

1 Wenn die Musik der Filme Nahrung ist: Klassische Musik im Exilfilm

Erstveröffentlicht in: Kulturelle Räume und ästhetische Universalität. Musik und Musiker im Exil. = Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 26/2008.

München 2008, S.149 – 166

Fast unmittelbar nach der Einführung des Tonfilms kam es in Deutschland zu einer Blüte des Musikfilms, (1) der sich schnell zum wichtigsten Filmgenre und zum bedeutenden Exportschlager der Filmindustrie entwickelte. Der Begriff "Musikfilm" umfasst dabei ein breites Spektrum von Subgenres: in den musikalischen Komödien, Tonfilmoperetten (2) und Operettenverfilmungen herrschte die leichte Muse vor, während in Sängerfilmen, Musiker-Biographien und Opernfilmen auch klassische Musik im Kino Einzug hielt. In diesem sehr weitgefächerten Genre wirkten zahlreiche Filmkünstler mit - Regisseure, Drehbuchautoren und -autorinnen, Komponisten, Kameramänner, Schauspieler und Schauspielerinnen - von denen eine große Zahl 1933 von den Nazis aus rassistischen und politischen Gründen ins Exil getrieben wurde.

So karg ihr Fluchtgepäck auch häufig war, ihre Filmkonzepte und -ideen nahmen die Filmexilanten mit in ihre Exilländer, und sie haben in erheblichem Maße die Entwicklung des Musikfilms im europäischen und amerikanischen Kino beeinflusst. (3) Bei einer statistischen Auswertung der Exilfilme nach Genres schätzte Horak den Anteil der Musikfilme auf stattliche 20 Prozent. (4) Den Exilanten kam einerseits zustatten, dass deutsche Musikfilme schon zu Stummfilmzeiten internationale Anerkennung gefunden hatten (5) und die fremdsprachigen Versionen der frühen musikalischen Tonfilme erfolgreich ins europäische Ausland und in die USA exportiert worden waren (6). Allerdings blieben ihre Möglichkeiten, die eigenen Konzepte weiter zu entwickeln, andererseits auch eingeschränkt, weil sie sich in die Filmproduktion ihrer

jeweiligen Exilländer integrieren und an den Geschmack eines ihnen zunächst fremden Publikums anpassen mussten. (7).

Musikfilme im europäischen Exil

So reagierten die niederländischen Filmkritiker 1934 durchaus irritiert, weil in dem von Richard Oswald inszenierten Film "Bleeke Bet" eine Schauspielerin "am hellichten Tage mitten in einem geschäftigen Volksviertel zur Arie des weißen und roten Radieschen ansetzt" (8) - dennoch wurde das "Radieschenlied" beim Publikum zu einem Evergreen. Weitere Beispiele dafür, dass die deutschen Filmemigranten das Musikfilmgenre erfolgreich nach Holland exportiert haben, sind "Komoedie om Geld" von Max Ophüls mit seinen Anklängen an die "Dreigroschenoper" und Ludwig Bergers Shaw-Verfilmung "Pygmalion", die bereits als musikalische Komödie angelegt war.

In Frankreich etablierte sich der Regisseur Robert Siodmak 1934 mit der schwungvollen Tonfilmoperette "La crise est fini", deren Musik von dem exilierten Filmkomponisten Franz Wachsmann (später in USA: Waxman) stammte und mit "La vie parisienne" wagte er ein Jahr später die Verfilmung einer klassischen Operette von Jacques Offenbach (9), von der Siodmak auch eine englische Version drehte, denn auch in England waren Filmexilanten im Musikfilmgenre erfolgreich, wie beispielhaft der wohl originellste Musikfilm des Exils belegt, "The Robber Symphony" den der Regisseur Friedrich Feher 1935/36 in England, Frankreich, der Schweiz und Österreich drehte. Die "Robber Symphony", die Feher auch in einer französischen Fassung herausbrachte, ist vermutlich der erste Spielfilm, dessen Schnitt sich vollständig nach der Musik richtet und für den Feher auch selbst die Musik komponiert hatte (10).

Zu einer kurzen Blüte gelangte der Musikfilm auch in Österreich, wohin zahlreiche Filmkünstler zunächst flohen bzw. zurückkehrten, als sie von den

Nazis aus Berlin vertrieben wurden. Richard Oswald drehte in Wien seine Sängerfilme mit den Tenören Joseph Schmidt und Alfred Piccaver (11), aber auch Max Neufeld, Stefan Szekely, Rudolf Meinert und Kurt Geron inszenierten erfolgreiche musikalische Komödien und Tonfilmoperetten (12). Ein großer Star des Musikfilms war die ungarische Schauspielerin Franziska Gaal, die auch die Hauptrolle in drei Tonfilmoperetten des Regisseurs Hermann Kosterlitz spielte, die dieser 1934/35 in Wien und Budapest drehte (13), bevor er 1936 in die USA exilierte. Mit der von ihm für den Film entdeckten jugendlichen Sängerin Deanna Durbin (14) inszenierte er in Hollywood erfolgreich eine Serie von musikalischen Komödien, in denen er auch klassische Musik in den Unterhaltungsfilm einfuhrte und damit dem Genre einen entscheidenden neuen Impuls gab.

Ein Oscar für Mozart, Wagner, Liszt, Verdi und Tschaiowsky

Denn der musikalisch ebenso gebildete wie vielseitige Henry Koster - wie Kosterlitz sich im amerikanischen Exil umbenannte - hatte die Idee, auch klassische Musik in den populären Spielfilm einzubringen und zwar nicht nur in Form von Entlehnungen musikalischer Motive und Themen für die Illustrationsmusik, sondern sie zum Thema, ja zum Mittelpunkt seiner Filme zu machen. Nach dem überragenden Erfolg seines ersten amerikanischen Films "Three Smart Girls" wagte er, dem Universal Studio vorzuschlagen, im nächsten Film Deanna Durbin auch klassische Musikstücke singen und gemeinsam mit dem Dirigenten Leopold Stokowski und seinem Philharmonischen Orchester auftreten zu lassen. Seine Idee stieß zunächst auf Widerstand beim Management von Universal, denn bis dahin hatte man in musikalischen Komödien und Musicals stets nur Unterhaltungsmusik gespielt: "That's longhair music" somebody said. "Nobody in America listens to that kind of music. You mean Wagner and Beethoven? You can't sell that here.

They've tried it." (15)

Aber Koster war davon überzeugt, dass klassische Musik durchaus ein Massenpublikum ansprechen würde und unterstützt von seinem Freund und Produzenten Joe Pasternak und dem Erfolg ihres ersten Films im Rücken konnte er schließlich durchsetzen, Stokowski mit seinem Orchester für den Film "100 Men And A Girl" zu verpflichten. Mit diesem Film betrat er in mehrfacher Hinsicht Neuland, denn nicht nur war die Mischung von U- und E-Musik neu, die klassische Musik wurde in Philadelphia mit dem damals neuen "multiple channel recording"-Verfahren aufgenommen, weil Stokowski die akustischen Vorzüge seines angestammten Konzertsaals nutzen wollte. Die später in Hollywood gedrehten Filmaufnahmen des Orchesters hat Koster dann exakt auf die Musik hin konzipiert und den Film in der Kamera geschnitten: "I made the shot from the music. I said, "Here I want the close-up of the clarinet. Here I want a long shot of the bass fiddles. Here is a close-up of the conductor." I had it all cut before we started shooting, and when we shot, I went according to the cue sheet." (16).

