to any Nazi military figures is intentional and not coincidental and is done with premeditation and

³⁵⁷ Crowther, Bosley: „The Screen“, in: *The New York Times*, 19.6.1942, S. 18.

³⁵⁸ Vgl. Horak, *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939–1945*.

³⁵⁹ Vgl. Range, *Positioning Gina Kaus*, S. 69.

extreme malice aforethought.“ (0h00'53") Bereits in der ersten Szene sind Hakenkreuzfahnen zu sehen (0h01'08"); es wird eine direkte Verbindung zur realen Symbolik der Nationalsozialisten hergestellt. Laut Horak ist das Symbol des Hakenkreuzes im Anti-Nazi-Film „allgegenwärtig. Es spricht beim Zuschauer einen Fundus von Assoziationen, Bedeutungszusammenhängen, Vorstellungen und Einstellungen an, der seinen Ursprung nicht nur im rezipierten Film hat.“³⁶⁰ In *THE WIFE TAKES A FLYER* wird Gewalt nicht explizit dargestellt, sondern auf sprachlicher Ebene nebenbei thematisiert – etwa wenn Zellfritz sich für den Kaffee bedankt und von einer Hinrichtung erzählt: „I enjoyed your coffee as much as the execution this morning.“ (0h16'00") Adolf Hitler als Person wird beiläufig erwähnt, etwa wenn darüber gesprochen wird, dass Hitler nie Zigaretten rauche – „The Führer never smokes!“ (0h15'30") – oder Vegetarier sei. (1h21'11") Außerdem wird eine Fotografie von ihm gezeigt, die karikaturistisch übermalt wurde. (1h20'00")

Antifaschistische Themen werden in *THE WIFE TAKES A FLYER* vor allem auf komödiantischer Ebene verhandelt. Inwiefern der Film damit ein kritisches Potenzial in sich bergen kann, erläutert Range folgendermaßen:

„Even though Kaus's script is clearly situated in the comedy genre, it nonetheless attempts to create a setting and circumstances resembling actual events. This allows Kaus to educate her audience on current events whilst also introducing different forms of resistance to an oppressive regime. Simultaneously, using the genre of comedy provides the opportunity to investigate the threat and the incomprehensible cruelty of the German National Socialist from a safe distance.“³⁶¹

Auf der humoristischen Ebene ist es möglich, die eben erwähnte Distanz herzustellen. Dabei wird das Hauptaugenmerk des Films darauf gelegt, die mangelnde Intelligenz der Nazi-Offiziere, insbesondere Zellfritz', zur Schau zu stellen. Dies geschieht auf unterschiedliche Weise. Beispielsweise wird das Verhalten der Nazi-Offiziere durch das Stilmittel der Wiederholung und der Übertreibung parodiert: „The utilization of repeated actions is limited to those characters representing the Nazis. It exaggerates the repetitiveness, rigidity and rituality of the National Socialist's state and military apparatus“³⁶², schreibt Range dazu. Zu Beginn des Films ruft ein Nazi-Offizier den Wagen für Major Zellfritz – „Major Zellfritz's car!“ –, und dieser bringt sich in Position, als er seinen Namen hört. Da der Wagen jedoch zunächst nicht erscheint, muss der Ruf mehrmals wiederholt werden und Zellfritz positioniert sich jedes Mal von neuem; dies lässt

³⁶⁰ Horak, *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939–1945*, S. 375f.

³⁶¹ Range, *Positioning Gina Kaus*, S. 74.

³⁶² Ebd. S. 75.

ihn lächerlich erscheinen. Als der Wagen endlich vorfährt, wird Zellfritz über seinen Auftrag – den abgestürzten R.A.F.-Piloten Christopher Reynolds zu suchen und festzunehmen – informiert, das Gespräch wird jedoch ständig unterbrochen, da immer dann, wenn ein Nazi-Offizier vorbeigeht, der Hitlergruß ausgeführt werden muss. Ein Unteroffizier massiert daraufhin Zellfritz' überanstrengten Arm. Musikalisch unterlegt wird die Szene mit dem Donauwalzer. (0h01'19"-0h02'40") In einer anderen Szene schlagen sich die Nazi-Offiziere mehrmals gegenseitig beim Ausführen des Hitlergrußes. (0h38'45") Mit dem übertrieben oft und strikt ausgeübten Hitlergruß wird der blinde und übereifrige Gehorsam der Nazi-Offiziere parodiert.

Zudem finden sich im Film Elemente der Verwechslungskomödie. Christopher gibt sich als Anitas Noch-Ehemann Hendrik Woverman aus; das führt zu mehreren verwickelten Situationen, in denen er seine falsche Identität beweisen muss. So muss er beispielsweise in der viel zu großen Kleidung Hendriks überzeugen (0h11'57") oder die Fotos von Hendrik aus dem Familienalbum reißen. (0h17'17") Zellfritz ist unfähig, die wahre Identität von Christopher zu erkennen, obwohl er mit ihm unter einem Dach wohnt. Eine andere Art der Verwechslung veranschaulicht einmal mehr Zellfritz' dümmlichen Charakter: In einer Szene sieht er sich mit ungewohnt gekämmten Haaren im Spiegel, erschrocken von seiner Ähnlichkeit mit Adolf Hitler zeigt er sich selbst den Hitlergruß – er erkennt sein eigenes Spiegelbild nicht. (0h26'53") Neben dem Aufzeigen von Zellfritz' mangelnder Intelligenz dient die Szene noch einem anderen Zweck; Range sieht darin die blinde Nachahmung ideologischer Rituale offenbart:

„Zellfritz's immediate reaction to greet the man, who he believes to be Hitler, once more puts the non-reflective performance of rituals within the ideological apparatuses on display. At the same time, it debunks the idea of the existence of actual subjects with a consciousness of their own.“³⁶³

Gleichzeitig wird mit der überspitzten Nachahmung der nationalsozialistischen Gesten deren Performance-Charakter betont. Gerd Gemünden, der sich im folgenden Zitat auf den Anti-Nazi-Film TO BE OR NOT TO BE bezieht, verweist auf den Zusammenhang von nationalsozialistischer Politik und Performance:

„As the German exiles knew well, the might of Nazi dictatorship rested on its ability for making power visible. The Nazi Party's many forms of self-representation included a variety of performances and spectacles, from military parades, torchlight marches, and large-scale political rallies to the use of radio and film as mass media.“³⁶⁴

³⁶³ Ebd. S. 76.

³⁶⁴ Gemünden, *Continental Strangers*, S. 85.

Indem die Figuren in den Filmen die Verhaltensmuster der Nationalsozialisten parodieren bzw. nachahmen, zeigen sie: „[T]he reality of Nazism is performative: it is real only to the extent that it is performed.“³⁶⁵

4.2.1.4 Konstruktion des Feindbildes

Das Feindbild wird in *THE WIFE TAKES A FLYER* vor allem durch die stereotypischen Verhaltensmuster der Figuren vermittelt.

Die Vorstellung, die das amerikanische Kinopublikum vom Aussehen und den Verhaltensweisen eines Nazi-Offiziers hatte, sollte durch eine Figur wie Zellfritz bestätigt werden: Zellfritz ist naiv und aufdringlich, trägt stets Uniform und lässt immer wieder deutsche Wörter in einem strengen Tonfall einfließen. Horak ordnet ihn als Opportunisten ein:

„Im Gegensatz zum üblichen Stereotyp des Nazi-Offiziers im Anti-Nazi-Film ist Zellfritz weder überzeugter Faschist noch brutaler Täter, sondern entspricht eher dem Stereotyp des Nazis als Opportunisten. Als Bürgerlicher ohne starke ideologische Bindung verrät Zellfritz bürgerliche Moralvorstellungen und Demokratie, indem er sich zum Nationalsozialismus bekennt. Doch mit der Überzeugung ist es nicht weit her. Die stetige Vernachlässigung seiner dienstlichen Pflichten, gekoppelt mit seiner erotischen Obsession, beweisen seinen Opportunismus, letztere befriedigt auch seinen Minderwertigkeitsgefühle kompensierenden Größenwahn.“³⁶⁶

Dem Nazi-Offizier gegenüber steht der alliierte Pilot, der seine Aufmerksamkeit dem Kampf gegen den Nationalsozialismus widmet. Christopher ist der Held des Films; durch ihn wird „eine größtmögliche Identifikation der Zuschauer mit der Figur“³⁶⁷ angestrebt. Horak betont den Zweck der Vorbildfunktion des Helden im Anti-Nazi-Film: „Nicht die realistische Darstellung des antifaschistischen Kampfes galt als wichtigste Aufgabe der Filmpropaganda, sondern die Gewinnung des Rezipienten für den Kampf.“³⁶⁸

Während Christopher alles tut, um gegen die Nationalsozialisten Widerstand zu leisten, lässt Zellfritz sich durch das andere Geschlecht von seinem Auftrag ablenken: „He is easily distracted by the other sex and uses his position to pursue his love interest. Zellfritz is blinded by Anita Woverman's beauty and is thus presented as incapable of comprehending his mission and the fact that the

³⁶⁵ Ebd. S. 89.

³⁶⁶ Horak, „Gina macht Propaganda“, S. 137.

³⁶⁷ Horak, *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939–1945*, S. 349.

³⁶⁸ Ebd.

flyer he is looking for is right in front of him“³⁶⁹, beschreibt Range die negativen Attribute, die dem Nazi-Offizier zugeschrieben werden.

Die jeweiligen Eigenschaften der beiden Männer werden besonders in ihrer Beziehung zur weiblichen Protagonistin Anita Woverman sichtbar. Christopher verliebt sich in Anita, lässt sich aber nicht von seiner Mission ablenken. Demgegenüber steht Zellfritz, der sie von Anfang an mehr wie ein Objekt behandelt. Als er Anita das erste Mal sieht, fällt sein Blick sofort auf ihre Beine. Horak bezeichnet Zellfritz als „Schürzenjäger“³⁷⁰: „Schon der erste subjektive Blick der Kamera auf Bennetts Beine entlarvt Zellfritz als Chauvinisten, der Frauen nach ihrem Körper beurteilt.“³⁷¹ Anita weist seine Aufdringlichkeiten ab. Der chauvinistische Nazi-Offizier versagt nicht nur auf beruflicher, sondern auch auf privater Ebene, indem er erfolglos versucht, die Protagonistin zu erobern. Christopher hingegen – als Held des Films – gewinnt Anita für sich, die beiden verlieben sich ineinander. Ihre Liebesgeschichte ist für den Unterhaltungsfaktor des Films notwendig:

„Den klassischen Konventionen des Hollywood-Films entsprechend muß sie [Anm. die Anti-Nazi-Heldin] natürlich zunächst für eine romantische Verwirrung des Helden sorgen, denn ohne 'love interest', wie es im Jargon der Filmproduzenten hieß, glaubten die Konzerne, keinen Film verkaufen zu können. Auf dieser einfachsten und banalsten Ebene muß der Held die weibliche Hauptfigur erobern, während er gleichzeitig gegen den faschistischen Feind kämpft.“³⁷²

Zusätzlich dient die amouröse Beziehung laut Horak aber auch einem propagandistischen Zweck: „Um die ‚Vereinten Nationen‘ symbolisch darzustellen, besteht das Liebespaar nicht selten aus einer europäischen Widerstandskämpferin und einem amerikanischen Soldaten.“³⁷³

4.2.1.5 Die Anti-Nazi-Heldin

Anita fungiert in *THE WIFE TAKES A FLYER* nicht bloß als weiblicher Nebenpart, sondern nimmt eine wichtige Rolle im Kampf gegen den Nationalsozialismus ein. Die Protagonistin als Anti-Nazi-Heldin ist „nicht nur Objekt der männlichen Zuwendung, sondern beteiligt sich gleichzeitig aktiv am

³⁶⁹ Range, *Positioning Gina Kaus*, S. 76.

³⁷⁰ Horak, „Gina macht Propaganda“, S. 137.

³⁷¹ Ebd. S. 138.

³⁷² Horak, *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939–1945*, S. 352.

³⁷³ Ebd.

Kampf gegen den Feind³⁷⁴ und ist eine wiederholt auftretende Figur im antinazistischen Propagandafilm.

Anita unterstützt Christopher bei der Planung seiner Flucht und bringt Zellfritz dazu, wichtige Informationen über einen geplanten Luftangriff der Nationalsozialisten auf Großbritannien zu verraten, der daraufhin verhindert werden kann.

Anita weist zusätzlich emanzipatorische Eigenschaften auf, die weniger mit den typischen Charakteristika der Anti-Nazi-Heldin zu tun haben. Als Nebenhandlung wird Anitas Kampf um das Recht auf die Scheidung von Hendrik gezeigt. Vor Gericht muss sie beweisen, dass ihr Mann ein gewalttätiger Alkoholiker ist. (0h28'46"-0h35'01") Sie spricht öffentlich über die häusliche Gewalt, die ihr angetan wurde, sie habe sogar „bruises to prove it.“ (0h31'20") Der Richter möchte einer Scheidung jedoch nicht zustimmen. Erst als Christopher (als Hendrik) seine Betrunkenheit vor Gericht vortäuscht, um Anitas Vorhaben zu unterstützen, wird der Scheidungsprozess schließlich für sie entschieden. Das Beenden ihrer Ehe bedeutet jedoch auch den Ausschluss aus der Familie ihres Ex-Ehemannes, sie muss sich ein neues Zuhause suchen. Gewalt gegen Frauen und die Schwierigkeiten, denen eine Frau bei einem Scheidungsantrag ausgesetzt ist, werden hier, wenn auch nur als Nebenhandlung, thematisiert.

Range führt die Auseinandersetzung mit frauenspezifischen Themen auf Kaus' Mitarbeit zurück. Sie begründet dies damit, dass in den vorherigen Filmarbeiten des anderen Drehbuchautors Jay Dratler keine Frauenfiguren vorkommen, die vom konventionellen Frauenbild des Hollywood-Kinos abweichen. Hingegen zeige Kaus bereits in ihrem literarischen Werk und nachfolgend auch in ihrem filmischen Werk „self-reflective female characters that openly question and critique their position in society.“³⁷⁵

Horak bezeichnet den Film als „Ehe-Klamauk“³⁷⁶ und vertritt die Meinung, der Hauptkonflikt bestehe darin, „ob die Heldin sich für ihren faschistischen oder demokratischen Freund entschließen wird.“³⁷⁷ Dem kann nicht beigelegt werden: Von Anfang an ist an Anitas Verhalten erkennbar, dass sie kein echtes Interesse für den Nazi-Offizier hegt; seine Aufdringlichkeiten wehrt sie ab. So setzt sie sich ostentativ von ihm weg (0h07'58") oder macht sich über ihn lustig. Als Zellfritz ihr stolz alle seine Abzeichen zeigt, fragt sie ihn „Were you ever in a

³⁷⁴ Ebd. S. 353.

³⁷⁵ Range, *Positioning Gina Kaus*, S. 68.

³⁷⁶ Horak, „Gina macht Propaganda“, S. 142.

³⁷⁷ Horak, *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939–1945*, S. 355.

real battle?“, woraufhin er verlegen reagiert. (1h14'50") Anitas Konflikt ist vielmehr von ihrem Streben nach Selbstbestimmung bzw. der Loslösung von ihrem gewalttätigen Ehemann bestimmt. Ihr emanzipiertes Verhalten wird vor allem im Kampf um ihre eigene Unabhängigkeit vor Gericht sichtbar und steht im Gegensatz zum konservativ geprägten nationalsozialistischen Frauenbild, wonach eine Frau sich dem Mann unterordnen solle. Dass sie Zellfritz' Vorstellung davon, wie eine Frau sich zu verhalten habe, nicht erfüllt, wird auch deutlich, als Zellfritz versucht, sie zurechtzuweisen: Als Anita mehrmals niesen muss, weil sie gegen seine mitgebrachten Blumen allergisch reagiert, versucht er sie dazu zu bringen, ihren Anfall zurückzuhalten. Sie tut dies nicht, daraufhin stellt er enttäuscht fest: „Oh no, no willpower!“ (1h15'32")

4.2.1.6 Stereotypen im Widerstand

In *THE WIFE TAKES A FLYER* finden sich auch Abweichungen von den eindeutigen genretypischen Merkmalen des Anti-Nazi-Films.

Beispielsweise ist Anita nicht die einzige weibliche Figur, die Widerstand leistet. Nach ihrer Scheidung wohnt und arbeitet Anita in einem Heim für ältere Damen. Die Bewohnerinnen solidarisieren sich mit Anita und Christopher. Range beschreibt das Heim als „center of resistance“. ³⁷⁸ Es bietet das perfekte Versteck für Christopher, da Zellfritz und die anderen Nazi-Offiziere die älteren Damen nicht als Widerstandskämpferinnen wahrnehmen. Die Frauen lenken die Nazi-Offiziere ab, indem sie vorgeben, hilflos und hysterisch zu sein und den Schutz der Nazi-Offiziere zu benötigen. (1h24'43") Range merkt an, sie verhielten sich, wie es von ihnen erwartet werde: „The elderly women play an exaggerated stereotype of themselves.“ ³⁷⁹ Sie bedienen sich damit absichtlich des Klischees der wehrlosen Frauen im höheren Alter und performen stereotypische Verhaltensmuster, um Widerstand zu leisten. Dank dieses Ablenkungsmanövers gelingt Christopher und Anita die Flucht nach England. Ein weiteres Merkmal des Anti-Nazi-Films wird hier sichtbar, nämlich der Widerstand von „Antifaschisten aus dem Volk“ – ein Motiv, das laut Horak einem bestimmten Propagandazweck dient: „Als Stereotypen signifizieren sie die namenlosen Massen, die ebenfalls am Kampf beteiligt sind, die, ohne Ruhm oder Ehre zu ernten, dennoch zum Sieg über den Faschismus beitragen.“ ³⁸⁰ Ungewöhnlich ist, dass in *THE WIFE TAKES*

³⁷⁸ Range, *Positioning Gina Kaus*, S. 79.

³⁷⁹ Ebd. S. 80.

³⁸⁰ Horak, *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939–1945*, S. 355f.

A FLYER die Zivilbevölkerung durch eine reine Frauengemeinschaft repräsentiert wird – die Frauen werden hier zu wichtigen Komplizinnen im Kampf gegen den Nationalsozialismus.