Kosters Ziel war, klassische Musik in den Publikumsfilm zu integrieren, um das breite Massenpublikum zu erreichen und die Musik mit der Handlung zu einer Einheit zu verschmelzen. In "One Hundred Men And A Girl" wird die Musik zum Dreh- und Angelpunkt der Handlung. Denn was alle Argumente und Überredungskünste nicht schaffen, mit Hilfe der Musik gelingt es Patsy, die von der damals erst 15jährigen Deanna Durbin gespielt wird, ein Orchester der arbeitslosen Musiker zu gründen, das von einem Finanzmann gesponsert und von Stokowski dirigiert wird. Erste Aufmerksamkeit bekommt sie von Stokowski, als sie bei der Orchesterprobe einer Mozart-Kantate, der sie heimlich zuhört, spontan das "Halleluja" singt und später schleichen sich die arbeitslosen Musiker unter ihrer Führung in Stokowskis Haus und spielen Liszts "Ungarische Rhapsodie", um den widerstrebenden Maestro als Dirigenten für

sich gewinnen. Die ursprüngliche Idee des Regisseurs war, diese Szene “so zu inszenieren, dass das Orchester zunächst schlecht spielt; es sollte so klingen, dass sie noch nicht richtig zusammenspielen, bis Stokowski sie dann dirigiert. Aber das wurde aus Kostengründen gestrichen, sie spielen von Anfang an gut, und wenn er dann dirigiert, können sie auch nicht besser spielen. Es ist wirklich ein Fehler in dem Film, dass die Musik immer gleich gut ist, egal ob er dirigiert oder nicht.” (17)

Die besondere Qualität der dramatischen Funktion der Musik in diesem Film hat bereits Siegfried Kracauer in seiner “Theorie des Films” hervorgehoben: “In Henry Kisters reizendem Film ‘100 Men And A Girl’ (...) fördert, bekräftigt oder erweitert jede Musikeinlage das reale Geschehen, so dass sein Fluss durch ihre Dazwischenkunft nicht unterbrochen wird. Während wir Deannas Songs und den von Stokowski dirigierten Konzertstücken lauschen, hören wir niemals auf, Anteil zu nehmen an den Versuchen des Mädchens, den Dirigenten für ihre Sache zu gewinnen. Die Spannung, in der wir so gehalten werden, begrenzt - oder übertrifft vielleicht sogar - den rein ästhetischen Genuss”. (18).

Der Erfolg des Films bei Kritik und Publikum gab Koster und Pasternak Recht. Das Branchenblatt “Variety” überschlug sich mit Lob sowohl für die Musik als auch für ihre filmische Inszenierung: “ 100 Men and a Girl” (...) is something new in entertainment (...) Its originality rests on a firm and strong foundation of craftsmanship which has captured popular values from Wagner, Tschaikowski, Liszt, Mozart and Verdi. The new film, produced by Joe Pasternak and directed by Henry Koster, opens new vista and reveals means of winning greater picture audiences.” (19)

Höhepunkt des Erfolgs war, dass “100 Men And A Girl” 1937 den Oscar für die beste Filmmusik erhielt und für vier weitere Kategorien nominiert wurde: Bester Film, Beste Originalstory, Tonaufnahme und Filmschnitt.

Kisters Konzept der Mischung von U- und E-Musik war bahnbrechend und ist

in seiner Wirkung kaum zu überschätzen. Klassische Musik wurde nicht nur ein fester Bestandteil der Filme von Deanna Durbin, auch andere Studios mischten nun in ihren Musikfilmen zeitgenössische Songs mit klassischen Liedern, so singt beispielsweise die populäre Sängerin Jeannette MacDonald in der MGM-Produktion "The Girl of the Golden West" 1938 das "Ave Maria" von Gounod und in der Verfilmung der Oscar Straus-Operette "The Chocolate Soldier" singt ihr langjähriger Partner Nelson Eddy Wolframs Abendstern-Lied aus "Tannhäuser" und Schuberts "Forelle".

Ein wesentlicher Unterschied zu Kisters Filmen ist jedoch, dass dieser nicht nur Vokalstücke für die Stars in seine Filme integrierte, sondern auch die Orchesterstücke gleichrangig behandelte, deshalb hatte er für "100 Men And A Girl" darauf bestanden, den Dirigenten und Showman Leopold Stokowski zu engagieren und auch in seinen späteren Musikfilmen, in denen er U- und E-Musik in die Filmhandlung integrierte, hat er großen Wert auf den Orchesterpart gelegt.

Das wird besonders deutlich in dem Film "Music for Millions" (1944), dessen Titel für seine Intention, klassische Musik einem Millionenpublikum in seinen Filmen näherzubringen, als Programm stehen könnte. In diesem Film, der ursprünglich "Hundred Girls and a Man" heißen sollte, gibt es kein E-Musik-Vokalstück. Kister erzählt hier die Geschichte eines Orchesters im 2. Weltkrieg, das schließlich außer dem Dirigenten nur noch aus Frauen besteht, weil die männlichen Musiker alle zur Armee eingezogen worden sind. Der Dirigent ist damals in Hollywood auch als Pianist sehr populäre José Iturbi, der im Film Auszüge aus dem das Klavierkonzert von Grieg spielt und Stücke von Dvořák, Chopin und das "Halleluja" aus Händels "Messias" dirigiert. Als Orchestermanager sorgt der vielseitige Entertainer Jimmy 'Schnozzola' Durante für komische Akzente und U-Musik-Einlagen, während im Auftritt des Mundharmonika-Solisten Larry Adler, der Debussys "Clair de Lune" spielt, U-

und E-Musik vereint werden.

In Kisters 1946 gedrehtem Musikfilm "Two Sisters From Boston" steht die Oper im Mittelpunkt und entsprechend gibt es in diesem Film ausschließlich Vokalstücke bzw. eigens arrangierte Opernszenen. Kister erzählt die Karriere der Sängerin Abigail Chandler, gespielt von MGMs Musical-Star Kathryn Grayson, die schließlich ihr Traumziel erreicht, an der New Yorker Metropolitan Opera engagiert zu werden, aber vorher in der Bierhalle "The Golden Rooster" auftritt, um Geld für das Gesangsstudium zu verdienen. Die beiden unterschiedlichen Lokalitäten, in denen Opern- bzw. Revueaufführungen stattfinden, verdeutlichen bereits, dass Kister auch in diesem Film die ganze Spannweite von E- und U-Musik ausschöpfte. Auch die Besetzung mit dem Wagner-Tenor Lauritz Melchior auf der einen und wiederum mit dem Entertainer Jimmy Durante auf der anderen Seite, zeigen dieses Spektrum. Dabei betont der Regisseur durchaus die Gleichrangigkeit der Künste, bei der ausführlichen Schilderung der Probenarbeit in der Oper und in der Music Hall zeigt er, dass sowohl klassische als auch leichte Muse harte Arbeit und handwerkliches Können erfordern.

Musikerbiographien

Ein lang gehegter Lieblingstraum Kisters war, das Leben Beethovens zu verfilmen, der für Kister der größte Komponist war und den er, ein talentierter Amateurmaler, mehrfach nach historischen Bildvorlagen porträtierte. Doch blieb dieser Plan sehr zum Bedauern des hochmusikalischen Regisseurs unausgeführt, denn es war vor allem aus finanziellen Gründen nicht ganz einfach, in Hollywood die Biographien berühmter Komponisten zu verfilmen, da diese historischen Kostümfilme durch Ausstattung und Kostüme stets hohe Kosten verursachten. Dennoch nahmen emigrierte Regisseure und Drehbuchautoren und Produzenten immer wieder Anläufe, Biographien über

klassische Komponisten zu produzieren.