4.2.1.7 Das Spiel mit den Identitäten

Im Rahmen der Verwechslungskomödie kommt es zu einer Neuverhandlung von Identitäten. Um sich zu schützen, muss Christopher seine eigene Identität verstecken und eine neue annehmen. Er muss sich in Hendrik Woverman hineinversetzen, um die Rolle glaubhaft spielen zu können, und erschafft damit eine gänzlich neue Identität. Die Rolle als Anitas Ehemann spielt er als „verbesserte Ausgabe, denn er ist weder Trinker, noch schlägt er sie.“³⁸¹ Als Christopher und Hendrik aufeinandertreffen, ist Hendrik seinem Doppelgänger für das Verwechslungsspiel sogar dankbar, möchte er doch gar nicht er selbst sein: „I’m glad you are me – I don’t wanna be myself.“ (1h13’23”) Das Spiel mit Identitäten wird zugespitzt, als Christopher ihm einen neuen Ausweis gibt – Hendrik hat betrunken ein Hitlerbild übermalt und wird nun von der Gestapo gesucht. Die neue Identität eines Bierwagenfahrers nimmt Hendrik gerne an, um sich nicht mehr verstecken zu müssen. (1h14’23”) Die zwei Männer haben etwas gemeinsam: Sie befinden sich beide in einer Krise und versuchen diese mittels eines (zeitweiligen) Identitätswechsels zu überwinden.

Die Figur Hendrik ist keinem der von Horak angeführten Stereotypen des Anti-Nazi-Films eindeutig zuordenbar – Anitas (Ex-)Ehemann ist weder ein alliierter Soldat noch ein Nazi. Die Übermalung des Hitlerbildes wird als ein Akt des betrunkenen Randalierens abgetan und nicht als antinazistische Handlung dargestellt. Hendriks Aufenthalt in einer psychiatrischen Anstalt und sein Alkoholkonsum machen ihn zu einer Außenseiterfigur, die von der Gesellschaft und den politischen Ereignissen ausgeschlossen zu sein scheint.

Range stellt die These auf, dass auch Anita mit ihrer Identität spielt, als sie Zellfritz falsche Hoffnungen macht und sich mit ihm verabredet: „Like Reynolds, Anita adapts quickly and is just as eager to destabilize and challenge the dominant powers.“³⁸² Um den Nazi-Offizier zu überlisten, mimt sie das naive Mädchen; sie ändert kurzzeitig ihre Persönlichkeit. Range sieht darin Gina Kaus’ eigene Exilerfahrung – unter anderem ihre schnelle Anpassungsfähigkeit –

³⁸¹ Horak, „Gina macht Propaganda“, S. 137.

³⁸² Range, *Positioning Gina Kaus*, S. 78.

widergespiegelt.³⁸³ Anitas Exklusion nach der Scheidung und ihre Flucht nach England gemeinsam mit Christopher ist für Range ein weiteres Indiz für das erlebte Exil:

„Anita just lost her family ties through divorce and is eager to make a living. Through Anita's character, the film introduces the idea of having to leave everything behind and possibly having to start all over. Gina Kaus, like so many other émigrés, did the same when she first fled Vienna and finally made a home in the United States.“³⁸⁴

Welche Details der Handlungsstränge und der Figurenzeichnung im Film auf Kaus' Mitarbeit zurückzuführen sind, kann nicht eindeutig bestimmt werden.³⁸⁵ Auch wenn ihr tatsächlicher Einfluss nicht eindeutig bewiesen werden kann, so können das Spiel mit Identitäten und die Darstellung von Exklusion dennoch als Hinweise auf exilspezifische Erfahrungen gelesen werden.

4.2.2 WHISPERING CITY³⁸⁶ (1947)

4.2.2.1 Kontextualisierung

WHISPERING CITY wurde als englische Version des französischen Films LA FORTERESSE (1947) zwei Jahre nach Kriegsende in Kanada gedreht und produziert. Mit der Produktion zweier Sprachversionen sollte einerseits ein möglichst großes Publikum im frankophonen Quebec erreicht werden, andererseits wollten die Produzenten Paul L'Anglais und Rene Germain den kanadischen Filmmarkt konkurrenzfähig zur Filmindustrie in Hollywood machen.³⁸⁷ Ab 1944 kam es zu einem Anstieg von kanadischen Eigenproduktionen, weil ab den 1940er Jahren kriegsbedingt weniger Filme in Frankreich produziert und somit nach Kanada exportiert wurden.³⁸⁸ Der exilierte russische Regisseur Fedor Ozep wurde mit der Regiearbeit für beide

³⁸³ Vgl. Ebd. S. 78f.

³⁸⁴ Ebd. S. 80f.

³⁸⁵ Range unternimmt erste Versuche, Kaus' Beitrag genauer zu bestimmen, und untersucht in ihrer Dissertation die Drehbücher von THE WIFE TAKES A FLYER und THREE SECRETS. Dabei betont sie, dass im Hinblick auf die Feststellung der individuellen Anteile, die die einzelnen Filmschaffenden auf die verschiedenen Drehbuchversionen hatten, noch umfangreichere und detailliertere Forschungsarbeiten nötig seien. Vgl. Range, *Positioning Gina Kaus*, S. 154f.

³⁸⁶ *Whispering City*, Regie: Fedor Ozep, Zusätzliche Dialoge: Gina Kaus, Hugh Kemp und Sydney Banks, CAN 1947, DVD, Cinema Classics Collection.

³⁸⁷ Vgl. MacKenzie, Scott: „Soviet Expansionism: Fédor Ozep's Transnational Cinema“, in: *Canadian Journal of Film Studies*, 12/2 2003, S. 92-103, hier S. 99.

³⁸⁸ Vgl. Loiselle, André: „La Forteresse/Whispering City“, in: Jerry White (Hg.), *The Cinema of Canada 24 frames*, London: Wallflower Press 2006, S. 33-42, hier S. 33.

Sprachversionen beauftragt. Als Produzenten fungierten L'Anglais, Roger Woog und Georg Marton.

Es kann angenommen werden, dass Gina Kaus' Mitwirkung an WHISPERING CITY – ähnlich wie bei THE WIFE TAKES A FLYER – durch das Zutun Georg Martons zustande kam; Marton unterstützte Kaus finanziell und verschaffte ihr Aufträge in den Filmstudios.³⁸⁹ Kaus' Mitarbeit scheint im Titelvorspann unter „Additional Dialogue“ gemeinsam mit Hugh Kemp und Sydney Banks auf. Das bedeutet, sie war für das Bearbeiten und Einfügen von zusätzlichen Dialogen verantwortlich; wie hoch ihr Anteil genau war, lässt sich nicht ermitteln.

Im Filmteam finden sich neben Kaus, Ozep und Marton noch weitere emigrierte Filmschaffende: Die zwei männlichen Hauptrollen werden von Paul Lukas und Helmut Dantine dargestellt. Ersterer emigrierte bereits Ende der 1920er Jahre in die USA,³⁹⁰ zweiterer floh aus Wien.³⁹¹ Dantine spielte zuvor in mehreren Anti-Nazi-Filmen einen Nazi-Offizier, etwa in TO BE OR NOT TO BE. Seine Filmrollen sind ein Beispiel für Typecasting: Die Besetzung von exilierten Schauspielern und Schauspielerinnen in „Nazirollen“ bezeichnet Horak als „eine Ironie, die die von den Nationalsozialisten verfolgten Schauspieler in die Rollen ihrer ehemaligen Peiniger versetzte.“³⁹² Paul Lukas spielte Nazis und deren Opfer; seine wohl bekannteste Rolle als Täter ist jene des Dr. Karl Kessel im ersten großen US-amerikanischen Anti-Nazi-Film CONFESSIONS OF A NAZI SPY (1939).

Im Vergleich zum französischen LA FORTERESSE war WHISPERING CITY weniger erfolgreich. André Loiselle merkt an, dies habe an den unterschiedlichen Erwartungen gelegen, die das frankophone bzw. anglophone Publikum an die jeweilige Sprachversion gehabt habe: „Unlike francophone spectators who felt that they were watching a *film noir* of their own, anglophone spectators saw instead a mediocre by-product of a Hollywood genre.“³⁹³ Die Kritik in der *New York Times*, die WHISPERING CITY als ein Melodram bezeichnet, fällt negativ aus: „For the melodrama, which began a stand at the Gotham on Saturday, is lethargic, garrulous and, for the most part obvious fare which takes a tediously long time to tell a transparent and none too impressive story.“³⁹⁴

³⁸⁹ Vgl. Malone, „Gina Kaus“, S. 754.

³⁹⁰ Vgl. Omasta, „Background to Danger“, S. 107.

³⁹¹ Vgl. Horak, Jan-Christopher: „Schauplatz Wien. Österreich im Anti-Nazi-Film Hollywoods“, in: Cargnelli/Omasta (Hg.), *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945*, Bd. 1, Wien: Wespennest 1993, S. 199-211, hier S. 201.

³⁹² Horak, „Schauplatz Wien“, S. 201.

³⁹³ Loiselle, „La Forteresse/Whispering City“, S. 38.

³⁹⁴ A.W.: „The Screen. At the Gotham“, in: *The New York Times*, 10.5.1948, S. 25.

Für Scott MacKenzie ist WHISPERING CITY ein Film noir und zählt mit seiner Ästhetik zu einer Besonderheit im kanadischen Kino:

„While *La Forteresse* has been written about, at least in Quebec, little attention has been paid to *Whispering City*, which is often looked upon solely as an English-language version of *La Forteresse*. Yet, despite the fact that the camera set-ups for the two films are virtually identical, *Whispering City* works far better as a film noir. [...] Indeed, *Whispering City*, along with the all-but-forgotten, Montreal-based, English language Selkirk Productions' film *Forbidden Journey* (1949, Richard J. Jarvis) can be easily seen as the only two Canadian films produced in the 1940s that combine a *noir* visual aesthetic with a crime story.“³⁹⁵

Bis heute hat sich die Filmwissenschaft auf keine eindeutige Definition des Film noir geeinigt; MacKenzie bezeichnet WHISPERING CITY als solchen, ohne genau festzumachen, auf welche genretypischen Merkmale er sich bezieht. In seinem Artikel „Notes on Film Noir“ aus dem Jahr 1972 unternimmt Paul Schrader den Versuch, die Kennzeichen des Film noir auszumachen, und fasst zusammen: „In general, *film noir* refers to those Hollywood films of the Forties and early Fifties which portrayed the world of dark, slick city streets, crime and corruption.“³⁹⁶

MacKenzie hebt die Bedeutung von WHISPERING CITY als Film noir hervor: „Of note, as well, is the fact that Ozep's career ended with a *noir* film, the genre that, above all others, exemplifies the hybridisation of European cinematic styles in a recognisably American form.“³⁹⁷ Dass die aus Europa vertriebenen Filmschaffenden den Film noir wesentlich prägten, hat die Filmgeschichtsschreibung hinreichend dargelegt.³⁹⁸

TheoretikerInnen der feministischen Filmwissenschaft haben sich ausführlich mit der Darstellung der Frauenbilder im Film noir und dem subversiven Potenzial des Genres beschäftigt.³⁹⁹ Yvonne Tasker erklärt das feministische Interesse unter anderem folgendermaßen: „Noir is often understood as a cinematic space that both expresses and challenges patriarchal constructions of women (and, indeed, as a form of cinema that challenges conventional forms of masculine heroism).“⁴⁰⁰

Im Folgenden soll untersucht werden, welche Merkmale des Film noir in WHISPERING CITY auftauchen und wie diese möglicherweise in

³⁹⁵ MacKenzie, „Soviet Expansionism“, S. 99f.

³⁹⁶ Schrader, Paul: „Notes on Film Noir“, in: *Film Comment*, 8/1 1972, S. 8-13, hier S. 8.

³⁹⁷ MacKenzie, „Soviet Expansionism“, S. 100.

³⁹⁸ Zum Einfluss der exilierten Filmschaffenden auf den Film noir siehe etwa Cargnelli/Omasta (Hg.), *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir* (1997).

³⁹⁹ Siehe etwa die gesammelten Aufsätze in Kaplan, E. Ann (Hg.): *Women in film noir*. New edition, London: British Film Institute 1998 (Orig. 1978).

⁴⁰⁰ Tasker, Yvonne: „Women in Film Noir“, in: Hanson/Spicer (Hg.), *A Companion to Film Noir*, Malden, MA: Wiley-Blackwell 2013, S. 353-368, hier S. 354.

Zusammenhang zur Darstellung von Exilerfahrung und emanzipatorischen Frauenbildern stehen.

4.2.2.2 Inhalt

In WHISPERING CITY wird die Geschichte der Reporterin Mary Roberts (Mary Anderson) erzählt, die den 20 Jahre zurückliegenden Todesfall des Musikers Robert Marchaud wieder aufrollt. Renée Brancourt (Mimi D'Estée) ist der Überzeugung, ihr Mann Robert Marchaud sei ermordet worden. Mary kommt bei ihren Nachforschungen dem einflussreichen Anwalt Albert Frédéric (Paul Lukas) auf die Spur. Ihr Chef, der Herausgeber Edward Durant (John Pratt), ist mit Albert befreundet und unterstützt ihre Recherchen anfangs nicht. Albert ist ein Kunstliebhaber und fördert vielversprechende Talente, wie etwa den Komponisten Michel Lacoste (Helmut Dantine). Der Komponist ist unglücklich mit Blanche (Joy Laflour) verheiratet. Als Blanche Selbstmord begeht, redet Albert dem unschuldigen Michel ein, seine eigene Frau im Alkoholrausch ermordet zu haben. Albert verspricht zu schweigen, wenn Michel für ihn die ihm lästig gewordene Journalistin Mary umbringt. Michel und Mary verlieben sich jedoch ineinander und überführen letztendlich Albert, indem sie Marys Tod vortäuschen.

4.2.2.3 Die Gemeinschaft in der Krise

Krisenstimmung zieht sich durch den Film WHISPERING CITY: Unter den Figuren herrscht Unsicherheit darüber, wem man vertrauen kann. Im Film kommt es mehrmals zu einem Vertrauensmissbrauch. Michel vertraut seinem Freund Albert, der ihn jedoch hintergeht und ihn für seine eigenen Zwecke benutzt: Nach einem Streit mit seiner Ehefrau Blanche kommt Michel in der Nacht betrunken zu Albert und erzählt ihm von der Auseinandersetzung. Als am nächsten Morgen in der Zeitung steht, Blanche sei tot, behauptet Albert, Michel habe ihm in der Nacht erzählt, er hätte sie umgebracht. Albert erpresst seinen Freund, indem er ihm eine Mordtat einredet, die Michel gar nicht begangen hat. (0h41'20"-0h47'54") Michel missbraucht Marys Vertrauen, als er eine neue Identität erfindet, um Mary in die Falle zu locken. (0h53'36") Albert nutzt seinen finanziellen Einfluss, um Druck auf Marys Chef Edward Durant auszuüben. (0h14'45") Es fällt auf, dass es keine (familiäre) Gemeinschaft gibt. In WHISPERING CITY stehen die Figuren für sich alleine. Albert und Mary sind unverheiratet und kinderlos. Ob Marys Chef Edward eine Frau oder Kinder hat, bleibt ungewiss. Die

einzigste familiäre Bindung wird in der Ehe von Blanche und Michel gezeigt. Die beiden führen jedoch eine unglückliche Beziehung; die Ehe wird als zerrüttet dargestellt.

In der fehlenden bzw. dysfunktionalen Familie sieht Sylvia Harvey ein wiederkehrendes Merkmal des Film noir.⁴⁰¹ Harvey argumentiert, die gesellschaftliche Rolle der Frau sei durch ihre Position in der Familie festgelegt. Auf welche Art und Weise die Familie im Film dargestellt wird, spiele daher eine entscheidende Rolle in der Repräsentation von Frauen.⁴⁰² Die Protagonistin in *WHISPERING CITY* ist – ohne Mann und Kind – (familiär) unabhängig. Die Absenz der Familie ermöglicht es, eine weibliche Figur darzustellen, die sich fernab von Stereotypen bewegt. Für Harvey liegt darin das Potenzial, Alternativen zum traditionellen Familienbild aufzuzeigen:

„This terrible absence of family relations allows for the production of the *seeds* of counter-ideologies. The absence or disfigurement of the family both calls attention to its own lack and to its own deformity and may be seen to encourage the consideration of alternative institutions for the reproduction of social life.“⁴⁰³

Die fehlende und zerrüttete Familie steht im Kontrast zur zusammenhaltenden Gesellschaft in den Anti-Nazi-Filmen. Während es im Hollywood der Kriegsjahre als besonders wichtig galt, die zusammengehörende Gemeinschaft zu repräsentieren, sind die Nachkriegsjahre geprägt von Unsicherheit und Instabilität – eine Phase, die sich in der Grundstimmung des Film noir widerspiegelt. Harvey sieht einen Zusammenhang zwischen dem Untergang der nationalistischen, zusammenhaltenden Ideologie und dem Aufkommen des frühen Film noir: „It may be argued that the ideology of national unity which was characteristic of the war period, and which tended to gloss over and conceal class divisions, began to falter and decay, to lose its credibility, once the war was over.“⁴⁰⁴

Die Krise der amerikanischen Gesellschaft der Nachkriegszeit wird im Film noir sichtbar. Paul Schrader sieht ein „post-war disillusionment“ in diesen Filmen widergespiegelt: „The disillusionment many soldiers, small businessmen and housewife/factory employees felt in returning to a peacetime economy was directly mirrored in the sordidness of the urban crime film.“⁴⁰⁵

⁴⁰¹ Vgl. Harvey, Sylvia: „Woman’s Place: The Absent Family of Film Noir“, in: Belton (Hg.), *Movies and Mass Culture*, New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press 1996, S. 171-184, hier S. 175.

⁴⁰² Vgl. Ebd. S. 173.

⁴⁰³ Ebd. S. 181.

⁴⁰⁴ Ebd. S. 175.

⁴⁰⁵ Schrader, „Notes on Film Noir“, S. 9f.

Das Gefühl der Ernüchterung nach der Rückkehr in die Heimat wird in WHISPERING CITY beiläufig thematisiert. Als Michel sich als „Paul Duval“ ausgibt, um Mary zu täuschen, erfindet er eine neue Lebensgeschichte: Duval sei nach Jahren der Abwesenheit wieder in seine Heimatstadt zurückgekehrt. „I almost feel like a stranger in my own city“ (0h55'00"), gesteht er ihr. Das Gefühl des Fremdseins in der eigenen Heimat ist den zurückkehrenden Kriegsveteranen der Nachkriegsjahre bekannt. Gemünden vergleicht diese Erfahrung mit jener, die die ExilantInnen, die in ihre alte Heimat zurückgekehrt sind, gemacht haben:

„The experience abroad, which introduces a plurality of vision similar to that of the exile, is one reason why 'home' has acquired a new meaning; another is that in the soldier's absence things have not remained the same either. He is not the same man who left, and he does not return to the same place. Home feels strange, and he feels a stranger in his own house – an experience that also informs the return of the exile to his homeland.“⁴⁰⁶

4.2.2.4 Krise und Selbstzweifel des Individuums

Die Aussage von Michel alias Paul, er fühle sich fremd in der eigenen Stadt, kann auch so interpretiert werden: Michel, getrieben von Reue, zweifelt an sich selbst. Es kommt ihm befremdlich vor, dass er zu einer Mordtat fähig gewesen sein soll. Der innere Konflikt bringt ihn beinahe soweit, Mary zu töten – er denkt, da er bereits einmal dazu imstande war, jemanden zu töten, wird er es auch ein zweites Mal tun können. Er ist sich selbst fremd geworden.

Selbstzweifel bzw. Zweifel an der eigenen Wahrnehmung werden auch anhand Alberts Figur verbildlicht. Albert traut seinen Augen und Ohren nicht mehr, als er Marys Gestalt nach ihrem vermeintlichen Tod überall sieht und ihre Stimme hört. (1h17'47") Der anfangs selbstbewusst auftretende Albert wird zu einem unsicheren und zerrissenen Mann. Er weiß nicht, dass Mary, Michel und Edward ihn absichtlich in die Irre führen, und die Gestalt, die er sich einzubilden denkt, real ist.

Die zerrüttete Gesellschaft, die Ungewissheit darüber, wem man trauen kann, Desillusionierung und Selbstzweifel sind Elemente, die in WHISPERING CITY verhandelt werden und gleichzeitig kennzeichnend für den Film noir sind. Gemünden stellt eine Verbindung zwischen Merkmalen des Film noir und der Exilerfahrung her:

„For the exiles, noir's cultural pessimism matched their own feelings of alienation, loss, and displacement. The noir protagonist's disillusionment, cynicism, and sense of being overpowered by fate resonated with the lessons of exile experienced by the refugees from Hitler.“⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Gemünden, *Continental Strangers*, S. 138f.

⁴⁰⁷ Ebd. S. 132f.

4.2.2.5 Die Pathologisierung des weiblichen Geschlechts

Albert findet letztendlich heraus, dass er getäuscht wurde. Die Täuschung hat Spuren hinterlassen: Als Albert Mary aufsucht, wirkt er manisch. Wiederholt murmelt er vor sich hin - „it must look like an accident“ - und versucht dabei Mary aus dem Fenster zu stoßen. (1h26'12") Alberts psychische Gesundheit wird infrage gestellt. Dieser Aspekt ist von besonderem Interesse in Hinblick darauf, dass psychische Instabilität ein Attribut ist, das zuvor den weiblichen Figuren des Films zugeschrieben wurde. Bereits in der Anfangsszene wird dies deutlich: Die Rahmenhandlung des Films bildet eine Kutschenfahrt, bei der der Kutscher einem Pärchen die Handlung erzählt. Er beginnt seine Erzählung mit „Poor Michel [...] he has a hard time living with a crazy wife.“ (0h02'20") Michels Ehefrau Blanche wird in einer weiteren Szene als depressiv und exhibitionistisch beschrieben. (0h40'22") Als Michel erzählt, er halte es in der Ehe mit Blanche nicht mehr aus, nimmt Albert an, Blanche sei hysterisch. (0h08'14") Das Bild der psychisch instabilen Frau wird nicht nur an Blanche illustriert, sondern auch an Renée Brancourt. Nachdem sie behauptet hatte, der Tod ihres Verlobten wäre kein Unfall gewesen, wurde Renée für verrückt erklärt und in eine psychiatrische Anstalt gesperrt. (0h05'15") Dahinter steckte Albert; als Mörder von Robert war es in seinem Interesse, Renée als unglaubwürdig erscheinen zu lassen. Mary Ann Doane schreibt über die Pathologisierung des weiblichen Geschlechts: „Disease and the woman have something in common – they are both socially devalued or undesirable, marginalized elements which constantly threaten to infiltrate and contaminate that which is more central, health or masculinity.“⁴⁰⁸ Die Darstellung der psychischen Instabilität von Frauenfiguren wie Blanche und Renée dient immer auch der Charakterzeichnung: „[T]he illnesses associated with women in the many films of the 1940s which activate a medical discourse are never restricted or localized – they always affect or are the effects of a ‘character’ or an essence, implicating the woman’s entire being.“⁴⁰⁹ Albert, der zuvor noch die psychische Verfassung von Blanche und Renée hinterfragt hat, agiert am Ende selbst psychisch auffällig. Damit wird psychische Instabilität nicht mehr ausschließlich dem weiblichen Geschlecht zugeordnet.

⁴⁰⁸ Doane, Mary Ann: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press 1987, S. 38.

⁴⁰⁹ Ebd. S. 39.

4.2.2.6 Die emanzipierte Frauenfigur und Klischeedenken in der Krise

Im Gegensatz zu den anderen beiden Frauenfiguren wird Mary als psychisch und emotional gefestigt dargestellt. Loïselle merkt an, die Protagonistin Mary stehe als „cigarette-smoking, smart-dressing, sharp witted 'girl reporter'“ im Kontrast zu den Frauenbildern, die in der damaligen Zeit in den meisten kanadischen Filmen vermittelt wurden, nämlich hingebungsvolle Mütter und unschuldige junge Mädchen.⁴¹⁰ Loïselle beschreibt Mary als eine rauchende Frau – untersucht man die Szenen, in denen sie Zigaretten raucht, genauer, ist das ein erwähnenswerter Aspekt in Bezug auf die Darstellung von Machtverhältnissen. Im ersten Gespräch mit Albert raucht nur Mary. Sie fragt Albert über Roberts Todesumstände aus. Mary ist diejenige, die das Gespräch dominiert und ihm widerspricht. (0h12'19") Beim nächsten Treffen der beiden hat sich die Situation verändert; Mary weiß, dass Albert ihre Recherchen verhindern möchte, das macht ihn verdächtig. Um ihm auf die Schliche zu kommen, spielt sie die unschuldige Reporterin und überlässt ihm die Gesprächsführung. Sie lässt sich von ihm eine Zigarette geben und anzünden. Mary agiert passiv, damit Albert sich in seiner Machtposition wohlfühlt und in Sicherheit wiegt. Als Albert sie vor gefährlichen Bergrouen in Quebec warnt – eine versteckte Drohung vor der Gefahr, in die sie sich durch ihre Nachforschungen begibt – entgegnet Mary, gespielt gutgläubig: „Sweet of you that you worry about me. I'll be careful!“. (0h27'43")

Mary spielt mit den gesellschaftlich zugeschriebenen Geschlechterrollen und verhält sich gegenüber den männlichen Figuren überlegen. Das zeigt beispielsweise ihr Umgang mit ihrem Chef. Edward wird als chaotisch dargestellt, während Mary meist kühlen Kopf bewahrt und ihren Willen durchsetzt. In einer Szene sucht der Chef hektisch seine Brille, „On your forehead, Mr. Durant“, weist ihn Mary hin. (0h16'20") Nachdem Albert Edward anruft und von ihm verlangt, den Fall rund um Robert Marchaud ruhen zu lassen, möchte Edward Mary von der Geschichte abziehen. Sie entgegnet ihm darauf: „Alright, if that's what Mr. Frédéric wants“, woraufhin ihr Chef entrüstet antwortet: „That's what I want“ (0h16'20"). Mary kritisiert hier das Abhängigkeitsverhältnis ihres Chefs, des Herausgebers der Zeitung, von Albert, einem einflussreichen Unternehmer. Als Edward sie dazu auffordert, mit den Recherchen aufzuhören, antwortet sie: „I'm going to try it anyway – you just make it tougher for me.“ (1h04'30")

Mary fordert in mehreren Situationen klischeehafte Denkweisen heraus. Michel erkundigt sich bei Mary, ob sie für eine „women's page or society column“

⁴¹⁰ Vgl. Loïselle, „*La Forteresse/Whispering City*“, S. 36.

schreibe. Seine Annahme, als Frau berichte man nur über frauenspezifische Themen, wird widerlegt, als Mary ihm entgegnet, ihre Rubrik sei das Verbrechen. (1h08'22") Wie bereits zuvor beim Abendessen mit Albert spielt Mary auch hier die Rolle des schutzbedürftigen, schwachen weiblichen Geschlechts, um möglichst unschuldig zu wirken und ihm mehr Informationen über den Hergang von Blanches Tod zu entlocken: „I'm not as experienced as I look – I'm a newspaper woman.“ (1h06'50") Michel weiß nicht, dass sie zu dem Zeitpunkt seine wahre Identität bereits kennt. Mary nutzt das stereotypische Denken zu ihrem Vorteil.

In einer anderen Szene wird Mary mit einem weiteren Klischee konfrontiert. Sie spricht mit ihrem Chef Edward über Michel und den Tod von dessen Frau Blanche. Mary ist von Michels Unschuld überzeugt:

Mary: „This man is not a murderer.“

Edward: „What makes you think so?“

Mary: „Lots of things. Besides I feel it.“

Edward: „You feel it? You women are always matching your feelings against logic and facts. That's a fraud.“

Mary: „No, that's a shortcut.“ (1h04'20"-1h04'30")

Im Gespräch bedient sich Marys Chef des Klischees, Frauen ließen sich zu sehr von ihren Emotionen leiten, und stellt dies als Schwäche dar. Er unterstellt damit Mary, sie sei zu emotional, um vernünftig und logisch denken zu können. Marys Annahme beruht jedoch neben der intuitiven Wahrnehmung auch auf einer rationalen Einschätzung, sie hat bereits zuvor bei der Untersuchung des Tatorts ihre Fähigkeit zum logischen Denken bewiesen. Ihre Überzeugung stellt sich als richtig heraus – Michel ist kein Mörder.

Der Detektiv, der den vermeintlichen Tatort nach Blanches Selbstmord untersucht, bezeichnet Mary, die mit schneller Auffassungsgabe und ihren logischen Schlussfolgerungen beeindruckt, als „genius“. (0h40'40") Albert meint ein anderes Mal über Mary: „She's a very inquisitive young lady“. (1h02'06")

Marys Eigenschaften passen nicht zu den gängigen Frauenbildern des Hollywoodkinos, welche Birgit Flos als „bekanntermaßen beschränkt“ bezeichnet: Die „weiblichen Rollenmuster“ begrenzen sich auf die „unattraktive Frau mit Hirn“, die „richtige' Frau mit Mann und Familie“ und die „Femme fatale“.⁴¹¹ Mary weicht von diesen Rollentypen ab.

⁴¹¹ Flos, Birgit: „Der Todeskuß. THE ACCUSED von William Dieterle (1949)“, in: Cargnelli/Omasta (Hg.), *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir*, Wien: PVS 1997, S. 242-246, hier S. 244.

Als Journalistin deckt Mary Mordfälle auf; sie nimmt damit die Rolle eines „female detective“⁴¹² ein. In den klassischen Gangster- und Kriminalfilmen und im Film noir ist die Frau in der Rolle der Ermittlerin eine Ausnahme. Laut Philippa Gates fordere eine weibliche Ermittlerin die traditionell männliche Erzählweise heraus und bringe damit die konventionellen Geschlechterzuordnungen durcheinander:

„The result is a hybridization of generic conventions: the narrative is driven forward as much by the female protagonist's personal desires familiar in many types of melodrama (specifically the woman's film) as by her investigation, which usually drives the narrative of a detective film; however, at the same time, the heroine's independence as a detective poses an undesirable challenge to the masculinity of her husband (or husband-to-be), as with film noir.“⁴¹³

4.2.2.7 Die verunsicherte männliche Identität

Franz Marksteiner schreibt von einer „gängige[n] Interpretation der Frauenfiguren im Film noir als Projektionen einer zutiefst verunsicherten männlichen Identität.“⁴¹⁴ In *WHISPERING CITY* erscheint der verunsicherte Mann in der Figur Michels. Der sensible Künstler wird als schwach und sensibel gezeigt. Zuhause erwartet ihn seine wütende Ehefrau. Es scheint, als könne er ihr nichts recht machen: Er kümmert sich um ihre Einkäufe und erntet dafür Beschimpfungen und sogar Schläge. (0h31'42") Blanche weist Eigenschaften einer *Femme fatale* auf; sie wird als aggressiv, manipulativ und paranoid dargestellt.⁴¹⁵ Bevor sie Selbstmord begeht, nimmt sie eine Tonband-Nachricht auf: Wenn sie jemals sterben sollte, sei Michel für ihren Tod verantwortlich. (0h09'08") Janey Place definiert die „redeemer figure“ als Gegenpart zur *Femme fatale*, die den „alienated, lost man into the stable world of secure values, roles and identities“⁴¹⁶ zurückholt. Mary kann als „redeemer figure“ gesehen werden. Im Gegensatz zu Blanche bietet sie dem verunsicherten Mann Sicherheit: Durch Marys Glauben an seine Unschuld erlangt Michel wieder Selbstbewusstsein. Für Gates hat die „verunsicherte männliche Identität“ ihren Ursprung in der von Unsicherheit beherrschten Stimmung der Nachkriegszeit:

⁴¹² Philippa Gates vergleicht die Funktion eines „female detective“ im Hollywoodfilm der 1930er und der 1940er Jahre. Vgl. Gates, Philippa: „The Marititious Melodrama: Film Noir with a Female Detective“, in: *Journal of Film and Video*, 61/3 2009, S. 24-39.

⁴¹³ Ebd. S. 24.

⁴¹⁴ Marksteiner, Franz: „You don't know Mary. WHISTLE STOP von Leonide Moguy (1946)“, in: Cargnelli/Omasta (Hg.), *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir*, Wien: PVS 1997, S. 259-263, hier: S. 262.

⁴¹⁵ Für eine eingehendere Auseinandersetzung mit der Figur der *Femme fatale* siehe z.B. Doane, Mary Ann: *Femmes fatales. Feminism, Film theory, Psychoanalysis*, New York: Routledge 1991.

⁴¹⁶ Vgl. Place, Janey: „Women in Film Noir“, in: Kaplan (Hg.), *Women in Film Noir*, London: British Film Institute 1998, S. 35-55, hier S. 50.

„In the aftermath of World War II, with broken homes and unemployment rampant, the threat, it would seem, was not women replacing men as detectives [...] but their replacing them as the head of the household. With the return of men from the war, women had to be returned to their proper place so that men could be returned to theirs — at least that was the general social consensus that Hollywood echoed.“⁴¹⁷

Obwohl in WHISPERING CITY mit Rollenklischees gespielt wird und die Figur Mary als emanzipierte Frau die männliche Dominanz herausfordert, wird durch die dargestellte Liebesbeziehung zwischen Mary und Michel dennoch auf ein konventionelles (narratives) Motiv zurückgegriffen: Die emanzipierte, alleinstehende Frau landet letzten Endes in den Armen eines Mannes. Auch wenn von einer Hochzeit der beiden noch keine Rede ist, gibt sie einen Teil ihrer Unabhängigkeit auf – ein Aspekt, der laut Gates charakteristisch für die weibliche Detektivin der 1940er Jahre sei: „[T]he few female detectives of the 1940s had to relinquish their independence (i.e., masculinity) in order to achieve happiness – the only avenue for which was deemed marriage (i.e., femininity).“⁴¹⁸

4.2.3 ALL I DESIRE⁴¹⁹ (1953)

4.2.3.1 Kontextualisierung

ALL I DESIRE kam im Jahr 1953 in die US-amerikanischen Kinos. Gina Kaus adaptierte den Roman *Stopover* von Carol Ryrie Brink für das Filmdrehbuch; der Arbeitstitel lautete „You belong to me“.⁴²⁰ Außer Kaus wirkte noch eine weitere Exilantin mit: Die Schauspielerin Lotte Stein, die aufgrund ihrer jüdischen Herkunft aus Deutschland fliehen musste,⁴²¹ ist in einer Nebenrolle zu sehen. Das Drehbuch schrieben Robert Blees und James Gunn. Regie führte der aus Deutschland stammende Regisseur Douglas Sirk (Detlef Sierck). Sirk verließ Deutschland im Jahr 1937. Nach einem zweijährigen Aufenthalt in anderen europäischen Ländern, wie beispielsweise der Schweiz und Frankreich,

⁴¹⁷ Gates, „The Marititious Melodrama“, S. 36.

⁴¹⁸ Ebd. S. 37.

⁴¹⁹ *All I Desire (All meine Sehnsucht)*, Regie: Douglas Sirk, Drehbuch Adaption: Gina Kaus, US 1953, DVD, *Douglas Sirk Collection*, Koch Media 2008.

⁴²⁰ Vgl. Range, Positioning Gina Kaus, S. 105.

⁴²¹ Vgl. Weniger, Kay (Hg.): „Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...“. *Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht*, Hamburg: ACABUS Verlag 2011, S. 485.

emigrierte er in die USA.⁴²² Sirk gilt als einer der zentralen Regisseure des US-amerikanischen Melodrams und prägte das Genre maßgeblich. *ALL I DESIRE* gehört zu einer Reihe von melodramatischen Filmen, bei denen er in den 1950er Jahren Regie führte.⁴²³

In einer Kritik der *New York Times* aus dem Jahr 1953 werden Kamera, schauspielerische Leistung und Handlung eher positiv bewertet, Sirks Regiearbeit hingegen wird als mangelhaft beurteilt:

„The actors are not incompetent and the sets and photography are well above average. The story contains the basic stuff of good drama: intense conflicts of a personal and social nature. This leaves the most important facet of production, the direction of Douglas Sirk, and it is devoid of imagination and genuine interest in the characters portrayed.“⁴²⁴

Intensive Konflikte auf persönlicher und sozialer Ebene, die in der eben zitierten Filmkritik als „basic stuff of good drama“ bezeichnet werden, können als kennzeichnend für den melodramatischen Film gesehen werden. Die Konflikte entstehen in diesen Filmen im Privaten, innerhalb familiärer oder sexueller Beziehungen, und sind geprägt von Unterdrückung und Frustration: „the 1950s melodrama works by touching on sensitive areas of sexual repression and frustration; its excitement comes from conflict, not between enemies, but between people tied by blood or love“⁴²⁵, schreibt Laura Mulvey in ihrem Text „Notes on Sirk and Melodrama“.

Melodramatische Filme zeichnen sich durch die Verhandlung bestimmter Themen und eine überhöhte Symbolik in der Mise-en-scène aus. Nicole Valeska Weber fasst diese Kennzeichen folgendermaßen zusammen:

„Das Melodrama kann als ein Genre großer Emotionen konzipiert werden; Melodramen handeln von Liebe und Leid, von schicksalhaften Begegnungen, der Suche nach sich selbst, der Selbstaufgabe und dem Tod seiner Helden und von zerbrechlichen Idyllen. Präsentiert wird das alles in einer von Pathos aufgeladenen Atmosphäre und Form.“⁴²⁶

In Hinblick auf die Mise-en-scène ist das Melodram laut Thomas Elsaesser „ikonographisch durch die klaustrophobe Atmosphäre des bürgerlichen

⁴²² In Hollywood arbeitete Sirk anfangs – dank der Bemühungen des Agenten Paul Kohner – als Drehbuchautor bei Columbia. Im Jahr 1948 kehrte Sirk kurzzeitig wieder nach Deutschland zurück und zog anschließend 1950 erneut in die USA, wo er einen Vertrag bei Universal unterschrieb. Vgl. Gemünden, Gerd: „Introduction“, in: *Film Criticism*, Winter 1999, 23 2/3, S. 1-13, hier S. 4f.