1938 schrieb der emigrierte Drehbuchautor Walter Reisch gemeinsam mit dem amerikanischen Autor Samuel Hoffenstein das Drehbuch für „The Great Waltz“, einen Film über das Leben von Johann Strauß Sohn, dessen Originalstory von den Emigranten Gottfried Reinhardt und Vicki Baum stammte.

Walter Reisch hatte sich bereits in Europa einen Namen gemacht mit Komponistenfilmen. Nach seiner Rückkehr nach Wien 1933 hatte er den Franz Schubert-Film „Leise flehen meine Lieder“ geschrieben, den Willy Forst inszenierte, und mit dem Reisch neue Maßstäbe für das Genre setzte. (20) Der Film wandte sich konsequent ab vom biographischen Stationenfilm, statt dessen schilderte Reisch eine zentrale Episode in Schuberts Leben. In „Leise flehen meine Lieder“ verknüpfte er geschickt die Entstehung von Schuberts unvollendeter Sinfonie mit seiner angeblichen unglücklichen Liebe zur Gräfin Eszterhazy und errang damit einen sensationellen Erfolg. Diese Linie entwickelte Reisch weiter mit dem ebenfalls von ihm geschriebenen italienischen Film „Casta Diva“, der eine Episode aus dem Leben des Komponisten Vincenzo Bellini behandelt und der den italienischen Opernfilm begründete, obschon es nicht die erste Opernverfilmung im italienischen Kino war (21).

Auch der Johann Strauß-Film „The Great Waltz“ ist eine „Fantasiebiografie“ (22) aus Wahrheit und Dichtung.. Nach den noch annähernd historisch korrekt dargestellten musikalischen Anfängen des jüngeren Strauß, steht im Mittelpunkt des Films eine völlig frei erfundene Liebesgeschichte zwischen ihm und der Sängerin Carla Donner, gespielt von der Sängerin Miliza Korjus, die von der Berliner Staatsoper nach Hollywood geholt wurde. Carla verlässt Strauß, der bei seiner Frau Poldi bleibt, die Luise Rainer als ergebene und opferbereite Frau spielt. Zahlreiche weitere Emigranten wirkten bei diesem Film mit, die

musikalische Leitung hatte der österreichische Filmkomponist Arthur Gutmann und die treibende Kraft bei diesem Film war Gottfried Reinhardt, der als Assistant Producer mit dem Engagement zahlreicher exilierter Schauspieler für das europäische Flair des Films sorgte, der zwar bissige Kritiken erntete und in "The Great Schmaltz" umbenannt wurde, jedoch beim Publikum ankam vor allem wegen der Musik, die von Oscar Hammerstein II neu getexteten Lieder wurden Bestseller.

Weniger eingängig für das breite Publikum war die Musik von Franz Schubert in "New Wine", den Reinhold Schünzel 1941 drehte und bei dem ebenfalls Arthur Gutmann die musikalische Leitung hatte. Immerhin fand die Kritik Albert Bassermann als Beethoven herausragend, dem Schuberts Freundin Anna, gespielt von der emigrierten ungarischen Schauspielerin Ilona Massey, die Noten der "Unvollendeten Sinfonie" bringt und ihn um Hilfe für Schubert bittet: "Finest sequence is that in which Bassermann and Miss Massey participate. Neither speaks, but as the old man reads the notes of the Schubert manuscript which the girl has given him, the music of the Unfinished Symphony swells up eloquently to take command of the photoplay and the audience." (23)

Erst nach dem großen Erfolg des Chopin-Films "A Song To Remember" (Regie: Charles Vidor, 1945), in dem Chopin nach einer Originalstory des österreichischen Librettisten, Drehbuchautors und Regisseurs Ernst Marischka ebenfalls gänzlich abweichend von der historischen Realität als Kämpfer für Polens Freiheit dargestellt wurde, kam es in Hollywood wieder zu einer allerdings recht kurzen Mode von Komponisten-Biographien, bei denen mehrfach Filmemigranten mitwirkten.

Walter Reisch konnte 1947 im Universal Studio bei dem von ihm geschriebenen Film "Song of Scheherazade" auch selbst inszenieren. Mit seiner Filmphantasie über die Entstehung von Rimsky-Korsakovs berühmter sinfonischer Suite

Scheherazade, variierte Reisch das von ihm in seinen frühen Schubert-Film entwickelte Muster erneut. Ihm ging es auch in diesem Film nicht um die Biographie des russischen Komponisten, sondern eben um eine Phantasie “inspired by the music of N. Rimsky-Korsakov”, wie es im Vorspann heißt. Den Schluss des Films bildet ein aufwendig inszeniertes Ballett mit der Scheherazade-Musik. Die Musik schrieb der exilierte ungarische Komponist Miklos Rosza, der auch für den Chopin-Film die Musik kompiliert und arrangiert hatte. Für “Song of Scheherazade” benutzte er zum überwiegenden Teil Originalmusik Rimsky-Korsakovs, einige Passagen komponierte er jedoch selbst im Stil des russischen Komponisten und hoffte, dass niemand den Unterschied bemerken werde. Nur wenige amerikanische Kritiker anerkannten damals Reischs Bemühen, “eine neue Form der Filmoper zu finden” (24) und Rimsky-Korsakovs Musik einem Massenpublikum zu vermitteln. Die Mehrheit “verhöhnte Film und Filmemacher gleichermaßen.” wie Horak feststellt, der das Scheitern des Films darauf zurückführt, dass Reischs Film zu “modern und europäisch wirkt”, und deshalb die Erwartungen und den Geschmack des amerikanischen Publikums und der Kritiker enttäuscht habe.

Wie bereits die ähnlich lautenden Titel erkennen lassen, wollte Universal mit “Song of Scheherazade” ebenso an der Mode der Komponisten-Biographien partizipieren, wie das MGM-Studio, das 1947 den Robert Schumann-Film “Song of Love” herausbrachte, an dessen Buch die exilierten Drehbuchautoren Ivan Tors und Irmgard von Cube mitgearbeitet hatten. Im Vorspann wurde darauf hingewiesen, dass man sich “certain necessary liberties ... with incident and chronology” erlaubt habe, dass jedoch die “basic story ... a true and shining chapter in the history of music” bleibe. Die Bearbeitung der Musikstücke von Liszt, Brahms und Schumann übernahm der bei MGM fest angestellte exilierte Filmkomponist Bronislaw Kaper. Doch konnte auch “Song of Love”, trotz der

brillanten Besetzung mit Katharine Hepburn als Clara Schumann und dem exilierten österreichischen Schauspieler Paul Henreid als Robert Schumann den Erfolg von "A Song To Remember" nicht wiederholen, so dass die Mode der Komponisten-Biographien bald wieder vorbei war und andere Emigranten mit ihren Projekten erneut auf Ablehnung bei den Studios stießen.

Weder konnte Max Ophüls seine Idee eines Mozart-Films realisieren, für den er bereits mit biographischen Studien begonnen hatte (25), noch gelang es den vereinten jahrelangen Bemühungen von Siegfried Kracauer und seinem Freund Eugen Schüfftan, Kracauers Filmbehandlung "Jacques Offenbach" in Hollywood zu verkaufen, das Kracauer noch in Frankreich in deutscher Sprache verfasst hatte. Dabei hatte MGM 1938 eine Filmoption auf Kracauers Offenbach-Biographie erworben, die unter dem zugkräftigen Titel "Orpheus in Paris: Offenbach and the Paris of his Time" in den USA erschienen war (26). Dabei hatte Kracauer Offenbachs bewegtes Leben in seinem Treatment bereits dramaturgisch geschickt und filmisch effektiv aufbereitet, doch lehnten die Studios das Projekt vermutlich aus Kostengründen ab, denn der Film wäre außerordentlich aufwändig und teuer geworden, vor allem die von Kracauer vorgesehenen zahlreichen Opern- und Operettenaufführungen hätten ein immenses Ausstattungsbudget verschlungen.