⁴²³ Weitere Beispiele für Melodramen unter der Regie von Douglas Sirk sind die Filme *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (1955), *WRITTEN ON THE WIND* (1956), *THE TARNISHED ANGELS* (1957) und *IMITATION OF LIFE* (1959).

⁴²⁴ O.A.G.: „‘All I Desire’ Bows at the Palace“, in: *The New York Times*, 29.8.1953.

⁴²⁵ Mulvey, Laura: „Notes on Sirk and Melodrama“, in: Dies. (Hg.), *Visual and Other Pleasures*, London: Palgrave Macmillan 1989, S. 39-44, hier S. 39 (Orig. in: *Movie*, Nr. 25, 1977/78, S. 53-56).

⁴²⁶ Weber, Nicola Valeska: „Melodrama“, in: Kuhn/Scheidgen/Weber (Hg.), *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, Berlin/Boston: de Gruyter 2013, S. 91-113, hier S. 108.

Haushalts und/oder der Kleinstadt fixiert; Panik und latente Hysterie prägen das emotionale Muster, das durch den komplexen Umgang mit Innenräumen stilistisch verstärkt wird“.⁴²⁷

Das Melodramatische im Film wurde ab den 1970er Jahren vermehrt zum Gegenstand der Filmwissenschaft und anhand neo-marxistischer, psychoanalytischer und feministischer Theorien untersucht;⁴²⁸ laut Christian Cargnelli existiere „wohl kaum ein (Hollywood-)Genre, das derart beständig und intensiv nach den verschiedensten Gesichtspunkten befragt wurde“.⁴²⁹

Für die feministische Filmtheorie von besonderem Interesse war und ist der Woman's Film, welcher eine Unterkategorie des Melodrams ist und sich durch eine weibliche Erzählperspektive und die Adressierung an ein weibliches Publikum auszeichnet.⁴³⁰ Mulvey zieht eine Trennlinie zum Familienmelodram:

„Roughly, there are two dramatic points of departure for melodrama. One is coloured by a female protagonist's point of view which provides a focus for identification. The other examines tensions in the family, and between the sexes and generations; here, although women play an important part, their point of view is not analysed and does not initiate the drama.“⁴³¹

Michael Walker sieht die Kategorien Woman's Film und Familienmelodram in *ALL I DESIRE* vereint, da der Film aus einer weiblichen Perspektive erzählt wird und gleichzeitig auch die Beweggründe der einzelnen Familienmitglieder tiefergehend behandelt.⁴³²

Weibliche Erzählperspektiven finden sich auch in Kaus' literarischen Werken wieder; zudem beschäftigte sich die Autorin eingehender mit Freuds

⁴²⁷ Elsaesser, Thomas: „Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram“, übers. v. Drehli Robnik unter Mitarbeit von Georg Tillner, in: Cargnelli/Palm (Hg.), *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, Wien: PVS 1994, S. 93-128, hier S. 119 (Orig. „Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama“, in: *Monogram*, Nr. 4 1972, S. 2-15).

⁴²⁸ Zu den unterschiedlichen theoretischen Auseinandersetzungen mit dem melodramatischen Film siehe z.B. Gledhill, Christine (Hg.): *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute 1987; Cargnelli, Christian/Palm, Michael (Hg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, Wien: PVS 1994.

⁴²⁹ Cargnelli, Christian: „Sirk, Freud, Marx und die Frauen. Überlegungen zum Melodram. Ein Überblick.“, in: Cargnelli/Palm (Hg.), *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, Wien: PVS 1994, S. 11-33, hier S. 11.

⁴³⁰ Vgl. Ebd. S. 16.

⁴³¹ Mulvey, „Notes on Sirk and Melodrama“, S. 40.

⁴³² Vgl. Walker, Michael: „*All I Desire* (1953)“, in: *Movie*, 33/4 1990, S. 31-47, hier S. 32.

Psychoanalyse,⁴³³ deren Entdeckung in den USA die Popularität des (Familien-) Melodrams im Hollywoodkino beeinflusste.⁴³⁴ In Kaus' Mitwirkung an einem Melodram wie *ALL I DESIRE* lässt sich eine mögliche Anknüpfung an die Themen ihres literarischen Schaffens beobachten.⁴³⁵

Im Gegensatz zu den anderen Genres des Hollywoodkinos der 1950er Jahre bot der Woman's Film den Zuseherinnen eine größere Identifikationsmöglichkeit; die melodramatischen Filme von Sirk behandeln Widersprüche, die dem weiblichen Publikum bekannt sind. Für Mulvey liegt hier das Potenzial, den männlich geprägten Western- und Gangsterfilmen etwas entgegenzuhalten: „While the Western and the gangster film celebrate the ups and downs endured by men of action, the melodramas of Douglas Sirk, like the tragedies of Euripides, probing the pent-up emotion, bitterness and disillusion well known to women, act as a corrective.“⁴³⁶

Welche Verhaltensweisen der Protagonistin in *ALL I DESIRE* Widersprüche erzeugen und inwiefern konventionelle Geschlechterzuschreibungen hinterfragt werden, soll im Folgenden genauer untersucht werden.

4.2.3.2 Inhalt

Die Protagonistin Naomi Murdoch (Barbara Stanwyck) arbeitet im Jahr 1910 als Vaudeville-Tänzerin. Zehn Jahre zuvor hat sie die Kleinstadt Riverdale verlassen, nachdem ihre außereheliche Affäre mit Dutch Heinemann (Lyle Bettger) für einen Skandal gesorgt hatte. Als sie einen Brief ihrer Tochter erhält, kehrt sie zurück in ihre alte Heimatstadt. Ihr Ehemann Henry (Richard Carlson) und die drei Kinder, Joyce (Marcia Henderson), Lily (Lori Nelson) und Ted (Billy Gray), empfangen sie mit gemischten Gefühlen. Während Naomis Abwesenheit hat sich die

⁴³³ Veronika Hofeneder untersucht u.a. Texte, in denen sich Kaus über die Psychoanalyse geäußert hat, Kaus' Hauptinteresse galt aber Alfred Adlers Individualpsychologie. Hofeneder schreibt, dass Adlers Individualpsychologie „als psychologische Lehre und Kulturtheorie sowohl ihr [Anm. Kaus'] Werk als auch ihre Lebenshaltung maßgeblich“ geprägt habe. Vgl. Hofeneder, *Der produktive Kosmos der Gina Kaus*, S. 71f. Kaus erwähnt Freud und Adler auch in ihrer Autobiografie: „Bei der Konkurrenz um Popularität hat Freud haushoch gesiegt. Hier in Amerika kennt jeder auch nur halbwegs Belesene seinen Namen, niemand kennt Adler. Es gibt Hunderte von Psychoanalytikern in Los Angeles, und alle sind bis zur letzten Minute ausgelastet. Ich spreche gelegentlich mit Patienten und überzeuge mich immer wieder, daß drei Viertel ihrer Analyse aus der Anwendung von Alfred Adlers Doktrinen bestehen.“ Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, S. 86.

⁴³⁴ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 113.

⁴³⁵ Besonders Regina C. Range vertritt in ihrer Dissertation die These, dass Kaus literarische Auseinandersetzung mit weiblichen Lebensentwürfen und den psychologischen Hintergründen der Figuren in ihrer Drehbucharbeit in Hollywood fortgesetzt wurde. Vgl. Range, *Positioning Gina Kaus*, S. 6.

⁴³⁶ Mulvey, „Notes on Sirk and Melodrama“, S. 39.

Schauspiellehrerin Sara Harper (Maureen O'Sullivan) in Henry verliebt. Die Tochter Joyce ist inzwischen verlobt mit Russ Underwood (Richard Long). Henry verzeiht Naomi und die beiden versöhnen sich. Dutch möchte das Ende der Affäre mit Naomi nicht akzeptieren. Als sie ihn zurückweist, wird er gewalttätig und Naomi schießt aus Notwehr auf ihn. Damit sorgt Naomi ein weiteres Mal für einen Skandal und entschließt sich erneut fortzugehen. Henry überzeugt sie jedoch davon, in Riverdale zu bleiben.

4.2.3.3 Exilerfahrung

In *ALL I DESIRE* können nur wenige Hinweise auf die Exilerfahrung der mitwirkenden EmigrantInnen ausgemacht werden. Der Akzent und die Kochvorlieben der Haushälterin können als Anspielung auf Deutschland bzw. Österreich gelesen werden: Die Figur Lena, gespielt von der aus Deutschland vertriebenen Lotte Stein, hat einen starken deutschen Akzent und macht der Familie Wiener Schnitzel (0h50'40"); hier hat die alte Heimat von Kaus und Stein möglicherweise einen Einfluss gehabt.

Regina C. Range sieht in Naomis Rückkehr ein exiltypisches Merkmal, welches sie mit Kaus' eigener Fluchterfahrung vergleicht.⁴³⁷ Sie bezieht sich dabei unter anderem auf den Satz, den Naomi zu Henry sagt: „You don't know how unimportant success is until you've had it or what a home means until you lost it.“ (0h55'46") Die Rückkehr der Protagonistin in ihre Heimatstadt ist ein wiederkehrendes Handlungselement in melodramatischen Filmen;⁴³⁸ es bleibt daher offen, ob hier tatsächlich auf den Verlust der Heimat, den die von den Nationalsozialisten vertriebenen ExilantInnen erlebt haben, angespielt wird.

4.2.3.4 Die ausgrenzende Gemeinde

Die Protagonistin Naomi in *ALL I DESIRE* möchte sich nicht an den Lebensstil der BewohnerInnen der Kleinstadt Riverdale anpassen. In Riverdale werden konservative Werte hochgehalten, die auf einem patriarchalen Gesellschaftssystem basieren, in dem die Frau dazu bestimmt ist, Hausfrau und

⁴³⁷ Vgl. Range, *Positioning Gina Kaus*, S. 81.

⁴³⁸ So beschreibt etwa Elsaesser als ein melodramatisches Standardmotiv das „[...] einer Frau, die nach ihrem Scheitern in der Großstadt hofft, ihren wahren Bestimmungsort endlich in ihrer kleinstädtischen Heimat zu finden; sie verzweifelt aber an Niedertracht und Engstirnigkeit und wird vom übergroßen Gewicht ihrer nicht allzu ruhmreichen und immer noch wehmütig erinnerten Vergangenheit erstickt.“ Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 108.

Mutter zu sein. Naomi lehnt sich durch ihr Verhalten gegen die bestehenden Strukturen auf und wird zur Außenseiterin.

In einem Gespräch mit einer Kollegin aus dem Showbusiness zu Beginn des Films wird deutlich, dass Naomi sich von Anfang an unwohl in der Rolle als Ehefrau gefühlt hat: „You should have seen me trying to be the wife of a schoolteacher back there in the great big town of Riverdale, Wisconsin. I don't think the town approved of me, after a while he [Anm. Naomis Ehemann] didn't either.“ (0h03'20") Naomis Ausbruch kann als eine Kritik an dem spießbürgerlichen Lebensstil, welcher keine unkonventionellen Abweichungen zulässt, gelesen werden.

Michael Walker sieht in Colonel Underwood, dem Vater von Russ Underwood, die herrschenden Moralvorstellungen der Kleinstadt verkörpert: „In *All I Desire*, the barometer of small-town opinion is represented by Colonel Underwood (Dayton Lummis), a local councilman and the film's representative of patriarchy.“⁴³⁹ Underwood möchte Henry zum Schulinspektor des Bezirks befördern, solange dieser nicht „progressive nonsense“ lehre. (0h08'43") Henry soll einen gesellschaftlich akzeptierten Lebensstil führen; die Rückkehr seiner Ehefrau gefährdet seine Beförderung, Naomi gilt schließlich als unmoralisch handelnde Unruhestifterin.

Ein Granitstein mit der Aufschrift des Familiennamens „Murdoch“, der in einer Nahaufnahme sichtbar wird, steht laut Lucy Fischer für eine in ihren Moralvorstellungen versteinerte Gemeinschaft: „The petrification of the community seems encapsulated in the vision of the family name, 'Murdoch', chiseled into the cement of their street curb – an indication that they will remain there in perpetuity.“⁴⁴⁰ Es scheint kein Zufall, dass in der nächsten Einstellung die Tochter Joyce auf ebendiesem Stein tritt. (0h05'00") Joyce gehört zu den Figuren, die sich den bürgerlichen Moralvorstellungen anpassen möchten. Als ihr Verlobter Russ sie in derselben Szene auf offener Straße küssen will, stößt sie ihn erschrocken weg – sie achtet mit großer Sorgfalt darauf, in der Öffentlichkeit als eine anständige Frau wahrgenommen zu werden.

⁴³⁹ Walker, „*All I Desire* (1953)“, S. 32.

⁴⁴⁰ Fischer, Lucy: „Sirk and the Figure of the Actress: *All I Desire*“, in: *Film Criticism*, 23, 2/3 1999, S. 136-149, hier S. 140.

4.2.3.5 Krisenhafte Mutter-Tochter-Beziehung

Im Gegensatz zu dem im vorherigen Kapitel behandelten Film *WHISPERING CITY*, in dem die Absenz familiärer Bindungen zu beobachten ist, dreht sich die Handlung in *ALL I DESIRE* um die Konflikte in den Beziehungen der Hauptfigur Naomi zu den anderen Familienmitgliedern.

Während Naomis Abwesenheit hat die älteste Tochter Joyce deren Rolle im Haushalt und in der Familie übernommen. Sie fühlt sich von der Mutter im Stich gelassen und reagiert wütend auf deren Rückkehr. Joyce sorgt sich und kümmert sich um ihren Vater Henry; das fällt auch ihrem Verlobten auf. Als Joyce fragt „If I wouldn't look after dad, who would?“, antwortet Russ: „Well, I just want you to look after me too.“ (0h05'18") Die Zuneigung gegenüber dem eigenen Vater weist psychoanalytisch gesehen ödipale Züge auf; Walker liest dies als eine verdrängte ödipale Fantasie:

„Joyce's role as surrogate mother also leads to her being possessive of Henry. Indeed, one feels the presence of a repressed Oedipal fantasy on Joyce's part towards her father: although she is engaged to Russ, Colonel Underwood's son, it is apparent that Henry and the family come first, Russ second.“⁴⁴¹

Die Feindseligkeit mit der Joyce ihrer Mutter begegnet verstärkt Walkers Theorie. Die Tochter sieht in der eigenen Mutter nicht nur in der Beziehung zum Vater eine Konkurrentin, sondern auch in der Beziehung zu ihrem Verlobten. Joyce wirft Naomi anzügliches Verhalten vor: „You just can't help amusing yourself with every attractive man in sight, can you?“ (0h42'40") Daraufhin entgegnet Naomi ihrer Tochter: „You've got a mother with no principles and I've got a daughter with no guts.“ (0h43'02") Sie fordert Joyce dazu auf, im Umgang mit Männern offensiver und mutiger zu agieren. Laut Walker bewirkt Naomi damit eine Verhaltensänderung ihrer Tochter:

„Naomi de-puritanises Joyce. [...] Accepting Naomi's challenge has already started to transform her, releasing her suppressed sensuality and taste for excitement. That evening, she and Russ go canoeing, and, from their conversation on the porch afterwards, it is clear that their relationship is now on a rather more romantic footing. (Lily notices the difference in Joyce the next morning: 'You should spend more time in canoes.‘)“⁴⁴²

Naomi handelt anders, als man es von einer Mutterfigur erwarten würde: Statt eine unterstützende und beschützende Haltung einzunehmen, fordert sie ihre Tochter heraus.

Joyce verkörpert jene Frau, die Naomi nicht sein wollte – die angepasste Hausfrau. Die andere Tochter Lily stellt die Frauenfigur dar, die Naomi am

⁴⁴¹ Walker, „*All I Desire* (1953)“, S. 39.

⁴⁴² Ebd. Walker bezieht sich hier auf die Szene 0h56'51".

Anfang ihrer Karriere war – naiv und hoffnungsvoll. Naomi kann beiden Töchtern nicht gerecht werden; Joyce ist wütend und eifersüchtig und Lily, anfangs begeistert von der Rückkehr der Mutter, reagiert enttäuscht, als diese sie nicht nach New York mitnehmen möchte. Naomi erzählt Lily schließlich davon, wie sie das Showbusiness tatsächlich erlebt hat – abseits von Glamour und Erfolg – und rät ihr davon ab.⁴⁴³

Naomi handelt widersprüchlich: Während sie Lily verwehrt, dieselben Erfahrungen wie sie zu machen, fordert sie Joyce dazu auf, mehr so zu sein wie sie. In der Beziehung zu ihren Töchtern kommt Naomis eigener innerer Zwiespalt zum Vorschein.

4.2.3.6 Die weibliche Perspektive

Im Gegensatz zu Joyce wird die jüngere Schwester Lily als unvernünftig und nicht „lady-like“ dargestellt.⁴⁴⁴ Sie möchte, wie ihre Mutter, Riverdale verlassen und Schauspielerin werden; Naomi ist ihr großes Vorbild. Die Bewunderung beruht, wie auch Fischer anmerkt, auf Gegenseitigkeit.⁴⁴⁵ Als Naomi ihre Tochter auf der Bühne sieht, ist sie hingerissen von deren Performance. Naomi lässt Lily keine Sekunde aus den Augen und beobachtet sie hingebungsvoll. (0h25'04") Sie wird hier in der Position der aktiven Betrachterin gezeigt. Mit einer nostalgischen Sehnsucht – Lily erinnert Naomi an ihr eigenes früheres Ich – betrachtet sie ihre auf der Bühne agierende Tochter.

Naomis Perspektive wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass die Szene mit ihrer Stimme aus dem Off unterlegt wird. In einem Voice-Over schwärmt Naomi über ihre Tochter:

„It was just an amateurish high school play...until Lily came on stage. She looked beautiful. She had youth, charm and poise. Everything else seemed to melt away and for me, there was only Lily. It was almost magical. I couldn't take my eyes from her. She knew how to hold her head, use her hands. Oh, she was delightful. And with training, she could develop into an actress.“ (0h25'04"-0h25'45")

Es gibt eine weitere Szene, in der man Naomis Stimme aus dem Off erzählen hört. In der Anfangssequenz sieht man das Vaudeville-Theater, in dem Naomi zu Beginn des Films arbeitet; auf der Tonebene stellt sie sich vor: „Naomi Murdoch,

⁴⁴³ Naomi erzählt Lily, wie es ihr in ihrer Schauspielkarriere tatsächlich ergangen ist: „You think all you have to do is to get on that train and when you get off you will be in a star's dressing room? Oh no, the theater is a tough jungle, kid. I've got no glory, no glamour and bruises on my illusions.“ (1h07'06")

⁴⁴⁴ In einer Szene fordert Joyce Lily auf, ihre Füße vom Tisch zu nehmen: „Oh Lily, you shouldn't have your feet up like that, it's not lady-like.“ (0h06'36")

⁴⁴⁵ Vgl. Fischer, „Sirk and the Figure of the Actress“, S. 144.

that's me. Not quite at the bottom of the bill yet and not quite at the end of my rope. But I can't say that I'm making an impression on audiences these days, not that I ever made much anyway.“ (0h01'25"-0h04'50") In dem Voice-Over beschreibt Naomi sich selbst und beeinflusst damit, wie sie vom Kinopublikum wahrgenommen wird – als eine gescheiterte Schauspielerin.