In der Oper

Die Oper war für viele Filmemigranten geradezu der Inbegriff europäischer Kultur und wenn es im Exil auch nur ausnahmsweise gelang, vollständige Opern zu verfilmen, so spielte doch die Oper in zahlreichen Exilfilmen eine wesentliche Rolle, auch wenn die Opernszenen nicht immer im Film gezeigt wurden.

Für die stets kostspieligen Operaufführungen hatte sich in dem arbeitsteilig organisierten Studiobetrieb Hollywoods der exilierte Opernregisseur William

von Wymetal als Spezialist etabliert, der für mehrere Studios arbeitete. 1941 holte ihn der Produzent Joe Pasternak, um bei Universal für die Marlene Dietrich-Komödie “The Flame Of New Orleans” das Abschiedsduett aus dem 1. Akt von Donizettis “Lucia di Lammermoor” zu inszenieren, das die exilierte Opern- und Operettendiva Gitta Alpar in ihrem einzigen Hollywood-Auftritt mit Anthony Marlowe singt (27), ein weiteres Beispiel für die Vermischung von klassischer und leichter Muse.

Gleich drei Opernszenen drehte von Wymetal ebenfalls bei Universal 1943 für die Musical-Version von “Phantom of the Opera”, die ursprünglich Henry Koster inszenieren wollte. Gemeinsam mit dem exilierten Drehbuchautor John Jacoby, der die Adaption des Romans besorgte(28), hatte er den Film über längere Zeit vorbereitet.

In diesem Film stammt nur die erste der von Wymetal inszenierten Opernszenen aus einer real existierenden Oper, nämlich aus dem 3. Akt von “Martha” von Friedrich von Flotow. Die beiden anderen Opernszenen sind Phantasiegebilde: “Ghislaine d’Armagnac” stand für die französische Oper und basierte auf Themen von Chopin, die russische Oper war mit “Le Prince de Caucasic” vertreten, die musikalischen Themen sind der 4. Sinfonie von Tschaikovsky entnommen. Beide “Libretti” hatte George Waggner, der Produzent des Films verfasst, der seine Karriere als Songwriter begonnen hatte, und von Wymetal übersetzte dann die englischen Texte ins Französische. Die musikalische Bearbeitung stammte bei allen drei Opernszenen von Edward Ward, der auch die Filmmusik komponierte und dafür eine Oscar-Nominierung erhielt.

Diesen Kunstgriff wiederholte Wymetal für Henry Kisters “Two Sisters From Boston”, die zum Schluss aufgeführte Oper “Marie Antoinette”, wurde aus Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy von Charles Previn adaptiert und Earl Brent schrieb das Libretto dazu. In diesem Film spielt die Oper auch als kulturelle Institution eine bedeutende Rolle, und in dieser Funktion hat Oper

nicht nur in Musikfilmen der Exilanten, sondern auch in anderen Genres eine wesentliche Bedeutung für die Handlung und für die Protagonisten.

Vor allem Max Ophüls hat in seinen Filmen immer wieder die Oper als eine utopische Gegenwelt beschworen, in der das Wahre, Gute und Schöne herrscht und in der Liebe und Glück sich erfüllen können.

Bereits sein letzter deutscher Film und sein erster im Exil gedrehter französischer Film - "Liebelei" und "Une Histoire d'amour" - beginnen mit dem Liebesquartett aus Mozarts "Entführung aus dem Serail", das man freilich nur hört. In Mozarts Oper finden die beiden Liebespaare am Ende ihr Glück durch die Gnade des Selim Bassa, während in der Filmrealität die Liebe sich nicht erfüllen kann (29).

Der Opernbesuch wurde in Ophüls' Filmen zu einem Topos: In seinem italienischen Film "La Signora di tutti" (1934) erlebt die Heldin in der Mailänder Scala eine Oper, durch die ihre Liebe zu dem verheirateten Leonardo initiiert wird, die in der Realität dann scheitern wird, auch in dem in Japan spielenden Melodram "Yoshiwara" (1937) gaukelt der russische Offizier Serge seiner geliebten Geisha Kohana das erträumte gemeinsame Leben in St. Petersburg vor mit Schlittenfahrt, Kosakentanz und als Höhepunkt mit einem Besuch in der Oper, in der Mozarts "Zauberflöte" gegeben wird, denn Oper war für Ophüls nicht nur Beschwörung einer utopischen Gegenwelt, sondern auch immer der Inbegriff europäischer Kultur. Deshalb durfte auch in seiner Stefan Zweig-Verfilmung "Letter From An Unknown Woman" (1948), die in Wien um 1900 spielt, der Opernbesuch nicht fehlen, und wieder ist es Mozarts "Zauberflöte", bei der Lisa dem von ihr immer noch geliebten Stefan Brand wiederbegegnet und dieser erneut in Leidenschaft zu ihr entbrennt - jedoch ohne sie zu erkennen, während in Mozarts Oper die beiden Liebespaare einander erkennen und sich finden (30).

Der Regisseur Max Ophüls hatte eine besondere Affinität zur Kunstform Oper,

denn mit der frei nach Smetana inszenierten “Verkauften Braut” hatte er 1932 die erste wirklich Filmoper geschaffen und damals gehofft, weitere Opern verfilmen zu können (31). Seine Bemühungen um den Opernfilm setzte er auch im Exil fort, denn die “Verkaufte Braut” war im April 1933 in Frankreich mit Erfolg gelaufen, und deshalb setzte Ophüls im französischen Exil zunächst auf die Karte Musikfilm. Er plante anfangs eine französische Version seiner Tonfilmoperette “Die verliebte Firma” und eine Verfilmung der Operette “Veronique”. Beide Projekte scheiterten jedoch ebenso wie sein Vorhaben, in Italien Rossinis Oper “Barbier von Sevilla” zu verfilmen. Für dieses ambitionierte Projekt hatte er gemeinsam mit dem Drehbuchautor Kurt Alexander bereits ein teilweise erhaltenes Drehbuch geschrieben, doch vermutlich wegen einer Intervention aus Berlin konnte er diesen Film dann doch nicht realisieren. (32)

Während es den Emigranten gelang, zahlreiche Operetten und Bühnenstücke mit Musik zu verfilmen, sind im europäischen Exil lediglich zwei Opernfilme entstanden: in Österreich drehte Carl Lamac 1935 “Der Postillon von Lonjumeau”, nach Motiven der Oper von Adolphe Adam (33) und Karl Grune inszenierte 1936 in England “Pagliacci” nach der Oper von Leoncavallo mit Richard Tauber als Canio (34). Es ist wohl vor allem der Mitwirkung Taubers zu verdanken, dass dieser Film gedreht werden konnte, denn der Sänger war in England, wohin er 1938 endgültig emigrierte, außerordentlich populär, er gab regelmäßig Konzerte in England und war 1934 und 1935 bereits in zwei englischen Musikfilmen des aus Österreich stammenden Regisseurs Paul L. Stein aufgetreten (35).

Der teilweise in dem neuen Zweifarbenverfahren Chemicolor farbig gedrehte “Pagliacci” führt die Tradition des deutschen Musik- und Ausstattungsfilms im Exil weiter. An diesem Exilfilm haben neben dem exilierten Produzenten Max Schach, dem Regisseur Karl Grune und dem Hauptdarsteller Richard Tauber

weitere Exilanten in den wichtigsten künstlerischen Positionen mitgewirkt: Die Bauten entwarf der Bühnenbildner und Filmarchitekt Oscar Werndorff, die Kostüme stammen von Ernst Stern, der jahrzehntelang Max Reinhardts Bühnen- und Kostümbildner war, der Komponist Hanns Eisler arrangierte die Musik, der tschechische Kameramann Otto Kanturek fotografierte den Film, und am Drehbuch haben ungenannt Fritz Kortner und Bertolt Brecht mitgearbeitet, obwohl dessen Texte für den Film wohl nicht verwendet worden sind (36).

In Hollywood waren vollständige Opernverfilmungen dagegen nicht gefragt, die Studios hatten offenbar große Vorbehalte gegen abendfüllende Opern auf der Leinwand und Ludwig Bergers Versuch, Mozarts "Don Giovanni" zu verfilmen, stieß auf Ablehnung. Berger hatte ein bis ins Detail des Musikschnitts ausgearbeitetes Drehbuch verfasst, für das der Agent Paul Kohner ohne Erfolg versucht hatte, in Hollywood ein Studio oder einen Produzenten zu interessieren (37).

Doch darf man wohl Max Reinhardts "A Midsummernight's Dream" auch zu den Opernfilmen des Exils zählen, denn dieser Film ist nicht nur die Vollendung von Reinhardts mehr als dreißigjährigen inszenatorischen Bemühungen um Shakespeares Komödie und wurzelt vollständig in der deutschen Theater- und Shakespeare-Tradition, sondern er ist durch Mendelssohn-Bartholdys romantische Sommernachtstraummusik und die umfangreichen Balletteinlagen zu einer "Oper ohne Sänger" geworden. Diese Bezeichnung weist schon auf den für die Filmmusik verantwortlichen Komponisten Erich Wolfgang Korngold, der auf Vorschlag Reinhardts vom Warner Bros. Studio verpflichtet wurde. Korngold hatte früher bereits mehrfach für Bühneninszenierungen Reinhardts die Musik arrangiert und schuf für "A Midsummernight's Dream" seine erste Filmmusik, für die er Mendelssohns Musik umfassend bearbeitete, wobei er sich schnell in die Techniken der Filmmusik einfand. Aus der "Sommernachtstraum"-

Musik wählte er Overtüre, Scherzo, Hochzeitsmarsch und Nocturno und fügte Ausschnitte aus Mendelssohns "Italienischer" und "Schottischer" Sinfonie hinzu. Korngold arrangierte und dirigierte selbst die von ihm teilweise neu instrumentierte Musik. Die Stimmung sowohl der burlesken Hochzeit von Titania und Zettel, als auch des düster - romantischen Tanzspuk der Elfen zum Nocturno, den Reinhardts Co-Regisseur William Dieterle inszenierte, verdanken ihre Stimmung und ihre Wirkung zum großen Teil der Musik, die in vielen Kritiken gerühmt wurde. Das Warner Brothers Studio verpflichtete daraufhin Korngold weiterhin, der 1938 ganz in die USA exilierte und ständig für das Studio arbeitete. Mit seinen Kompositionen für den Film schuf er "Operas without singing" (39) und wurde einer der einflussreichsten Filmmusiker im Hollywood der 30er und 40er Jahre (40).

Konzerte im Kino

Während Opern aus Kostengründen nur schwer zu realisieren waren, haben Konzertfilme mit klassischer Musik eine nicht zu unterschätzende Rolle im Filmexil gespielt.

Max Ophüls drehte 1935 in Frankreich zwei musikalische Kurzfilme, für die "Compagnie des Grandes Artistes Internationaux", die von den Musikern Thibaud, Paderewski, Toscanini, Kreisler u.a. mit dem Ziel gegründet worden war, den Kinobesuchern klassische Musikstücke in Interpretationen bedeutender Künstler nahezubringen (41). Geplant war eine Serie von kurzen Musikfilmen, von denen jeder ein musikalisches Werk vorstellte, das von einem bekannten Interpreten gesungen oder gespielt wurde. Die Filme sollten sowohl als kurze Vorfilme verliehen werden, als auch insgesamt als "Filmkonzert" aufgeführt werden können, insgesamt sind sieben Filme produziert worden. Ophüls drehte mit der berühmten Sopranistin Elisabeth Schumann das "Ave Maria" von Schubert und Chopins "Valse brillante" mit dem Pianisten Alexander

Brailowsky, der als einer der bedeutendsten Chopin-Interpreten seiner Zeit galt. Die Filme wurden bereits Ende Dezember 1935 in Lyon und im Januar 1936 in Paris gezeigt und mit großem Beifall aufgenommen, noch 1939 ist der vollständige Zyklus von sieben Filmen in New York aufgeführt worden.

In New York drehte 1947 der exilierte Filmregisseur Edgar Ulmer den überwiegenden Teil seines nach der berühmten Carnegie Hall benannten großen Konzertfilms "Carnegie Hall", in dem eine dürftige melodramatische Rahmengeschichte (in der auch der exilierte österreichische Schauspieler Hans Jaray mitspielt) einen Reigen klassischer Opern - und Konzertstücke (u.a. aus "Don Giovanni", "Simone Boccanegra", "Lakmé", "Samson und Dalilah", "Meistersinger von Nürnberg", "Sommernachtstraum", 5. Sinfonie) verbindet, die von berühmten Interpreten und Dirigenten gespielt bzw. dirigiert werden, darunter Bruno Walter, Lily Pons, Gregor Piatigorsky, Arthur Rubinstein, Jascha Heifetz und Leopold Stokowski (42). Zu diesem Film gab der National Music Council 1947 eine Broschüre mit Erläuterungen zu den Musikstücken heraus, in der betont wurde, dass der Film geeignet sei, die Musikkultur zu fördern. Der Council empfahl, den Film in Schulen, Colleges und allgemeinen Bildungsstätten vorzuführen und die Musikstücke vorher mit Schülern und Studenten zu besprechen (43).

Auch an dem berühmten Konzertfilm "Fantasia" von Walt Disney hat ein Filmexilant mitgewirkt: der Experimentalfilmer Oskar Fischinger hat die erste Episode mit Bachs "Toccat und Fuge in D-Moll" gestaltet (44). Weil jedoch Disney seine ganz im abstrakten Stil gehaltenen Entwürfe verändern ließ, untersagte Fischinger Disney, seinen Namen im Vorspann von "Fantasia" zu nennen, obwohl er ein Jahr lang an der Episode gearbeitet hatte. Fischingers abstrakte Formen wurden verändert und erinnern nun an Figuren oder Landschaftsformationen. Die Bewegungen wurden vereinfacht und Fischingers kühne Farbkompositionen reduziert. Trotz dieser verflachenden und

entstellenden Überarbeitung ist aber Fischingers Handschrift auch im fertigen Film immer noch zu erkennen.

Seine eigenen Ideen zur Visualisierung klassischer Musik konnte Fischinger dann 1948 realisieren. Dieser vollständig in Einzelbildschaltungen aufgenommene Film zeigt die Entstehung eines abstrakten Ölgemäldes auf Plexiglas zu Bachs "Brandenburgischem Konzert No.3". "Motion Painting No.1" wurde 1949 mit dem Großen Preis beim Internationalen Experimentalfilm-Wettbewerb in Brüssel ausgezeichnet und hat die Entwicklung des abstrakten Films in den USA und in Europa beeinflusst.