4.2.3.7 Mutterschaft und Berufstätigkeit

Naomi lebt ihr sexuelles Verlangen in der außerehelichen Affäre mit Dutch aus. Die sexuell aktive Mutterfigur wird von Sirk, so Mulvey, in mehreren Filmen thematisiert: „Particularly in *All I Desire*, *Imitation of Life* and *The Tarnished Angels*, Sirk ironises and complicates the theme of the continued sexuality of mothers.“⁴⁴⁶ Naomi entspricht (zunächst) nicht dem Bild der selbstlosen, aufopfernden Mutter; so betrügt sie nicht nur ihren Ehemann, sondern verlässt auch ihre Kinder. Um ihrer Karriere nachzugehen, ist sie bereit, den Kontakt zu ihrer Familie abubrechen. Während ihrer Zeit als Schauspielerin verleugnet Naomi ihre Familie; so wusste zum Beispiel eine Schauspielkollegin nicht, dass sie überhaupt eine hat. (0h02'58") Die Verleugnung des Ehemanns und der Kinder ist für Naomi wichtig, um ein neues Leben aufbauen zu können. Im Film wird suggeriert, dass die Vereinbarkeit von Familie und Beruf für eine Frau schwer möglich ist bzw. von der Gesellschaft nicht akzeptiert wird – bleibt Naomi bei ihren Kindern, muss sie ihren Traum von einer Schauspielkarriere aufgeben. Diese Unvereinbarkeit wird in einer anderen Szene, in der es nicht um Naomis, sondern um Saras Berufsleben geht, ebenfalls thematisiert, als Henry zu Sara sagt: „If you ever decide to stop school teaching, you're gonna make somebody a wonderful wife.“ (0h09'22") Es scheint, als würden sich für Henry Berufstätigkeit und Ehe gegenseitig ausschließen.

Der Film fängt zu einem Zeitpunkt an, als Naomis Schauspielkarriere den Tiefpunkt erreicht hat. Sie arbeitet nicht in einem Theater, sondern verdient ihr Geld als Vaudeville-Tänzerin. Diese Niederlage begleitet Naomi durch den ganzen Film, wie Fischer anmerkt: „Throughout the film, her employment in vaudeville is contrasted to her dashed hopes for work on the legitimate stage –

⁴⁴⁶ Mulvey, „Notes on Sirk and Melodrama“, S. 43. Für eine eingehendere Auseinandersetzung mit der Mutterfigur in Melodramen siehe z.B. Kaplan, Ann E.: „Mothering, Feminism and Representation. The Maternal in Melodrama and the Woman's Film 1910–40“, in: Gledhill (Hg.), *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute 1987, S. 113-137.

where she might have performed Shakespeare.“⁴⁴⁷ In Riverdale weiß niemand von der gescheiterten Karriere; ihre Familie und die anderen StadtbewohnerInnen nehmen an, sie sei eine erfolgreiche Schauspielerin. Naomi spielt allen etwas vor; sie performt somit nicht nur im Theater, sondern auch im wirklichen Leben. „Naomi thus enters the town as a star, as a spectacle. We know it is a performance: the townspeople and her family assume it is ‘real’“⁴⁴⁸, merkt Walker dazu an.

4.2.3.8 *Der verunsicherte und zurückgewiesene Mann*

Henry hat im Gegensatz zu Naomi keine Vorbildfunktion. Er verkörpert die Figur des verunsicherten Mannes. Seine Tochter Joyce glaubt, sich um ihn kümmern zu müssen. Lily möchte den Weg ihrer Mutter einschlagen und ihr Zuhause, also auch ihn, verlassen. Sein Sohn Ted verbringt mehr Zeit mit Henrys Konkurrenten Dutch, in welchem der Junge eine zweite Vaterfigur findet.⁴⁴⁹ Henry zweifelt an sich selbst, er rät Joyce sogar davon ab, so zu sein wie er: „Oh Joyce, you are so much like me – don’t be! You’ll lose what you want most of all in the world.“ (1h13’20“) Im Gegensatz zu Dutch, der auf Naomis Zurückweisung mit Gewalt reagiert, gibt Henry sich und seinem eintönigen Leben die Schuld an Naomis Fortgehen: „I was crazy to think that a girl like you would settle into my dull routine“ (0h55’26“), sagt er zu ihr. Er bittet sie, bei ihm zu bleiben, und verspricht ihr, sich zu bessern: „I think it’s time you and I decide what kind of a husband and wife we would like to be. I think you know the kind of husband I mean: One who has faith in his wife, believes her, loves her.“ (1h15’20“)

Henry und Dutch unterscheiden sich in ihrem Verhalten – ersterer ist verunsichert und einsichtig, zweiterer fordernd und aggressiv – und stellen damit verschiedene Männlichkeitsbilder dar.

4.2.3.9 *Happy End mit Widersprüchen*

ALL I DESIRE hat auf den ersten Anschein hin ein den Hollywood-Konventionen angepasstes Happy End: Naomi bleibt bei ihrer Familie in Riverdale. In einem

⁴⁴⁷ Fischer, „Sirk and the Figure of the Actress“, S. 138.

⁴⁴⁸ Walker, „*All I Desire* (1953)“, S. 37.

⁴⁴⁹ Ob Ted tatsächlich Henrys Sohn ist oder möglicherweise aus der Affäre zwischen Naomi und Dutch entstanden ist, wird bis zum Filmende nicht aufgelöst, wäre aber eine mögliche Erklärung für die intensive Bindung zwischen Dutch und Ted. Der Vermutung, dass Dutch Teds biologischer Vater ist, geht auch Walker nach. Vgl. Walker, „*All I Desire* (1953)“, S. 41.

Interview mit Michael Stern prognostiziert Sirk der Hauptfigur keine glückliche Zukunft als Hausfrau:

„What will happen to her? Maybe, *maybe* a flicker of the old love. But it is impossible. Pretty soon she'll become one of those housewives, inviting the academic crowd in for tea and cake. She'll be lost. She'll disappear.“⁴⁵⁰

Die zunächst emanzipatorisch handelnde Protagonistin kehrt zu einer bürgerlichen, traditionellen Lebensweise als Hausfrau und Mutter zurück. Es bleibt offen, ob Naomi die Familie ein weiteres Mal verlassen wird. Ihre Schauspielkarriere verlief nicht erfolgreich, der Traum ein großer Star zu werden bleibt. Ihre Sehnsucht nach einer Karriere steht weiterhin im Widerspruch zur gesellschaftlich auferlegten Pflicht, für ihre Kinder und ihren Ehemann zu sorgen. Dieser unauflösbare Konflikt ist für Mulvey ein spezifisches Merkmal des Woman's Film:

„It is as though the fact of having a female point of view dominating the narrative produces an excess which precludes satisfaction. [...] Hollywood films made with a female audience in mind tell a story of contradiction, not reconciliation. Even if a heroine resists society's overt pressures, its unconscious laws catch up with her in the end.“⁴⁵¹

Die Widersprüche werden am Ende des Films nicht aufgelöst, sondern bleiben bestehen; darin liegt ein subversive Potenzial. Für Geoffrey Nowell-Smith eröffnet das Melodram auf diese Weise neue Möglichkeitsräume abseits des klassischen Hollywood-Stils: „Because it [Anm.: das Melodram] cannot accommodate its problems, either in a real present or in an ideal future, but lays them open in their shameless contradictoriness, it opens a space which most Hollywood forms have studiously closed off.“⁴⁵²

4.3 Zusammenfassender Vergleich

Die einzelnen Filme weisen in Bezug auf die Handlungsorte, die Auseinandersetzung mit Gemeinschaften, gesellschaftlichen Strukturen und politischen Ereignissen sowie der Darstellung von Frauenfiguren Gemeinsamkeiten auf. Im Folgenden werden die im zweiten Teil der Arbeit

⁴⁵⁰ Stern, Michael: *Douglas Sirk*, Boston: Twayne 1979, S. 90, zit.n. Fischer, „Sirk and the Figure of the Actress“, S. 146.

⁴⁵¹ Mulvey, „Notes on Sirk and Melodrama“, S. 43.

⁴⁵² Nowell-Smith, Geoffrey: „Minnelli and Melodrama“, in: Gledhill (Hg.), *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute 1987, S. 70-74, hier S. 74 (Orig. in: *Screen*, 18/2, 1977, S. 113-118).

analysierten Filme zusammenfassend gegenübergestellt und exilspezifische Hauptmotive herausgearbeitet.⁴⁵³

4.3.1 Gemeinschaft und Ausgrenzung

Die Figuren in den jeweiligen Filmen sind auf unterschiedliche Weise miteinander verbunden und bilden verschiedene Gemeinschaftsformen: die Zweckgemeinschaft der BewohnerInnen in *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK*, die gespaltene Gemeinde des Dorfes in *PASTOR HALL*, die desinteressierte Zivilbevölkerung und die handlungsunfähigen Geistergestalten in *THUNDER ROCK*, die aufbegehrende Gruppe von älteren Damen in *THE WIFE TAKES A FLYER*, das Fehlen von gemeinschaftlichen Zusammenhalt in *WHISPERING CITY* und die engstirnige Kleinstadtbevölkerung in *ALL I DESIRE*. Die dargestellte Gemeinschaft nimmt dabei oftmals eine ausgrenzende Rolle ein; einzelne Figuren haben Anpassungsschwierigkeiten, werden zu AußenseiterInnen und erleben Diskriminierung auf unterschiedliche Weise. Der Fremde wird ausgeschlossen, weil er andersartig ist; das Dienstmädchen Stasia, weil sie einer niedrigeren sozialen Schicht angehört. Pastor Hall wird zum Außenseiter, als er Kritik am Nationalsozialismus übt, ähnlich wie David Charleston, der sich aus der Gesellschaft zurückzieht. Eine bedrohliche Menschenmasse vertreibt die Familie Kurtz aufgrund ihrer progressiven Ansichten aus der Heimatstadt Wien. Miss Kirby wird wegen ihrer feministischen Ansichten vor Gericht gestellt und erniedrigt. Naomi Murdoch flieht vor der moralischen Verurteilung der Bevölkerung von Riverdale.

4.3.2 Identitäten in der Krise

Das Spiel mit Identitäten bzw. die Darstellung von Identitätskrisen sind wiederholt auftretende Motive. Beispielsweise nimmt in *THE WIFE TAKES A FLYER* der Pilot Christopher Reynolds die Identität eines anderen Mannes an, in *WHISPERING CITY* gibt sich Michel Lacoste als eine andere, erfundene Person (Paul Duval) aus. In *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* ist der Fremde namen- und heimatlos und damit beinahe identitätslos.

Die weiblichen Figuren wechseln ihre Identität nicht, sondern sie performen bzw. spielen anderen etwas vor: Die Schauspielerin Naomi in *ALL I DESIRE* tut dies

⁴⁵³ Der französische Exilfilm *DU HAUT EN BAS* und der Kurzfilm *THE DAWN GUARD*, die als Ausnahmen in Exkursen behandelt wurden, werden hier nicht miteinbezogen.

auch abseits der Bühne; Anita Woverman und die älteren Frauen in *THE WIFE TAKES A FLYER* performen, um die Nazis zu überlisten, und Mary Roberts in *WHISPERING CITY* mimt die naive junge Frau, um an brauchbare Informationen für ihre Recherchen zu kommen.

4.3.3 Darstellung von Flucht und Krieg

Das Gästehaus und das Schiff in *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK*, sowie der Leuchtturm, das Fluchtschiff und der Zug in *THUNDER ROCK* sind temporäre Aufenthaltsorte, die auf eine exilspezifische Erfahrung hinweisen können.

Anspielungen auf Anna Gmeyners und Gina Kaus' alte Heimat Österreich gibt es in *THUNDER ROCK* durch die Familie Kurtz aus Wien, in *THE WIFE TAKES A FLYER* spielt in einer Szene der Donauwalzer im Hintergrund (für die Musik war der exilierte Komponist Werner R. Heymann zuständig) und in *ALL I DESIRE* macht das Hausmädchen Lena Wiener Schnitzel.

In zwei Filmen kommt es zu einer expliziten Auseinandersetzung mit Fluchterlebnissen: In *PASTOR HALL* beschreibt ein weinender KZ-Häftling seine Erfahrungen und in *THUNDER ROCK* wird mit der Fluchterfahrung der verstorbenen Figuren aus einem anderen Jahrhundert eine geschichtliche Analogie hergestellt.

Das Motiv der Rückkehr wird in der erfundenen Figur Michels in *WHISPERING CITY* und Naomis Figur in *ALL I DESIRE* angedeutet. Beide haben zunächst alles hinter sich gelassen und sind schließlich wieder in die alte Heimat zurückgekehrt.

Kriegsereignisse werden explizit in den Anti-Nazi-Filmen thematisiert, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Die drei untersuchten Filme sind alle zwischen 1940 und 1942 während des Zweiten Weltkrieges entstanden. In *PASTOR HALL* wird die Gewalt in den Konzentrationslagern dargestellt; in *THUNDER ROCK* werden Wochenschau-Originalaufnahmen aus Kriegsgebieten gezeigt. Die analysierten britischen Propagandafilme hatten das Bestreben, die Ereignisse realistisch darzustellen. Im Gegensatz dazu werden in *THE WIFE TAKES A FLYER* der Krieg und der Nationalsozialismus auf komödiantischer Ebene verhandelt. Die Mitwirkung an Anti-Nazi-Filmen bot exilierten Filmschaffenden wie Gmeyner und Kaus die Möglichkeit, sich an der Propaganda gegen den Nationalsozialismus zu beteiligen.

4.3.4 Emanzipierte Frauenfiguren

Die untersuchten Filme zeigen verschiedene Entwürfe einer emanzipatorischen weiblichen Identität auf – beispielsweise die arbeitenden, familiär ungebundenen Frauen wie etwa Miss Kite in *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* und Mary in *WHISPERING CITY* oder die gegen den Nationalsozialismus ankämpfenden Heldinnen Christine in *PASTOR HALL* und Anita in *THE WIFE TAKES A FLYER*. Miss Kirby in *THUNDER ROCK* setzt sich für Frauenrechte ein und in *ALL I DESIRE* handelt Naomi gegen die gesellschaftlichen Erwartungen. Aufgezeigt wird auch die vermeintliche Unvereinbarkeit von Beruf und Familie; Miss Kite, Mary Roberts und die Nebenfigur Sara Harper aus *ALL I DESIRE* sind berufstätig und kinderlos. Naomis Konflikt in *ALL I DESIRE* dreht sich um die Entscheidung zwischen einer Karriere und ihren Kindern.

Die weiblichen Figuren müssen sich oftmals gegen (gewalttätige) Übergriffe von Männern wehren, etwa das Hausmädchen Stasia gegen die Belästigungen von Mr. Wright. Anita und Christine entziehen sich den Aufdringlichkeiten der Nazi-Offiziere. Miss Kirby wird von ihrem Vater geschlagen und verstoßen. In *WHISPERING CITY* wird Mary beinahe von Albert umgebracht; Naomi in *ALL I DESIRE* kann sich nur in letzter Sekunde vor dem Wutausbruch des ehemaligen Geliebten Dutch schützen. Die Frauen begegnen diesen Männern mit Zurückweisung bzw. Widerstand. Zudem werden andere genderspezifische Schwierigkeiten thematisiert, etwa wenn eine Frau sich für Gleichberechtigung ausspricht (Miss Kirby) oder sich scheiden lassen möchte (Anita) – beides muss vor Gericht ausgehandelt werden.

Das Motiv der weiblichen Selbstaufopferung tritt wiederholt auf: Christine in *PASTOR HALL* opfert sich für ihren Vater, Melanie Kurtz in *THUNDER ROCK* unterstützt ihren Vater bedingungslos und Naomi gibt letzten Endes ihre Unabhängigkeit für ein Leben als Ehefrau und Mutter auf.

Die Darstellung von selbstbestimmten Frauenfiguren, die zum Teil gleichzeitig in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen, ermöglicht es, unterschiedliche weibliche Lebensentwürfe aufzuzeigen und so traditionelle Geschlechterrollen infrage zu stellen. Zudem fällt auf, dass einige der männlichen Unterdrücker – Mr. Wright, Fritz Gerte, Major Zellfritz und Mr. Kirby – gegenüber den Frauen, die sie belästigen oder erniedrigen, im gesellschaftlichen Rang höhergestellt sind. In den Filmen werden sie als Bösewichte dargestellt, die ihren Willen letztendlich nicht bekommen. Damit werden etablierte Strukturen hinterfragt und ein subversives Potenzial kann sich entfalten.

4.3.5 Verarbeitung der Exilerfahrungen

Die eben angeführten Motive verweisen auf die Flucht- und Exilerfahrungen, die die an den Filmen mitwirkenden EmigrantInnen – wie etwa Kaus und Gmeyner – erlebt haben. Ausgrenzende Gemeinschaften und Anpassungsschwierigkeiten können die Exklusion und Diskriminierung aufzeigen, die den ExilantInnen im realen Leben wiederfahren sind. Außenseiterfiguren wie der Fremde, Pastor Hall, David Charleston, Miss Kirby und Naomi Murdoch hinterfragen und üben Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen bzw. politischen Strukturen. Damit wird das Aufbegehren gegen systematische Benachteiligungen und Ungerechtigkeiten thematisiert.

Im Exil musste ein neues Leben in einem neuen Land aufgebaut werden, das Hinterfragen der eigenen Identität und Herkunft spielte dabei eine große Rolle – das Spiel mit Identitäten kann daher ein Indiz für die Neuausrichtung des Lebens im Exilland sein und das Gefühl des Fremdseins widerspiegeln.

In Hinblick auf die dargestellten Frauenfiguren verweisen emanzipatorische Lebensentwürfe einerseits und die Darstellung der Selbstaufgabe für die Familie andererseits auf den Zwiespalt, dem Frauen wie Gmeyner und Kaus im Exil ausgesetzt waren.