Sogar einen Oscar für den besten zweiaktigen Kurzfilm erhielt der originelle musikalische Kurzfilm "Heavenly Music" (45), dessen Story der exilierte Autor und Regisseur Reginald LeBorg schon 1937 geschrieben hatte, der jedoch erst 1943 produziert und von Joseph Berne inszeniert wurde. "Es war eine Geschichte über einen Komponisten, der in den Himmel kommt." erzählte LeBorg selbst die Story des Films. "Petrus will ihn nicht hineinlassen, weil er noch nie von ihm gehört hat, aber der Komponist sagt: 'Ich gehöre hierher, ich habe eine Rhapsodie geschrieben.' Schließlich bringt ihn Petrus, um ihn zu testen, in einen Raum, in dem all die berühmten Komponisten sitzen, und Beethoven sagt zu ihm: 'Spielen Sie uns Ihr Stück vor.' Der Komponist spielt, bis Tschaikowsky ihn plötzlich unterbricht und sagt 'Halt, warten Sie, das ist von Ihnen?'" Und als der Komponist antwortet: 'Ja, das ist von mir', entrüstet sich Tschaikowsky: 'Das haben Sie von mir gestohlen!' Da mischt sich Brahms ein: 'Tschaikowsky, das haben Sie schon von mir geklaut.' Dann ruft Bach 'Die Bass-Noten stammen aus meiner Kantate', und es kommt zu einem großen Streit, und der Komponist wird hinausgeworfen. Er arbeitet dann auf der Milchstraße und erzählt den Engeln sein Missgeschick, und auf ihre Bitten spielt er ihnen sein Stück vor. Die Engel begleiten ihn auf ihren Harfen, und die anderen Komponisten, die immer noch streiten, hören seine Musik durchs Fenster und

lauschen, bis schließlich Mozart sagt: ‘Meine Herren, es ist nicht die Melodie, die zählt, sondern die Art und Weise, das Arrangement.’ Und sie setzen sich hin und jeder spielt auf seine Art die Melodie des Komponisten, und es wird eine richtige kleine Sinfonie daraus.” (46)

LeBorg drehte auch 1944 eine Episode des sechzigminütigen Konzertfilms “Adventure in Music”, dessen andere Episoden von S.K. Winston und dem exilierten Tänzer und Choreographen Ernst Matray inszeniert wurden. Es war Matrays einzige Filmregie in Hollywood, der sich jedoch als Choreograph einen Namen machte und gemeinsam mit seiner damaligen Frau, der Schauspielerin und Tänzerin Maria Matray, für zahlreiche Filme die Pantomimen, Gesellschaftstänze, Ballette und Solotanznummern entwarf und einstudierte (47). In “Adventure in Music” spielen u.a. der Pianist José Iturbi, der Cellist Emanuel Feuermann und das Coolidge String Quartet Ausschnitte aus Werken von Brahms, Dvorak, Chopin, Liszt, Beethoven, Rameau und von Dittersdorf.

Die Verwendung klassischer Musik im Exilfilm blieb nicht auf Musikfilme im engeren Sinn beschränkt, doch müssen in diesem Rahmen einige Andeutungen genügen. Auf die Melodramen von Ophüls und die Komödie “The Flame of New Orleans” wurde bereits hingewiesen, aber auch in den amerikanischen film noir fand klassische Musik Eingang. In Robert Siodmaks “Christmas Holiday” lernen sich die beiden Protagonisten bei einem Konzert kennen, in dem die Ouvertüre von Wagners “Tristan und Isolde” gespielt wird (48); in Edgar G. Ulmers “Detour” ist der Held ausgebildeter klassischer Pianist und spielt nachts im Club Chopin auf dem Klavier (49). Besonders erwähnenswert ist, dass in dem Anti-Nazi-Film “Kämpfer”, den Gustav von Wangenheim mit zahlreichen Exilanten 1935 in der UdSSR drehte, ein Leierkastenmann das “Abendstern”-Lied Wolframs aus Wagners “Tannhäuser” spielt, denn die Musik, die vor allem “den Kampf der deutschen Arbeiterschaft“ ausdrückte und sich daher insgesamt stärker an Agitprop und Kampfliedern orientierte, sollte auch “deutsche

Atmosphäre haben”, wie der Komponist Hans Hauska später erläutert hat (50).

Musik für “das andere Deutschland”

In zwei Filmen, genauer: in einem Film und einem Filmprojekt deutscher Exilanten, wurde die klassische Musik zum politischen Programm, einmal in der Goetheverfilmung “Le Roman de Werther”, die Max Ophüls 1938 in Frankreich inszenierte (51) und in Fritz Kortners Beethoven-Treatment “Memory of a Hero”, das er ebenfalls 1938 für den Hollywoodstar Paul Muni schrieb (52).

Ophüls sah in den deutschen Exilanten die wahren Erben und legitimen Sachwalter der humanistischen deutschen Kultur und sein Werther-Film war für ihn ein Beitrag zur Bewahrung dieser Kultur. Den politischen Charakter dieser Literaturverfilmung spiegelt auch die von dem exilierten Komponisten Paul Dessau arrangierte Musik im “Werther”, die Ophüls neben ihrer dramaturgischen Funktion ganz bewusst als Deutschland-Schilderung einsetzt. Dessau hat programmatisch einen Querschnitt durch klassische deutsche Musik von Bach bis Schubert einschließlich einiger Volkslieder zusammengestellt und so wird die Musik zum Sinnbild deutscher Kultur und Gesellschaft, sie sollte die Franzosen an dieses Deutschland der Musik und der Kunst erinnern, wie Ophüls damals schrieb:

“Die Musik, übrigens die gesamte Musik des 18. Jahrhunderts - Mozart, Haydn, Johann Sebastian Bach - hat ihre bewegende Stimme mit der des Dichters verbunden, und die wenigen verstreuten Verse eines alten Liedes, die in einem Glockenspiel angeschlagenen Töne, eine auf einem Spinett gespielte Melodie haben leicht die Atmosphäre des alten, in die Musik verliebten und träumerischen Deutschlands geschaffen.” (53)

Die französische Filmkritik begrüßte Ophüls’ Entscheidung fast durchweg und es bedeutete zweifellos eine Anerkennung, dass die Filmmusik von “Werther” im französischen Rundfunk übertragen wurde. Der exilierte Schriftsteller und

Kritiker Hans Sahl hatte Ophüls' Intention erkannt:

“Der Reiz des Films liegt vor allem im Stimmungshaften. Sehr glücklich erweist sich hierbei die Verwendung zeitgenössischer Musik, die leitmotivisch in die Handlung eingeführt wird und dem Ganzen jenen lyrisch-romantischen Charakter gibt, den man an der Seine mit Recht als ‘très allemand’ zu bezeichnen pflegt [...] Man [muss] den Anstand und die Sauberkeit loben, mit der hier ein Stück echter, deutscher Romantik auf die - französische - Leinwand gezaubert wurde. Der Beifall, den der Film findet, ist ein schönes Zeugnis für das ‘andere Deutschland’.”(54)

Kämpferischer angelegt war das Projekt des Beethoven-Films, der in Hollywood jahrelang von dem Regisseur William Dieterle und dem Produzenten Henry Blanke bei Warner Bros vorbereitet wurde. Schon seit 1936 planten die beiden Exilanten einen Beethoven-Film (55), der sogar schon als nächster Film des Warner Bros.-Stars Paul Muni in der Presse angekündigt wurde. Muni hatte mit viel Erfolg in Dieterles Biopics bereits Louis Pasteur und Emile Zola verkörpert. Diese “biopics”, die Dieterle den Namen eines Plutarch von Hollywood eingetragen hatten (56), waren antifaschistische Filme in historischem Gewand, in denen Dieterle Nazi-Deutschland angeklagt hatte. Auch mit dem Beethoven-Film wollten Dieterle und Blanke gegen Unterdrückung und Diktatur protestieren, Beethovens Haltung gegen die Diktatur Napoleons und die politische Botschaft seiner Musik sollte im Mittelpunkt stehen, die Erich Wolfgang Korngold auswählen und arrangieren sollte (57). Da beide mit den ersten Drehbuchentwürfen offenbar unzufrieden waren, weil diese sich zu sehr an die biographischen Stationen in Beethovens Lebens klammerten, beauftragten sie 1938 den über England in die USA emigrierten Schauspieler, Regisseur und Schriftsteller Fritz Kortner, ein neues Treatment zu verfassen. Bereits der Titel von Kortners Skript, “Memory of a Hero” weist explizit auf die politische Richtung, die der Film haben sollte. Kortner vermied ähnlich wie Reisch, jedoch

aus ganz anderen Gründen, eine biographische Erzählung. Sein bemerkenswertes Treatment beginnt erst in Wien etwa 1800, zu einem Zeitpunkt, als Beethoven schon Berühmtheit erlangt hatte. Nach einem Konzert diskutiert Beethoven mit Kaiser Franz Joseph über Napoleon und ergreift dabei vehement dessen Partei. Nachdem Napoleon sich jedoch hat krönen lassen, wendet sich der enttäuschte Beethoven gegen Napoleon und diese Gegnerschaft wird zum beherrschenden Thema des Films. Napoleons Aufstieg zum Unterdrücker Europas und sein Fall und Beethovens Leben, der wegen seiner Haltung gegenüber Napoleon gesellschaftlich geächtet wird, werden in alternierenden Szenen dargestellt. Das Treatment endet mit der Darstellung von Napoleons einsamem Begräbnis in St. Helena und dem Begräbnis Beethovens, dessen Sarg durch die Straßen Wiens getragen wird und dem immer mehr Menschen folgen. Dazu wird die 9. Sinfonie gespielt, die Karte Europas erscheint, die Grenzen verändern sich, die Länder sind wieder frei, ein Chor singt den letzten Teil der 9. Sinfonie, in weiteren Überblendungen sieht man das Orchester dirigiert von Arturo Toscanini und das zeitgenössische Publikum, schließlich endet der Film mit einer Sequenz von "people of all races, nations and colors listen to it over their radios at home."

Die Parallelen zur aktuellen Situation und zur Bedrohung des europäischen Friedens durch Hitler sind in Kortners Treatment unübersehbar, Beethoven und seine Musik werden zum Synonym für Freiheit und Kampf gegen jede Diktatur, wie besonders die Schlussequenz unterstreicht mit dem engagierten Antifaschisten Toscanini als Dirigent von Beethovens 9. Sinfonie. (58).

Das Projekt wurde nach mehrjähriger Vorbereitung 1940 vom Warner Bros. Studio aus nicht zu klärenden Gründen ad acta gelegt. Dennoch belegt dieses Projekt eindrucksvoll, dass die klassische Musik des 18. und 19. Jahrhunderts für die Filmemigranten ein wesentlicher Bestandteil ihres kulturellen Erbes war. Sie wollten dem Filmpublicum in ihren Exilländern sowohl die klassische Musik vermitteln als auch an die mit dieser Musik verbundenen humanistischen Werte

erinnern. Damit verteidigten sie ihr kulturelles Erbe gegen die Nazis, die auch die klassische Musik in ihren Dienst genommen und korrumpiert hatten.

Für ihre freundliche Hilfe und Unterstützung danke ich den Archivarinnen Barbara Hall (Margaret Herrick Library) und Emily Carman und Sandra Joy Lee (Warner Bros. Archive).

1Anmerkungen

1 Vgl. dazu die umfangreiche Darstellung bei: Michael Wedel: Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914 - 1945. München 2007.

2 Zur deutschen Tonfilmoperette vgl. Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928 - 1938. Redaktion: Malte Hagener/Jan Hans. München 1999 und Rainer Rother, Peter Mänz (Hrsg.): Wenn ich sonntags in mein Kino geh'. Ton - Film - Musik 1929 - 1933. Berlin 2007.

3 Vgl. die Filmliste von Malte Hagener: Ein Lied geht um die Welt. Musikfilm und europäische (E)Migration 1933 - 1939. In: Als die Filme - vgl. Anm. 2 - S. 202 - 213 und Robert Müller: Epilog. Die Tonfilmoperette nach 1933 in Deutschland und im Exil. In: Rother, Mänz - vgl. Anm. 2 - S. 135 - 149.

4 Jan-Christopher Horak: Exilfilm, 1933 - 1945 In: Geschichte des deutschen Films. Hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler. Stuttgart, Weimar 1993, S. 101 - 118, S. 109.

5 So erhielt der Regisseur Ludwig Berger 1925 aufgrund des Erfolgs seines Films "Ein Walzertraum", dessen Begleitmusik Ernö Rapée unter Benutzung von Operettenmelodien von Oscar Straus komponiert hatte, ein Angebot aus Hollywood, wo er von 1927 bis 1930 mehrere Filme inszenierte, darunter die Operette "The Vagabond King" und das Musical "Playboy of Paris".

6 Vgl. Brendan G. Carroll: From Vienna to Hollywood. How musicals in Hollywood and England were influenced by the Operettafilm genre of Austria and Germany in the 1930s. In: Günter Krenn/Armin Loacker (Hg.): Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm. Wien 2002, S. 435 - 456.

7 Vgl. dazu Helmut G. Asper: Film. In: Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933 - 1945. Hrsg. von Claus-Dieter Krohn, Patrik von zur Mühlen, Gerhard Paul und Lutz Winkler in Verbindung mit der Gesellschaft für Exilforschung. Darmstadt 1998, Sp.957 - 970.

8 Kathinka Dittrich van Weringh: Der niederländische Spielfilm der dreißiger Jahre und die deutsche Filmemigration. Amsterdam 1987, S. 35.

9 Vgl. Helmut G. Asper: Ungeliebte Gäste. Filmemigranten in Paris 1933 - 1940. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 21/2003: Film und Fotografie. München 2003, S. 40 - 57.

10 Gerke Dunkhase: Ausgewählte Filme 1928 - 1938 in: London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre. Redaktion: Jörg Schöning. München 1993, S. 151 - 167, S. 162 - 164.

11 Armin Loacker: Richard Oswalds Filmschaffen in Österreich. In: Jürgen Kasten/Armin Loacker (Hg.): Richard Oswald. Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung. Wien 2005, S. 371 - 406.

12 Vgl. Armin Loacker/Martin Prucha (Hg.): Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934 - 1937. Wien 2000.

13 Vgl. Helmut G. Asper: Filmexilanten im Universal Studio 1933 - 1960. Berlin 2005, S. 24ff.

14 Ebda., S. 43ff.

15 Henry Koster interviewed by Irene Kahn Atkins. A Directors Guild of America Oral History. Metuchen, N.J., London 1987, S. 62.

16 Ebda. S. 68.

17 Interview des Verfassers mit Henry Koster v. 3.10.1987.

18 Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Frankfurt a. M. 1975, S.206f.

19 Kritik in Variety v. 7.9.1937.

20 Vgl. Willy Riemer: Composers, Celebrities and Cultural Memory: Walter Reisch's Musical Biopics. In: Günter Krenn (Hg.): Walter Reisch. Film schreiben. Wien 2004, S. 301 - 340.