5. Resümee und Ausblick

Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit wurde die spät einsetzende Aufarbeitung des Filmexils österreichischer Filmschaffender diskutiert. Damit wurden Missverhältnisse und Versäumnisse im kulturpolitischen und akademischen Diskurs sichtbar gemacht; gleichzeitig konnte dargelegt werden, dass das Thema in den letzten 20 Jahren eine breitere Aufmerksamkeit erlangt hat. Gmeyner und Kaus gehörten zu einer Gruppe, der lange Zeit wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde: weibliche deutschsprachige Drehbuchautorinnen im Exil. Es wurde gezeigt, dass hier eine Lücke besteht, die es zu schließen gilt.

Die geschlechtsspezifischen Besonderheiten wurden im Kapitel „Die weibliche Perspektive“ behandelt; hier zeigte sich, dass das weibliche Exil als eigenständiges Forschungsfeld betrachtet werden kann. Die bestehende Kanonisierung in den filmwissenschaftlichen Quellen, die hauptsächlich männliche Filmemacher beinhaltet, konnte dargelegt und hinterfragt werden.

In einer biografischen Gegenüberstellung wurden Ähnlichkeiten und Unterschiede in den Biografien von Gmeyner und Kaus ausgemacht. In Wien aufgewachsen, lebten beide Frauen alternative Lebensentwürfe zum traditionellen Familienbild aus. Beide ließen sich scheiden, waren zeitweise alleinerziehend und auch vor dem Exil berufstätig. Ende der 1920er Jahre befanden sich sowohl Gmeyner als auch Kaus in Deutschland und arbeiteten an Romanen und Theaterstücken. Dies ist insbesondere dahingehend interessant, dass – wie gezeigt werden konnte – mehrere Frauenfiguren in den untersuchten Filmen ebenfalls abseits traditioneller Lebensentwürfe agieren.

Für beide war Frankreich die erste Station des Exils; Gmeyner hielt sich dort jedoch sechs Jahre vor Kaus auf. Für die Drehbuchautorinnen war das Arbeiten für den Film eine wichtige Einnahmequelle. Trotz der sprachlichen Schwierigkeiten und der erschwerten Bedingungen im Exilland fanden beide bald Aufträge in der Filmbranche – oftmals durch ihren Bekanntenkreis.

Kaus konnte ihre literarische Karriere nicht in dem Ausmaß weiter fortsetzen wie vor dem Exil, Gmeyner hingegen schrieb neben dem Verfassen von Drehbüchern auch die Exilromane *Manja* und *Café du Dôme*. Beide Frauen konnten mit der Drehbucharbeit im Exilland ihren Lebensunterhalt verdienen. Gmeyners und Kaus' Lebensläufe können als exemplarisch für die spezifischen Erfahrungen von Frauen im Exil gesehen werden. Das Leben im Exil bot neue

Möglichkeiten zur künstlerischen Entfaltung, bedeutete aber auch ein Sich-Aufopfern für die Familie – die Arbeit diente immer auch der finanziellen Absicherung.

Am Beispiel von Gmeyner und Kaus konnte dargelegt werden, dass die Dauer des Exils sich nicht nur auf die Kriegsjahre beschränkt, sondern darüber hinausgeht. Die erschwerten Bedingungen für eine Rückkehr nach Österreich in den Nachkriegsjahren erweitern den Zeitraum des Exils. Es hat sich als sinnvoll herausgestellt, die gängige Unterscheidung zwischen den Begriffen EmigrantIn und ExilantIn innerhalb der Exilforschung zu hinterfragen.

In Bezug auf die wissenschaftliche Aufarbeitung des Filmexils der jeweiligen Exilländer ließen sich Unterschiede ausmachen. So fand das Exil in Hollywood im akademischen Diskurs breitere Aufmerksamkeit als jenes in Großbritannien oder in Frankreich. Großer Aufholbedarf besteht weiterhin in der Aufarbeitung des Schaffens exilierter deutschsprachiger FilmemacherInnen in Frankreich – der Vernachlässigung wurde entgegengewirkt, indem dem Transitland ein eigenes Kapitel gewidmet wurde.

Es wurde deutlich, dass sich die Arbeitsbedingungen und Schwierigkeiten in den untersuchten Exilländern ähnelten. In Frankreich, Großbritannien und den USA waren die EmigrantInnen mit Fremdenfeindlichkeit konfrontiert. Zunächst im ursprünglichen Heimatland durch den Nationalsozialismus ausgegrenzt, waren sie auf ihrer Flucht und im Exil erneut Diskriminierung ausgesetzt. Gleichzeitig lässt sich beobachten, dass Anna Gmeyner und Gina Kaus in Frankreich, Großbritannien und den USA fortwährend Teil einer Gemeinschaft waren, in der sich besonders ExilantInnen gegenseitig unterstützten und so den Berufseinstieg im fremden Land erleichterten. Vor allem in Bezug auf die USA konnte das große Netzwerk der ExilantInnen, insbesondere das des European Film Fund, veranschaulicht werden.

Aus der Analyse der Entstehungsbedingungen der einzelnen Filme geht hervor, dass das Filmemachen im Exil eine kollektive Arbeitsform war; für Kaus und Gmeyner war das Drehbuchschreiben Teamarbeit. Bei den untersuchten Filmen wurde die maßgebliche Beteiligung vieler anderer emigrierter/exilierter Filmschaffender in den Bereichen Regie, Drehbuch, Musik, Kamera und Schauspiel aufgezeigt. Dazu gehörten unter anderem G.W. Pabst, Berthold Viertel, Mutz Greenbaum, Curt Courant, Conrad Veidt, Frederick Valk, Lilli Palmer, Sybille Binder, Hans May, Wolfgang Wilhelm, Werner R. Heymann, Hans Wilhelm, Fedor Ozep, Helmut Dantine, Douglas Sirk und Lotte Stein.

Es konnte deutlich gemacht werden, dass die Entstehungsgeschichte der Filme immer auch von den filmpolitischen Entwicklungen der jeweiligen Filmindustrie beeinflusst war und daher nicht isoliert vom Produktionsland und den dort herrschenden Bedingungen betrachtet werden kann. Auf die Zusammenarbeit mit einheimischen Filmschaffenden wurde ebenfalls genauer eingegangen.

Helmut G. Asper grenzt, in Anlehnung an Jan-Christopher Horak, die Anzahl der Exilfilme nach bestimmten Kriterien ein.⁴⁵⁴ Wie Asper jedoch selbst anmerkt, haben die ExilantInnen an viel mehr Filmen mitgearbeitet, die dabei nicht miteinbezogen werden – diese sind für Asper „den jeweiligen nationalen Kinematographien zuzurechnen.“⁴⁵⁵ In der vorliegenden Arbeit wurde diese Eingrenzung hinterfragt und auf eine stärkere Fokussierung auf transkulturelle und -nationale Wechselbeziehungen aufmerksam gemacht.

Da die Konventionen des Genrekinos die Inhalte der Filme beeinflussten, wurden auch die genrespezifischen Merkmale der Anti-Nazi-Filme, des Film noir und des Melodrams berücksichtigt. Dabei wurde einerseits demonstriert, welche genretypischen Elemente angewendet wurden, andererseits konnte auch ein subversives Potenzial im Genrekinos herausgearbeitet werden.

In den einzelnen Filmanalysen und dem zusammenfassenden Vergleich wurde dargelegt, wie die wiederholte Auseinandersetzung mit Gemeinschaft, Ausgrenzung, Identitätskrise und emanzipatorischen Frauenfiguren in den untersuchten Filmen als Verarbeitung exilspezifischer Erfahrungen interpretiert werden kann.

Zusammenfassend kann angemerkt werden, dass die Erforschung des filmischen Schaffens im Exil in einem größeren Kontext zu betrachten ist, um die verschiedenen kulturellen, politischen, künstlerischen und historischen Einflüsse sichtbar machen zu können. Zudem ist eine Auseinandersetzung mit dem Exil stets von der bisherigen akademischen Aufarbeitung beeinflusst und sollte daher nicht losgelöst von diesem Diskurs betrachtet werden. Mit der Untersuchung der Arbeit von zwei Drehbuchautorinnen konnten exilspezifische und genderspezifische Erfahrungen verglichen und eine mögliche filmische Verarbeitung des Exils aufgezeigt werden.

⁴⁵⁴ „Exilfilme sind Filme, die im Zeitraum von 1933–1950 im Exil entstanden und bei denen Exilanten mindestens zwei der wesentlichen Schlüsselpositionen (Produktion, Regie, Drehbuch) besetzen und die entweder thematischen Bezug nehmen auf die Gegenwart und/oder eine Fortsetzung der Filmarbeit in der Weimarer Republik darstellen. Unter Berücksichtigung dieser Definition sind insgesamt 225 Exilfilme entstanden“. Asper, „Film“, S. 960.

⁴⁵⁵ Ebd.

Das Filmexil der Drehbuchautorinnen Anna Gmeyner und Gina Kaus fand lange Zeit keine Beachtung. Mithilfe der Nachforschungen insbesondere von Dagmar Malone, Brigitte Mayr, Michael Omasta, Heike Klapdor und Regina C. Range konnte mit der vorliegenden Arbeit diese Leerstelle etwas befüllt werden.

Es besteht jedoch weiterhin Aufholbedarf: Zum Beispiel fehlen zu Gmeyners Mitarbeit an dem Film DON QUICHOTTE noch genauere Recherchen und die Untersuchung weiterer Filme von Kaus steht noch aus.

Außerdem ist eine eigenständige Betrachtung der Filmarbeit von anderen deutschsprachigen Frauen, die im Exil als Drehbuchautorinnen gearbeitet haben, anzustreben. Die zum Teil in Vergessenheit geratenen Drehbucharbeiten von Lilo Dammert, Salka Viertel, Vicki Baum, Lily Hatvany, Victoria Wolff und Irmgard von Cube bieten umfangreichen Stoff für weitere wissenschaftliche Arbeiten.

6. Quellenverzeichnis

6.1 Literaturverzeichnis

Adunka, Evelyn/Driessen Gruber, Primavera/Usaty, Simon (Hg.): *Exilforschung. Österreich. Leistungen, Defizite und Perspektiven*. Exilforschung heute, Bd. 4, Wien: Mandelbaum Verlag 2018.

Aldgate, Anthony: „Signs of the Times. Thunder Rock“, in: Anthony Aldgate/Jeffrey Richards (Hg.), *Britain Can Take It. British Cinema in the Second World War*, S. 168-186.

Asper, Helmut G.: „Von der Milo zur B.U.P. Max Ophüls' französische Exilfilmproduktion 1937–1940“, in: Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hg.), *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1996, S. 111-126.

Asper, Helmut G.: „Film“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winckler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*, Darmstadt: Primus-Verlag 1998, S. 957-970.

Asper, Helmut G.: *Etwas Besseres als den Tod. Filmexil in Hollywood. Porträts, Filme, Dokumente*, Marburg: Schüren [u.a.] 2002.

Asper, Helmut G.: „Ungeliebte Gäste. Filmemigranten in Paris 1933–1940“, in: Claus-Dieter Krohn/Erwin Rotermund/Lutz Winckler/Irmtrud Wojak/Wulf Koepke (Hg.), *Film und Fotografie*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 21, München: edition text + kritik 2003, S. 40-57.

Atzinger, Hildegard: *Gina Kaus. Schriftstellerin und Öffentlichkeit. Zur Stellung einer Schriftstellerin in der literarischen Öffentlichkeit der Zwischenkriegszeit in Österreich und Deutschland*, Frankfurt a. M./Wien [u.a.]: Peter Lang 2008.

„Aufbruch ins Ungewisse – Österreichische Filmschaffende in der Emigration“, Retrospektive des österreichischen Filmmuseums, 1.10.–30.11.1993, www.viennale.at/de/schiene/aufbruch-ins-ungewisse-sterreichische-filmschaffende-der-emigration, Zugriff: 15.11.2019.

A.W.: „The Screen. At the Gotham“, in: *The New York Times*, 10.5.1948, S. 25.

Baum, Vicki: *Menschen im Hotel. Ein Kolportageroman*. Ullstein, Berlin 1929.

Bell, Robert F.: „Vicki Baum“, in: John M. Spalek/Joseph Strelka (Hg.), *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Teil 1. Kalifornien. Bd. 1*, Bern/München: Francke 1976, S. 247-258.

Belton, John: „The Production Code“, in: Ders. (Hg.), *Movies and Mass Culture*, New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press 1996, S. 135-152.

Bergfelder, Tim: „Introduction. German-speaking Emigrés and British Cinema 1925–50. Cultural Exchange, Exile and the Boundaries of National Cinema“, in: Tim Bergfelder/Christian Cargnelli (Hg.), *Destination London. German-speaking*

Emigrés and British Cinema, 1925–1950, Oxford/New York: Berghahn 2008, S. 1-23.

Bergfelder, Tim: „Rooms with a view. Deutsche Techniker und der Aufstieg des Filmdesigners“, in: Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hg.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1993, S. 55-68.

Blubacher, Thomas: *Paradies in schwerer Zeit. Künstler und Denker im Exil in Pacific Palisades und Umgebung*, München: Sandmann 2011

Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang/Schöning, Jörg (Hg.): *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1993.

Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang/Schöning, Jörg (Hg.): *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1996.

Bock, Hans-Michael/Distelmeyer, Jan/Schöning, Jörg (Hg.): *Ach, sie haben ihre Sprache verloren. Filmautoren im Exil*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 2017.

Bolbecher, Siglinde: „Frauen im Exil. Die weibliche Perspektive“, in: *Frauen im Exil. Die weibliche Perspektive*, IWK-Mitteilungen Nr. 1-2, Wien: IWK 2005, S. 2-4.

Bond, Johnson E.: „Der European Film Fund und die Exilschriftsteller in Hollywood“, in: John M. Spalek/Joseph Strelka (Hg.), *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Teil 1. Kalifornien. Bd.1*, Bern/München: Francke 1976, S. 135-146.

Brecht, Bertolt: „Svendborger Gedichte“, in: *Gesammelte Gedichte Bd. 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 718-724 (Orig. London: Malik-Verlag 1939).

Brill, Olaf/Schöning, Jörg (Hg.): *Gebrochene Sprache. Filmautoren und Schriftsteller des Exils*. Begleitkatalog zum Cinefest 2016, München: edition text+kritik 2016.

Brinson, Charmian/Dove, Richard: „‘Just about the best actor in England’. Martin Miller in London, 1939 bis 1945. Theater – Film – Rundfunk“, in: Claus-Dieter Krohn/Erwin Rotermund/Lutz Winckler/Irmtrud Wojak/Wulf Koepke (Hg.), *Film und Fotografie. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 21, München: edition text + kritik 2003, S.129-140.

Brunnhuber, Nicole: „Frauenarbeit in der ‚Kunstfabrik mit Regeln‘. Drehbuchautorinnen im Exil in Hollywood“, in: *FilmExil 18*, edition text+kritik, Oktober 2003, S. 48-63.

Cargnelli, Christian/Omasta, Michael (Hg.): *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945*, 2 Bände, Wien: Wespennest 1993.

Cargnelli, Christian/Omasta, Michael: „Gina Kaus“, in: Dies., *Aufbruch ins Ungewisse, Bd.2: Lexikon. Tributes. Selbstzeugnisse*, Wien: Wespennest 1993.

Cargnelli, Christian/Palm, Michael (Hg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, Wien: PVS 1994.

Cargnelli, Christian: „Sirk, Freud, Marx und die Frauen. Überlegungen zum Melodram. Ein Überblick.“, in: Christian Cargnelli/Michael Palm (Hg.), *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, Wien: PVS 1994, S. 11-33.

Cargnelli, Christian/Omasta, Michael (Hg.): *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir*, Wien: PVS 1997.

Cargnelli, Christian/Mayr, Brigitte/Omasta, Michael: „Zur Filmexilforschung in Österreich“, in: Evelyn Adunka/Peter Roessler (Hg.), *Die Rezeption des Exils. Geschichte und Perspektive der österreichischen Exilforschung*, Wien: Mandelbaum 2003, S. 201-212.

Cargnelli, Christian: „Schreiben im Exil. Gina Kaus, Vicki Baum, Salka Viertel: (alt)österreichische Drehbuchautorinnen in Hollywood“, in: *filmarchiv* 15 04/2004, S. 43-47.

„Carrefour“, www.imdb.com/title/tt0029972/?ref_=ttfc_ql, Zugriff: 15.11.2019.

Cinefest 2016. *Internationales Festival des deutschen Film-Erbes*, 19.–27.11.2016, www.cinefest.de/d/Archiv/2016/pro_filme.php, Zugriff: 15.11.2019.

Chapman, James: *The British at War. Cinema, State and Propaganda, 1939–1945*, London [u.a.]: Tauris 1998.

Crowther, Bosley: „Propaganda – Be Prepared“, in: *The New York Times*, 22.9.1940, S. 165.

Crowther, Bosley: „The Screen“, in: *The New York Times*, 19.6.1942, S. 18.

Doane, Mary Ann: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press 1987.

Doane, Mary Ann: *Femmes fatales. Feminism, Film theory, Psychoanalysis*, New York: Routledge 1991.

Doherty, Thomas: *Hollywood's Censor. Joseph I. Breen & the Production Code Administration*, New York: Columbia Univ. Press 2007.

Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes/Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur (Hg.): *Österreicher im Exil 1934 bis 1945. Protokoll des internationalen Symposiums zur Erforschung des österreichischen Exils von 1934–1945. 3.–6. Juni 1975*, Wien 1977.

Dove, Richard: „Review: Die Rezeption des Exils. Geschichte und Perspektiven der österreichischen Exilforschung by Evelyn Adunka und Peter Roessler“, in: *Austrian Studies*, Nr. 12 2004, S. 307-309.

Dunkhase, Gerke: „Ausgewählte Filme 1928–1938“, in: Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hg.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1993, S. 151-167.

Eckert, Brita: „Die Anfänge der ‚Gesellschaft für Exilforschung e.V.‘“, in: www.exilforschung.de/index.php?p=26, Zugriff: 15.11.2019.

Eis, Otto/Eis, Egon/Kaus, Gina: *Gefängnis ohne Gitter. Schauspiel*, Wien: George Marton Verlag 1937. [Nach dem gleichnamigen Stück in acht Bildern von Charles Gordon-Ross, nach einer Idee von Hilde Kovaloff].

Elsaesser, Thomas: „Heavy Traffic. Perspektive Hollywood: Emigranten oder Vagabunden?“, in: Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hg.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1993, S. 21-41.

Elsaesser, Thomas: „Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram“, übers. v. Drehli Robnik unter Mitarbeit von Georg Tillner, in: Christian Cargnelli/Michael Palm (Hg.), *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, Wien: PVS 1994, S. 93-128 (Orig. „Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama“, in: *Monogram*, Nr. 4 1972, S. 2-15).

Elsaesser, Thomas: „Chacun au monde a deux patries. Robert Siodmak und das Paris der 30er Jahre“, in: Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hg.), *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1996, S. 81-100.

Esser, Michael: „Produzent, Producteur, Producer. Arnold Pressburgers internationale Karriere“, in: Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hg.), *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1996, S. 101-110.

Falcon, Richard: „No Politics! ‚German Affairs‘ im Spionage- und Kostümfilm“, in: Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hg.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1993, S.77-88.

Fischer, Lucy: „Sirk and the Figure of the Actress: *All I Desire*“, in: *Film Criticism*, 23, 2/3 1999, S. 136-149.

Flos, Birgit: „Der Todeskuß. THE ACCUSED von William Dieterle (1949)“, in: Christian Cargnelli/Michael Omasta (Hg.), *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir*, Wien: PVS 1997, S. 242-246.

Francke, Lizzie: *Script Girls. Women Screenwriters in Hollywood*, London: BFI 1994.

Ganglmair, Siegwald/Wolfgang Neugebauer: „Remigration“, in: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hg.), *Jahrbuch 2003*, Wien 2003, S. 96-102.

Garncarz, Joseph: „Die bedrohte Internationalität des Films. Fremdsprachige Versionen deutsche Tonfilme“, in: Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hg.), *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1996, S. 127-140.

Gates, Philippa: „The Maritorious Melodrama: Film Noir with a Female Detective“, in: *Journal of Film and Video*, 61/3 2009, S. 24-39.

Gemünden, Gerd: „Introduction“, in: *Film Criticism*, Winter 1999, 23 2/3, S. 1-13.

Gemünden, Gerd/Kaes, Anton: „Introduction“, in: *Film and Exile, New German Critique*, Nr. 89 2003, S. 3-8.

Gemünden, Gerd: „Allegories of Displacement. Conrad Veidt's British Films“, in: Tim Bergfelder/Christian Cargnelli (Hg.), *Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925–1950*, Oxford/New York: Berghahn 2008, S.142-154.

Gemünden, Gerd: *Continental Strangers. German Exile Cinema 1933–1951*, New York: Columbia University Press, 2014.

Gesellschaft für Exilforschung, www.exilforschung.de/index.php?p=3, Zugriff: 15.11.2019.

Gledhill, Christine (Hg.): *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute 1987.

Gmeyner, Anna: *Heer ohne Helden*, 1929, Original Typoskript o.J., Nachlass Gmeyner, Stiftung Deutsche Kinemathek.

Gmeyner, Anna: *Zehn am Fließband*, 1931, Nachlass Gmeyner, Stiftung Deutsche Kinemathek.

Gmeyner, Anna: *Automatenbüfett, Ein Spiel in drei Akten mit Vorspiel und Nachspiel*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1987 (Orig. 1932).

Gmeyner, Anna: „Mary-Ann wartet“, in: *Pariser Tageblatt*, Bd. 2, Nr. 31-45 1934.

Gmeyner, Anna: *Manja. Ein Roman um fünf Kinder*, Amsterdam: Querido 1938. (Unter dem Pseudonym Anna Reiner)

Gmeyner, Anna: *Café du Dôme. Translated from the German by Trevor and Phyllis Blewitt*, London: Hamish Hamilton 1941. (Unter dem Pseudonym Anna Reiner)

Gough-Yates, Kevin: „The British Feature Film as a European Concern. Britain and the Emigré Film-maker, 1933–1945“, in: Günther Berghaus (Hg.), *Theatre and Film in Exile. German Artists in Britain, 1933–1945*, Oxford/New York/München: Berg 1989, S. 135-166.

Gough-Yates, Kevin: „Berthold Viertel at Gaumont-British“, in: Jeffrey Richards (Hg.), *The Unknown 1930s. An Alternative History of the British Cinema 1929–1939*, London: Tauris 1998, S. 201-212.

Hammel, Andrea: *Everyday Life as Alternative Space in Exile Writing. The novels of Anna Gmeyner, Selma Kahn, Hilde Spiel, Martina Wied and Hermynia Zur Mühlen*, Bern: Peter Lang 2008.

Harvey, Sylvia: „Woman's Place: The Absent Family of Film Noir“, in: John Belton (Hg.), *Movies and Mass Culture*, New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press 1996, S. 171-184.

Heinrichsdorff, Amelie: „Nur eine Frau?“ *Kritische Untersuchungen zur literaturwissenschaftlichen Vernachlässigung der Exilschriftstellerinnen in Los Angeles. Ruth Berlau, Marta Feuchtwanger, Gina Kaus und Victoria Wolff*, Diss. Univ. of California 1998.

Helbig, Jörg: *Geschichte des britischen Films*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1999.

Higson, Andrew: „Way West. Deutsche Emigranten und die britische Filmindustrie“, in: Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hg.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1993, S. 42-54.

Hochscherf, Tobias: „You call us 'Germans', you call us 'brothers'— but we are not your brothers!“. British Anti-Nazi Films and German-speaking Émigrés“, in: Tim Bergfelder/Christian Cargnelli (Hg.), *Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925–1950*, Oxford/New York: Berghahn 2008, S.181-194.

Hochscherf, Tobias: *The Continental Connection. German-speaking émigrés and British cinema. 1927–1945*, Manchester: Manchester Univ. Press 2011.

Hofeneder, Veronika: *Der produktive Kosmos der Gina Kaus. Schriftstellerin – Pädagogin – Revolutionärin*, Hildesheim [u.a.]: Olms 2013.

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

Horak, Jan-Christopher: „Schauplatz Wien. Österreich im Anti-Nazi-Film Hollywoods“, in: Christian Cargnelli/Michael Omasta (Hg.), *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945, Bd.1*, Wien: Wespennest 1993, S. 199-211.

Horak, Jan-Christopher: „Exilfilme in Frankreich 1933–1950“, in: Claus-Dieter Krohn/Erwin Rotermund/Lutz Winckler/Irmtrud Wojak/Wulf Koepke (Hg.), *Film und Fotografie. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 21, München: edition text + kritik 2003, S.58-61.

Horak, Jan-Christopher: „Exilfilm, 1933–1945. In der Fremde“, in: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, 2. akt. und erw. Auflage, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2004, S. 99-116.

Horak, Jan-Christopher: „Gina macht Propaganda. Gina Kaus in Hollywood“, in: Hans-Michael Bock/Jan Distelmeyer/Jörg Schöning (Hg.), *Ach, sie haben ihre Sprache verloren. Film Autoren im Exil*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 2017, S. 131-142.

Ibbotson, Eva: „Ihre Generation war gezwungen kosmopolitisch zu sein“. Eva Ibbotson im Gespräch mit Michael Omasta, übers. v. Brigitte Mayr und Michael Omasta, in: Mayr/Omasta (Hg.), *Script: Anna Gmeyner. Eine Wiener Drehbuchautorin im Exil*, Wien: Synema 2009, S. 25-27.

Internationales Symposium Exilforschung zu Österreich. Leistungen, Defizite & Perspektiven, Wien, 12.–14.3.2013, www.exilforschung.ac.at/archiv/oege-Tagung2013.pdf, Zugriff: 15.11.2019.

Kafka, Hans: „What Our Immigration Did for Hollywood, and Vice Versa“, in: *New German Critique*, Nr. 89, Film and Exile 2003, S. 185-189 (Orig. Duke University Press, 22. Dezember 1944).

Kaplan, Ann E.: „Mothering, Feminism and Representation. The Maternal in Melodrama and the Woman's Film 1910–40“, in: Christine Gledhill (Hg.), *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute 1987, S. 113-137.

Kaplan, E. Ann (Hg.): *Women in film noir*. New edition, London: British Film Institute 1998 (Orig. 1978).

Kaus, Gina: *Diebe im Haus. Spiel in drei Akten*, o.O., 1919. (Unter dem Pseudonym Andreas Eckbrecht)

Kaus, Gina: *Toni. Ein Schulmädchendrama in zehn Bildern*, Berlin: Arcadia 1926.

Kaus, Gina: *Morgen um Neun*, Berlin: Ullstein 1931.

Kaus, Gina: *Die Überfahrt*, München: Knorr & Hirth 1932.

Kaus, Gina: *Die Schwestern Kleh*, Amsterdam: Allert de Lange 1933.

Kaus, Gina: *Katharina die Große*, Amsterdam: Allert de Lange 1935.

Kaus, Gina: *Der Teufel nebenan*, Amsterdam: Allert de Lange 1940.

Kaus, Gina: *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*, Hamburg: Albrecht Knaus 1979.

Kaus, Gina: *Von Wien nach Hollywood. Erinnerungen von Gina Kaus*, hrsg. v. Sibylle Mulot, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, (Orig. Gina Kaus: *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*, Hamburg: Albrecht Knaus 1979).

Klapdor-Kops, Heike: „Anna Gmeyner. Eine Heimkehr, die noch stattzufinden hat?“, in: Johann Holzner/Sigurd Paul Scheichl/Wolfgang Wiesmüller (Hg.), *Eine schwierige Heimkehr. Österreichische Literatur im Exil 1938–1945*, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe, Bd. 40, Innsbruck: Institut für Germanistik Universität Innsbruck 1991, S. 273-283.

Klapdor, Heike: „Überlebensstrategie statt Exilentwurf. Frauen in der Emigration“, in: Claus-Dieter Krohn (Hg.), *Frauen und Exil. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung*, Internationales Jahrbuch Exilforschung, Bd. 11, München: edition text+kritik 1993, S. 12-30.

Klapdor, Heike: „Die Dramaturgie der Krise. Anna Gmeyner“, in: Margrid Borcken/Marianne Lüdecke/Helmut Peitsch (Hg.), *Brüche und Umbrüche. Frauen, Literatur und soziale Bewegungen*, Potsdam: Universitätsverlag Potsdam 2010, S. 313-334.

Klapdor Heike: „Anna Who? Nachwort“, in: *Anna Gmeyner, Manja. Ein Roman um fünf Kinder*, Berlin: Aufbau Verlag 2016, S. 527-544.

Klapdor, Heike: „Loslaufen, aushalten. Bilder weiblicher Lebensentwürfe im Transitraum Exil“, Zusammenfassung des Vortrags bei der Veranstaltungsreihe „Doing Gender in Exile“, Wien 18.–20.10.2017, doinggenderexile.wordpress.com/programm/loslaufen-aushalten-bilder-weiblicher-lebensentwuerfe-im-transitraum-exil/, Zugriff: 15.11.2019.

Knapp, Gabriele/Häntzschel, Hiltrud: „Flüchtige Geschichte und geistiges Erbe. Perspektiven der Frauenexilforschung“, in: Gabriele Knapp/Adriane Feustel/Inge Hansen-Schaberg (Hg.): *Flüchtige Geschichte und geistiges Erbe. Perspektiven der Frauenexilforschung*, Frauen und Exil, Bd. 8, München: edition text + kritik 2015, S. 13-23.

Koch, Getrud: „Treppensturz ins Exil. Du haut en bas (G.W.Pabst 1933, Frankreich)“, in: *Frauen und Film*, Nr. 53 1992, S. 70-85.

Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, übers. v. Ruth Baumgarten und Karsten Witte, 3.Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995 (Orig. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press 1947).

Kreis, Gabriele: *Frauen im Exil. Dichtung und Wirklichkeit*, Düsseldorf: Claassen 1984.

Loiselle, André: „La Forteresse/Whispering City“, in: Jerry White (Hg.), *The Cinema of Canada. 24 frames*, London: Wallflower Press 2006, S. 33-42.

MacKenzie, Scott: „Soviet Expansionism: Fédor Ozep's Transnational Cinema“, in: *Canadian Journal of Film Studies*, 12/2 2003, S. 92-103.

Malone, Dagmar: „Gina Kaus“, in: John Spalek/Joseph Strelka (Hg.), *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Teil 1. Kalifornien. Bd.1*, Bern/München: Francke 1976, S. 751-760.

Mann, Klaus: „What's Wrong with Anti-Nazi Films?“, in: *Film and Exile, New German Critique*, Nr. 89 2003, S. 173-182 (Orig. in: *Decision*, August 1941, S.27-35).

Marksteiner, Franz: „You don't know Mary. WHISTLE STOP von Leonide Moguy (1946)“, in: Christian Cargnelli/Michael Omasta (Hg.), *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir*, Wien: PVS 1997, S. 259-263.

Mayr, Brigitte: „Carl Mayer: Years of Exile in London“, in: Tim Bergfelder/Christian Cargnelli (Hg.): *Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950*, Oxford/New York: Berghahn 2008, S. 195-203.

Mayr, Brigitte/Omasta, Michael (Hg.): *Script: Anna Gmeyner. Eine Wiener Drehbuchautorin im Exil*, Wien: Synema 2009.

Mayr, Brigitte: „Dem Exil zum Trotz. Script: Anna Gmeyner. Eine Wiener Autorin im britischen Kino“, in: Hans-Michael Bock/Jan Distelmeyer/Jörg Schöning (Hg.),

Ach, sie haben ihre Sprache verloren. Filmautoren im Exil. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 2017, S. 118-130.

Moeller, Hans-Bernhard: „Exilautoren als Drehbuchautoren“, in: John M. Spalek/Joseph Strelka (Hg.), *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Teil 1. Kalifornien. Bd.1*, Bern/München: Francke 1976, S. 676-714.

Moore, Erna M.: „Exil in Hollywood. Leben und Haltung deutscher Exilautoren nach ihren autobiographischen Berichten“, in: John M. Spalek/Joseph Strelka (Hg.), *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Teil 1. Kalifornien. Bd.1*, Bern/München: Francke 1976, S. 21-39.

Mulvey, Laura: „Notes on Sirk and Melodrama“, in: Dies. (Hg.), *Visual and Other Pleasures*, London: Palgrave Macmillan 1989, S. 39-44 (Orig. in: *Movie*, Nr. 25, 1977/78, S. 53-56).

Nowell-Smith, Geoffrey: „Minnelli and Melodrama“, in: Christine Gledhill (Hg.), *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute 1987, S. 70-74 (Orig. in: *Screen*, 18/2, 1977, S. 113-118).

Nugent, Frank S.: „The Screen“, in: *The New York Times*, 29.4.1936, S. 19.

O.A.G.: „‘All I Desire’ Bows at the Palace“, in: *The New York Times*, 29.8.1953.

Omasta, Michael: „Background to Danger. Notizen zum Film noir gegen die Nazis“, in: Christian Cargnelli/Michael Omasta (Hg.), *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film Noir*, Wien: PVS 1997, S. 105-128.

Omasta, Michael: „Famously Unknown. Günther Krampf's Work as Cinematographer in British Films“, in: Tim Bergfelder/Christian Cargnelli (Hg.): *Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925–1950*, Oxford/New York: Berghahn 2008, S.78-88.

O.V.: „Deutsche Künstler im englischen Film. Eine vorläufige Bilanz“, in: *Pariser Tageblatt*, Bd. 2, Nr. 365, London 12.12.1934, S. 4.

O.V.: „Passing of Third Floor Back“, in: *Variety*, Film Reviews, 120/2 25.9.1935, S. 42.

O.V.: „Best Film Performance Last Year“, in: *The Examiner*, 9.7.1937, S. 8.

O.V.: „Free German League of Culture“, in: *Freie Kunst und Literatur*, Nr. 6 1939, S. 8.

O.V.: „James Roosevelt gets British Film“, in: *The New York Times*, 16.7.1940, S. 21.

O.V.: „President's Mother Backs Anti-Nazi Film“, in: *The New York Times*, 3.10.1940, S. 22.

Österreichische Gesellschaft für Exilforschung (öge), www.exilforschung.ac.at/pdocs/frauenag.php, Zugriff: 15.11.2019.

Öge Frauen-AG, www.exilforschung.ac.at/pdocs/frauenag.php, Zugriff: 15.11.2019.

„Österreichische Filmautorinnen in Hollywood“, Filmreihe, Metro Kino Kulturhaus, 19.–28.4.2004, Programm: *filmarchiv* 15 04/2004, S. 54-58.

„Österreicherinnen in Hollywood“, Filmreihe, Metro Kino Kulturhaus, 8.3.–31.3.2016, Programm: *filmarchiv* 16 02/2016, S. 7-19.

Place, Janey: „Women in Film Noir“, in: Ann E. Kaplan (Hg.), *Women in Film Noir*, London: British Film Institute 1998, S. 35-55.

Range, Regina Christiane: *Positioning Gina Kaus. A transnational career from Vienna novelist and playwright to Hollywood scriptwriter*, Diss. Univ. of Iowa 2012, ir.uiowa.edu/etd/3515/, Zugriff: 15.11.2019.

Reid, Hugo: *A Plea for Woman*, Edinburgh: W. Tait 1843.

Ritchie, J.M.: *German Exiles. British Perspectives*. Exil-Studien, Vol. 6, New York/ Wien [u.a.]: Peter Lang 1997.

Robertson, James C.: *The Hidden Cinema. British Film Censorship in Action 1913–1972*, London/New York: Routledge 1993.

Roessler, Peter: „Rückblick und Spiegelung. Historische Betrachtungen zu Flucht, Exil und Theater“, in: Birgit Peter/Gabriele C. Pfeiffer (Hg.), *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017, S. 397-416.

Sauter, Martin: „Der European Film Fund (EFF). Gründung und Geschichte“, in: John M. Spalek/Konrad Feilchenfeldt/Sandra H. Hawrylchak (Hg.), *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. USA. Bd.3*, Berlin/New York: de Gruyter 2010, S. 449-480.

Schlör, Joachim: „Werner Richard Heymann in Hollywood: a case study of German-Jewish emigration after 1933 as a transnational experience“, in: *Jewish Culture and History*, 17:1-2, April 2016, S.115-132.

Schmeichel-Falkenberg, Beate: „Frauen im Exil – Frauen in der Exilforschung“, in: Evelyn Adunka/Peter Roessler (Hg.), *Die Rezeption des Exils. Geschichte und Perspektive der österreichischen Exilforschung*, Wien: Mandelbaum 2003, S. 343-350.

Scholz, Juliane: *Der Drehbuchautor. USA – Deutschland. Ein historischer Vergleich*, Bielefeld: transcript Verlag 2016.

Schöll, Julia (Hg.): *Gender – Exil – Schreiben*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Schöning, Jörg: „All Hands Abroad. Kleines Lexikon deutschsprachiger Filmschaffender in Großbritannien 1925–1945“, in: Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hg.), *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1993, S. 99-150.