21 Vgl. Francesco Bono: Casta Diva. Das deutschsprachige Kino und der italienische Musikfilm. In: Als die Filme - vgl. Anm. 2 - S. 150 - 165.

22 Judith Prokasky: Luise Rainer: Ausdruck und Anspruch. Erscheinungsbilder einer Schauspielerin. In: Filmblatt 33, 12. Jg., Frühjahr 2007, S. 4 - 18, S. 15.

23 Kritik in Variety v. 30.7.1941. Nach dem Misserfolg von "New Wine" konnte Schünzel in Hollywood keinen Film mehr als Regisseur drehen. Vgl. Helmut G. Asper: Reinhold Schünzel im Exil. in: Reinhold Schünzel. Schauspieler und Regisseur. Redaktion: Jörg Schöning. München 1989, S. 64 - 79.

24 Jan-Christopher Horak: Reisch führt Regie: Song of Scheherazade. In: Krenn - vgl. Anm. 20 - S.218 - 241.

25 Helmut G. Asper: Max Ophüls. Eine Biographie. Berlin 1998, S. 508.

26 Siegfried Kracauer: Jacques Offenbach. Motion picture treatment. Vollständiger Abdruck in: Helmut G. Asper (Hg.): Nachrichten aus Hollywood, New York und anderswo. Der Briefwechsel zwischen Eugen und Marlise Schüfftan und Siegfried und Lili Kracauer. Trier 2003, S.93 - 105. Dort auch in der Einleitung S.23f. und in dem Briefwechsel S.32ff. Näheres über die Bemühungen Schüfftans, das Treatment zu verkaufen.

27 Asper, Filmexilanten - vgl. Anm. 13 - S. 89.

28 Asper, Filmexilanten - vgl. Anm. 13 - S. 73ff.

29 Asper, Ophüls - vgl. Anm. 25 - S. 270.

30 Asper, Ophüls - vgl. Anm. 25 - S. 502.

31 Asper, Ophüls - vgl. Anm. 25 - S. 243 - 256.

32 Der Anfang des Drehbuch ist überliefert und wurde 1934 in der italienischen Filmzeitschrift Cine-Convegno abgedruckt, der übersetzte Text ist veröffentlicht in: Asper, Ophüls - vgl. Anm. 25 - S. 297 - 303. 33 Hagener, Ein Lied - vgl. Anm. 3 - S. 212. Der nach der Puccini-Oper "La Bohème" 1937 in Österreich gedrehte Film "Zauber der Boheme" ist hier nicht berücksichtigt, da Regisseur und Drehbuchautor keine Emigranten waren.

34 Vgl. Dunkhase - vgl. Anm. 10 - S. 165. Der Opernfilm "Tales of Hoffmann" von Michael Powell und Emeric Pressburger ist hier nicht berücksichtigt, da der Film erst 1951 gedreht wurde.

35 Siehe den Eintrag zu Paul L. Stein in: Rudolf Ulrich: Österreicher in Hollywood. [2. ergänzte und überarbeitete Auflage], Wien 2004, S.489.

36 Wolfgang Gersch: Film bei Brecht. München 1975, S.184.

37 "Don Juan" Adaptation and Shooting-Script by Ludwig Berger.

Typoskript in den Paul Kohner Agency Records der Margaret Herrick Library der Academy of Motion Picture Arts and Sciences in Beverly Hills.

38 Helmut G. Asper: Von der Hollywood Bowl zu Warner Brothers: A Midsummer Night's

Dream. In: Ders.: "Etwas Besseres als den Tod ... " Filmexil in Hollywood. Porträts, Filme, Dokumente. Marburg 2002, S. 536 - 550. Der exilierte Filmkritiker Pem (d.i. Paul Marcus) überschrieb seine Rezension des Films im Pariser Tageblatt v. 20.10.1935 "Shakespeare als Revue".

39 "Operas without Singing" The Film Music of Erich Wolfgang Korngold. [Ausstellung in der] Doheny Memorial Library der University of Southern California at Los Angeles September - Dezember 2007.

40 Tony Thomas: Film Score. The Art & Craft of Movie Music. Burbank, CA 1991, S.79 - 86.

41 Asper, Ophüls - vgl. Anm. 25 - S. 321ff.

42 Stefan Grisseemann: Mann im Schatten. Der Filmemacher Edgar G. Ulmer. Wien 2003, S. 245 - 248.

43 Die Broschüre ist vollständig publiziert als Bonusmaterial auf der DVD-Edition von "Carnegie Hall".

44 Helmut G. Asper: Im Reich der Micky Maus I: Der Maler und Avantgarde-Filmer Oskar Fischinger. In: Filmexil in Hollywood - vgl. Anm. 38 - S. 458 - 471.

45 Helmut G. Asper: Gefangener der B-Pictures: Der Regisseur Reginald LeBorg. In: Filmexil in Hollywood - vgl. Anm. 38 - S. 154 - 168.

46 Reginald LeBorg im Interview mit Wheeler Winston Dixon in: The Films of Reginald LeBorg. Interviews, Essays, and Filmography by Wheeler Winston Dixon. Metuchen N.J., London 1992, S. 76. Übersetzung des Verfassers.

47 Helmut G. Asper: "Dance, Dance, Dance": Ernst und Maria Matray. In: Filmexil in Hollywood - vgl. Anm. 38 - S. 484 - 495.

48 Asper, Universal - vgl. Anm. 13 - S.170 - 176.

49 Grisseemann - vgl. Anm. 42 - S. 220f.

50 Der Komponist Hans Hauska anlässlich der Sendung des Films im DDR Fernsehen 1963. Zitiert nach Günter Agde: Kämpfer. Biographie eines Films und seiner Macher. Berlin 2001, S. 41f.

51 Asper, Ophüls - vgl. Anm. 25 - S. 359 - 373. Während der Dreharbeiten am "Werther"-Film las Ophüls am 17. Mai 1938 in der Ossietzky-Feier der französischen und deutschen Liga für Menschenrechte aus Werken Ossietzkys. Umrahmt wurde diese Feier typischerweise von Beethoven-Musik. (Meldung der Pariser Tageszeitung v. 15./ 16.Mai 1938).

52 Das Typoskript des Treatments "Memory of a Hero" befindet sich im Warner Brothers

Archive der University of Southern California at Los Angeles.

53 Max Ophüls: Werther ist nicht nur eine Liebesgeschichte. In: *Le Figaro*, Paris, 7.12.1938, zitiert nach: *Berlin und das Kino*. Hg.v.d. Freunden der Deutschen Kinemathek. Berlin 1987, Ü: Martina Müller

54 Hans Sahl in: *Das Neue Tage Buch*, 6. Jg., H. 49 v. 3.12.1938, S. 1244.

55 Die Darstellung folgt den Akten im Warner Brothers Archive.

56 Zu Dieterles biopics und seiner antifaschistischen Haltung vgl. Marta Mierendorff: *William Dieterle. Der Plutarch von Hollywood*. Berlin 1993.

57 Da Korngolds Englisch noch nicht so gut war, dass er das ausführliche Skript hätte lesen können, ließ Henry Blanke eigens für ihn das Drehbuch ins Deutsche übersetzen.

58 In ganz ähnlicher Weise endet das von Fritz Kortner und Joseph Than geschriebene, ebenfalls nicht verfilmte antifaschistische Filmtreatment "The March of Garibaldi": Toscanini sollte am Schluss den Garibaldi-Marsch dirigieren und die Musik über Radio in alle Welt gesendet werden. Typoskript in der Joseph Than Collection der Margaret Herrick Library.