- Schrader, Paul: „Notes on Film Noir“, in: *Film Comment*, 8/1 1972, S. 8-13.
- Seghers, Anna: *Aufstand der Fischer von St. Barbara*, Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag 1928.
- Soister, John T.: „The Passing of the Third Floor Back“, in: Ders. (Hg.), *Conrad Veidt on Screen. A Comprehensive Illustrated Filmography*, London: McFaland & Company 2002, S. 269-271.
- Spalek, John M./Strelka, Joseph (Hg.): *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Teil 1. Kalifornien. Bd.1*, Bern/München: Francke 1976.
- Spalek, John M./Strelka, Joseph: „Vorwort“, in: Dies. (Hg.), *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Teil 1. Kalifornien. Bd.1*, Bern [u.a.]: Francke 1976, S. 5-14.
- Stadler, Friedrich (Hg.): *Vertriebene Vernunft 1. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930–1940*, Wien/München: Jugend & Volk 1987.
- v. Steinaecker, Stefanie: „A little lower than the Angels“. *Vicki Baum und Gina Kaus. Schreiben zwischen Anpassung und Anspruch*. Bamberger Studien zur Literatur, Kultur und Medien, Bd. 1, Bamberg: University of Bamberg Press 2011 (Orig. Diss. Otto-Friedrich-Universität 2010).
- Strickhausen, Waltraud: „Großbritannien“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winckler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*, Darmstadt: Primus-Verlag 1998, S.251-270.
- Sturm, Sibylle/ Wohlgemuth, Arthur: „Kleines Lexikon“, in: Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hg.), *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939*. Ein CineGraph Buch, München: edition text + kritik 1996, S. 179-184.
- Synema Filmprogramme auf der *Diagonale*: www.diagonale.at/rueckblick/, Zugriff: 15.11.2019.
- Tasker, Yvonne: „Women in Film Noir“, in: Helen Hanson/Andrew Spicer (Hg.), *A Companion to Film Noir*, Malden, MA: Wiley-Blackwell 2013, S. 353-368.
- Vormeier, Barbara: „Frankreich“, in: Claus-Dieter Krohn/Patrik von zur Mühlen/Gerhard Paul/Lutz Winckler (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*, Darmstadt: Primus-Verlag 1998, S. 213-251.
- Walker, Michael: „All I Desire (1953)“, in: *Movie*, 33/4 1990, S. 31-47.
- Weber, Nicola Valeska: „Melodrama“, in: Markus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola V. Weber (Hg.), *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, Berlin/Boston: de Gruyter 2013, S. 91-113.
- Webster, Wendy: „‘Europe against the Germans’. The British Resistance Narrative, 1940–1950“, in: *Journal of British Studies*, 48/4, Oktober 2009, S. 958-982.

Weniger, Kay (Hg.): „Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...“. *Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht*, Hamburg: ACABUS Verlag 2011.

Werner, Birte: *Illusionslos. Hoffnungsvoll. Die Zeitstücke und Exilromane Anna Gmeyners*, Göttingen: Wallstein 2006.

Werner, Birte: „Nachwort“, in: Dies. (Hg.), *Café du Dôme von Anna Gmeyer*. Exildokumente. Verboten verbrannt vergessen, Bd. 9, Bern/Wien [u.a.]: Peter Lang 2006, S. 399-444.

Wollstonecraft, Mary: *A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Political and Moral Subjects*, London: J. Johnson 1792.

Ziereis, Barbara: „From ‘Alien Person’ to ‘Darling Lilli’. Lilli Palmer’s Roles in British Cinema“, in: Tim Bergfelder/Christian Cargnelli (Hg.), *Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925–1950*, Oxford/New York: Berghahn 2008, S.172-180.

6.2 Filmverzeichnis

All I Desire, Regie: Douglas Sirk, Drehbuch Adaption: Gina Kaus, US 1953. Verwendete Fassung: *All I Desire (All meine Sehnsucht)*, DVD, *Douglas Sirk Collection*, Koch Media 2008.

All That Heaven Allows, Regie: Douglas Sirk, US 1955.

Aufstand der Fischer (Orig. *Vosstaniye rybakov*), Regie: Erwin Piscator, SU 1934, Buchvorlage *Der Aufstand der Fischer von St. Barbara* von Anna Seghers.

Blazing Guns, Regie: Robert Tansey, Drehbuch: Gina Kaus, Frances Kavanaugh und Robert Tansey, US 1943.

Citizen Kane, Regie: Orson Welles, US 1941.

Confessions of a Nazi Spy, Regie: Anatole Litvak, US 1939.

Conflit, Regie: Léonide Moguy, Produktion: Arnold Pressburger, Drehbuch: Gina Kaus und Hans Wilhelm, FR 1938, Buchvorlage *Die Schwestern Kleh* von Gina Kaus. Verwendete Fassung: *Conflit*, DVD, René Chateau Vidéo 2010.

Das Schloss in Tirol, Regie: Géza von Radványi, Drehbuch: Gina Kaus, Fritz Eckhardt, Kurt Nachmann und Géza von Radványi, BRD 1957.

Don Quichotte/Don Quixote, Regie: G.W. Pabst, Mitarbeit: Anna Gmeyer (ungenannt), FR/GB 1932/33.

Du haut en bas, Regie: G.W. Pabst, Drehbuch: Anna Gmeyer, FR 1933. Verwendete Fassung: *Du haut en bas*, DVD, aus der Videothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien.

Hangmen Also Die!, Regie: Fritz Lang, Drehbuch: John Wexley, Story: Bertolt Brecht und Fritz Lang, US 1943.

Her Sister's Secret, Regie: Edgar G. Ulmer, US 1946.

Imitation of Life, Regie: Douglas Sirk, US 1959.

Jew Süss, Regie: Lothar Mendes, GB 1933/34.

Julia Misbehaves, Regie: Jack Conway, Drehbuch Adaptation: Gina Kaus und Monckton Hoffe, US 1948.

La Forteresse, Regie: Fedor Ozep, CA 1947.

Little Friend, Regie: Berthold Viertel, GB 1934.

L'Esclave Blanche, Regie: G.W.Pabst und Marc Sorkin, Drehbuch: Lilo Dammert (als Lily Damert) und Léo Lania, FR 1939.

Luxury Liner, Regie: Lothar Mendes, US 1933.

Mademoiselle Docteur, Regie: G.W.Pabst, Drehbuch: Leo Birinsky, Herman J. Mankiewicz, Irmgard von Cube, Kamera: Eugen Schüfftan, FR 1937.

Mayerling, Regie: Anatole Litvak, Drehbuch Adaption: Irmgard von Cube, FR 1936.

Nuit de décembre, Regie: Curtis Bernhardt (als Kurt Bernhardt), „technical script“: Lilo Dammert, FR 1940.

Pastor Hall, Regie: Roy Boulting, Drehbuch: Leslie Arliss, Haworth Bromley, Anna Gmeyner (als Anna Reiner), GB 1940.

Verwendete Fassung: *Pastor Hall*, DVD, aus der Videothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien.

Prison sans barreaux, Regie: Léonide Moguy, FR 1937.

Prison Without Bars, Regie: Brian Desmond Horst, Produktion: Alexander Korda, GB 1938.

Rhodes of Africa, Regie: Berthold Viertel, GB 1936.

Tales of Manhattan, Regie: Julien Duvivier, US 1942, Buchvorlage *Das weiße Abendkleid* von Victoria Wolff.

The Dawn Guard, Regie: Roy Boulting, Idee: Anna Gmeyner (als Anna Reiner), GB 1941.

Verwendete Fassung: *The Dawn Guard*, *The British Home Front at War – The Home Guard & Britain's Citizen Army*, Imperial War Museum/ DD Home Entertainment 2006.

The Great Dictator, Regie: Charles Chaplin, US 1940.

The Night Before The Divorce, Regie: Robert Siodmak, US 1942.

The Passing of the Third Floor Back, Regie: Berthold Viertel, Drehbuch: Alma Reville, Michael Hogan, Anna Gmeyner (ungenannt), GB 1935.

Verwendete Fassung: *The Passing of the Third Floor Back*, www.youtube.com/watch?v=nUL2Lxa0RMA&t=3369s, hochgeladen am 28.02.2012, Zugriff: 15.11.2019.

The Red Danube, Regie: George Sidney, Drehbuch: Gina Kaus und Arthur Wimperis, US 1949.

The Robe, Regie: Henry Koster, Drehbuch Adaption: Gina Kaus, US 1953.

The Tarnished Angels, Regie: Douglas Sirk, US 1957.

The Wife Takes a Flyer, Regie: Richard Wallace, Drehbuch & Story: Gina Kaus und Jay Dratler, US 1942. Verwendete Fassung: *The Wife Takes a Flyer*, DVD, aus der Videothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien.

They All Kissed the Bride, Regie: Alexander Hall, Story Gina Kaus und Andrew Solt, US 1942.

Three Secrets, Regie: Robert Wise, Drehbuch: Gina Kaus und Martin Rackin, US 1950.

Thunder Rock, Regie: Roy Boulting, Drehbuch: Jeffrey Dell, Bernard Miles, Leslie Arliss, Anna Gmeyner, Wolfgang Wilhelm, GB 1942. Verwendete Fassung: *Thunder Rock*, DVD, aus der Videothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien.

To Be or Not to Be, Regie: Ernst Lubitsch, US 1942.

Whispering City, Regie: Fedor Ozep, Zusätzliche Dialoge: Gina Kaus, Hugh Kemp und Sydney Banks, CAN 1947. Verwendete Fassung: *Whispering City*, DVD, Cinema Classics Collection.

Wie ein Sturmwind, Regie: Falk Harnack, Drehbuch: Gina Kaus, Answald Krüger, Maria Matray und Heinz Oskar Wuttig, BRD 1957.

Written on the Wind, Regie: Douglas Sirk, US 1956.

7. Anhang

7.1 Filme und Verfilmungen von Anna Gmeyner

Das folgende Verzeichnis enthält Filme an denen Anna Gmeyner mitgewirkt hat bzw. die auf einer Idee von ihr basieren. Das Verzeichnis ist chronologisch nach Erscheinungsjahr geordnet.

Don Quichotte/Don Quixote, Regie: G.W. Pabst, Mitarbeit: Anna Gmeyner (ungenannt), FR/GB 1932/33.

Du haut en bas, Regie: G.W. Pabst, Drehbuch: Anna Gmeyner, FR 1933.

The Passing of the Third Floor Back, Regie: Berthold Viertel, Drehbuch: Alma Reville, Michael Hogan, Anna Gmeyner (ungenannt), GB 1935.

Pastor Hall, Regie: Roy Boulting, Drehbuch: Leslie Arliss, Haworth Bromley, Anna Gmeyner (als Anna Reiner), GB 1940.

The Dawn Guard, Regie: Roy Boulting, Idee: Anna Gmeyner (als Anna Reiner), GB 1941.

Thunder Rock, Regie: Roy Boulting, Drehbuch: Jeffrey Dell, Bernard Miles, Leslie Arliss, Anna Gmeyner, Wolfgang Wilhelm, GB 1942.

7.2 Filme und Verfilmungen von Gina Kaus

Das folgende Verzeichnis enthält Filme an denen Gina Kaus mitgewirkt hat bzw. die auf einem Theaterstück oder Roman der Autorin basieren. Das Verzeichnis ist chronologisch nach Erscheinungsjahr geordnet.

Luxury Liner, Regie: Lothar Mendes, US 1933, Buchvorlage *Die Überfahrt* von Gina Kaus.

Prison sans barreaux, Regie: Léonide Moguy, FR 1937, Stückvorlage *Gefängnis ohne Gitter* von Egon Eis, Otto Eis und Gina Kaus.

Prison Without Bars, Regie: Brian Desmond Horst, Produktion: Alexander Korda, GB 1938, Stückvorlage *Gefängnis ohne Gitter* von Egon Eis, Otto Eis und Gina Kaus.

Conflict, Regie: Léonide Moguy, Produktion: Arnold Pressburger, Drehbuch: Gina Kaus und Hans Wilhelm, FR 1938, Buchvorlage *Die Schwestern Kleh* von Gina Kaus.

City in Darkness, Regie: Herbert I. Leeds, US 1939, Stückvorlage *City in Darkness* von Gina Kaus und Ladislaus Fodor.

Isle of Missing Men, Regie: Richard Oswald, US 1942, Stückvorlage *White Lady* von Gina Kaus und Ladislaus Fodor.

The Wife Takes a Flyer, Regie: Richard Wallace, Drehbuch & Story: Gina Kaus und Jay Dratler, US 1942.

The Night Before The Divorce, Regie: Robert Siodmak, US 1942, Stückvorlage *Die Nacht vor der Scheidung* von Gina Kaus und Ladislaus Fodor.

They All Kissed the Bride, Regie: Alexander Hall, Story Gina Kaus und Andrew Solt, US 1942.

Western Mail, Regie: Robert Tansey, Story: Gina Kaus (ungenannt), US 1942.

Blazing Guns, Regie: Robert Tansey, Drehbuch: Gina Kaus, Frances Kavanaugh und Robert Tansey, US 1943.

Camino del inferno, Regie: Luis Saslavsky, Daniel Tinayre, ARG 1946, Buchvorlage *Der Teufel nebenan* von Gina Kaus.

Her Sister's Secret, Regie: Edgar G. Ulmer, US 1946, Buchvorlage *Die Schwestern Kleh* von Gina Kaus.

Whispering City, Regie: Fedor Ozep, Zusätzliche Dialoge: Gina Kaus, Hugh Kemp und Sydney Banks, CAN 1947.

Julia Misbehaves, Regie: Jack Conway, Drehbuch Adaptation: Gina Kaus und Monckton Hoffe, US 1948.

The Red Danube, Regie: George Sidney, Drehbuch: Gina Kaus und Arthur Wimperis, US 1949.

Three Secrets, Regie: Robert Wise, Drehbuch: Gina Kaus und Martin Rackin, US 1950.

We're Not Married!, Regie: Edmund Goulding, Story: Gina Kaus und Jay Dratler, US 1952.

All I Desire, Regie: Douglas Sirk, Drehbuch Adaption: Gina Kaus, US 1953.

The Robe, Regie: Henry Koster, Drehbuch Adaption: Gina Kaus, US 1953.

Teufel in Seide, Regie: Rolf Hansen, BRD 1956, Buchvorlage *Der Teufel nebenan* von Gina Kaus.

The Legacy (Episode), *Alfred Hitchcock presents...* (Serie), Regie: James Neilson, Story und Drehbuch: Gina Kaus und Andre Solt, US 1956.

French Provincial (Episode), *Schlitz Playhouse of Stars* (Serie), Regie: Jules Bricken, Drehbuch: Gina Kaus und Andrew Solt, 1957.

Das Schloss in Tirol, Regie: Géza von Radványi, Drehbuch: Gina Kaus, Fritz Eckhardt, Kurt Nachmann und Géza von Radványi, BRD 1957.

Wie ein Sturmwind, Regie: Falk Harnack, Drehbuch: Gina Kaus, Answald Krüger, Maria Matray und Heinz Oskar Wuttig, BRD 1957.

Geu yeojau joga anida (It's not her sin), Regie: Sang-ok Shin, KOR 1959, Buchvorlage *Die Schwestern Kleh* von Gina Kaus.

Der Tag danach, Regie: Rudolf Jugert, Drehbuch: Gina Kaus, BRD 1965, TV-Film ZDF.

Die skandalösen Frauen, Regie: Xaver Schwarzenberger, DE/AT 1993, TV-Film ORF/ZDF, Buchvorlage *Die Schwestern Kleh* von Gina Kaus.

8. Abstract

Das Wirken deutschsprachiger Drehbuchautorinnen im Exil der 1930er bis 1950er Jahre ist ein bis dato wenig beachtetes Forschungsfeld. Diese Masterarbeit soll diesem Umstand entgegenwirken und untersucht das filmische Schaffen von Anna Gmeyner und Gina Kaus im Exil. Die beiden Frauen wurden in Wien geboren und aufgrund ihrer jüdischen Abstammung von den Nationalsozialisten vertrieben. In unterschiedlichen Ländern – Gmeyner in Großbritannien und Kaus in den USA – waren sie gezwungen, sich ein neues Leben aufzubauen. Beide verdienten ihren Lebensunterhalt im Exil mit dem Schreiben von Filmdrehbüchern.

Im ersten Teil der Arbeit wird die bisherige Aufarbeitung des Filmexils im akademischen und kulturellen Diskurs dargelegt. Weiters setzt sie sich mit den genderspezifischen Phänomenen des Exils auseinander. Zusätzlich werden die Arbeitsbedingungen der exilierten Filmschaffenden in den USA und Großbritannien untersucht und verglichen. Die Situation in Frankreich als Zwischenstation für exilierte Filmschaffende wird ebenfalls beleuchtet.

Der zweite Teil behandelt die zentrale Frage dieser Arbeit: Kann in den Filmen von Gmeyner und Kaus eine Auseinandersetzung mit der (weiblichen) Erfahrung von Vertreibung, Flucht und Exil ausgemacht werden? Als Untersuchungsgegenstand dienen Filme, an denen die beiden Autorinnen am Drehbuch mitgewirkt haben. Anhand der vergleichenden Analyse von sechs ausgewählten Filmen – THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK (GB 1935), PASTOR HALL (GB 1940), THUNDER ROCK (GB 1942), THE WIFE TAKES A FLYER (USA 1942), WHISPERING CITY (CAN 1947) und ALL I DESIRE (USA 1953) – werden gemeinsame Motive herausgearbeitet. Die filmische Darstellung der Exklusion eines Individuums aus einer Gemeinschaft, der Orte und Figuren des Transits, der Neuverhandlung von traditionellen Geschlechterrollen und der (politischen) Vertreibung weist auf die erlebte Exilerfahrung hin.

Die untersuchten Filme werden im Produktionskontext des jeweiligen Exillandes betrachtet. Dabei wird die Zusammenarbeit zwischen den exilierten als auch einheimischen Filmschaffenden aufgezeigt und damit der kollektive Entstehungsprozess dieser Filme sichtbar gemacht.

The oeuvre of female German-speaking screenwriters in exile, from the 1930s to the 1950s, has received little attention in research. This master thesis counteracts by analyzing certain works of Anna Gmeyner und Gina Kaus. Both were born in Vienna of Jewish heritage and fled when the National Socialists came into power. They eventually ended up writing screenplays in exile – Gmeyner in Great Britain and Kaus in the United States.

The first part of this thesis analyzes the state of research in cultural and academic contexts. Another chapter investigates gender-specific phenomena that women encountered in exile. Additionally, the thesis compares the working conditions in Great Britain and the United States, while illuminating the role of France as a transit country.

The second part of the thesis analyzes selected films, in which Kaus or Gmeyner were involved in the screenplay writing process. The main inquiry is if there are motifs which refer to the (female) experience of expulsion, flight and exile. The comparative analysis of six films – THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK (GB 1935), PASTOR HALL (GB 1940), THUNDER ROCK (GB 1942), THE WIFE TAKES A FLYER (USA 1942), WHISPERING CITY (CAN 1947) and ALL I DESIRE (USA 1953) – shows that the following motifs keep recurring: exclusion from an individual from a community, transitory places and figures, the renegotiation of traditional gender roles and (political) expulsion.

The films are viewed in the context of the working environment in the respective countries. Light is also shed on the cooperation between domestic and exiled film professionals.