

Kapitel 6: Exilierte Regisseure und Autoren bei Universal (1938-1946)

6.1 Zwischen B-Pictures und literarischem Anspruch

Mit ihrem seit *THREE SMART GIRLS* anhaltenden Erfolg, der für Universal eminent wichtig war und zur finanziellen Sanierung ebenso wie zur Reputation des Studios beitrug, haben Pasternak, Koster und Jackson auch die Tür für Engagements weiterer Emigranten geöffnet, die seit 1938 und dann noch einmal verstärkt nach Kriegsbeginn 1939 und der Besetzung Frankreichs 1940 nach Hollywood kamen und Arbeit in den Studios suchten. Sie haben für ihre Filme andere emigrierte Drehbuchautoren wie Frederick Kohner, Hans Kräly oder John Jacoby herangezogen und Stoffe exilierter Schriftsteller gekauft, exilierte Regisseure, Komponisten, Kameramänner und Cutter engagiert, exilierten Schauspielern Rollen verschafft (vgl. Kapitel 7) und sich darüber hinaus auch für Engagements von Emigranten in anderen Universal-Produktionsgruppen verwendet.

So wurden seit 1938 eine beträchtliche Zahl emigrierter Regisseure und Autoren bei Universal engagiert, die Regisseure meist auf der Basis von Einzelverträgen, wohingegen einige Drehbuchautoren im Studio fest angestellt wurden. Da es im Studiobetrieb üblich war, dass mehrere Autoren an einem Drehbuch arbeiteten und nicht alle einen Credit erhielten, ist es schwierig, den genauen Umfang ihrer Tätigkeit zu bestimmen; man muss wohl davon ausgehen, dass die fest angestellten Autoren an erheblich mehr Produktionen mitgearbeitet haben, als durch die Credits belegt werden kann.

Von RIO (1939) nach SINGAPORE (1947): John Brahm

Der Regisseur John (eigentlich: Hans) Brahm war 1937 in die USA exiliert und hatte sich bei Columbia einen Ruf als zuverlässiger und effizient arbeitender B-Picture-Regisseur erworben. Im Herbst 1939 wurde er von Columbia für zehn Wochen an Universal ausgeliehen, um den in Südamerika spielenden melodramatischen Krimi *RIO* zu drehen. Brahms Gage betrug in der ersten Woche 400 Dollar und danach 550 Dollar pro Woche für zehn Wochen Drehzeit. Die Story dreht sich um einen diabolischen französischen Kapitalisten (Basil Rathbone), der wegen Fälschungen verurteilt und in eine Strafkolonie nach Südamerika deportiert wird. Seine Frau Irene (Sigrid Gurie) – die Rolle sollte ursprünglich von Danielle Darrieux gespielt werden, die aber nach *THE RAGE OF PARIS* nach Frankreich zurückgekehrt war – geht nach Rio, um in seiner Nähe zu sein, schlägt sich als Sängerin in einer Bar durch und verliebt sich

Kapitel 6



Basil Rathbone und Maurice Moscovitch in RIO

in einen amerikanischen Ingenieur (Robert Cummings), dem sie am Ende auch in die Arme sinken darf, nachdem ihr Mann nach seiner Flucht aus der Strafkolonie von der Polizei erschossen wurde. Bei weitem interessanter als die Story ist, dass in diesem Film die 1939 in die USA emigrierte Tänzerin und Schauspielerin Valeska Gert in „Roberto's Café“ als Grottesktänzerin auftritt; es ist die einzige Rolle, die Gert in einem Hollywood-Film gespielt hat und die angeblich später wieder herausgeschnitten wurde (vgl. Peter, 81), was sich leider nicht klären ließ. Brahm lieferte jedenfalls ein „solid adult entertainment“ (Hirschhorn, 109) und wurde 1947 ein zweites Mal an Universal ausgeliehen, diesmal von RKO, wo er inzwischen unter Vertrag war. Auch diesmal inszenierte Brahm einen exotischen Abenteuerfilm, SINGAPORE mit Ava Gardner und Fred MacMurray. Letzterer ersetzte den exilierten holländischen Schauspieler Philip Dorn, der vor Drehbeginn erkrankte und von dem Vertrag zurücktreten musste. Der Film folgte unmittelbar auf Ava Gardners ersten großen Erfolg in Robert Siodmaks Film noir THE KILLERS (1946; vgl. Kapitel 9), war jedoch nach Meinung des Regisseurs „sort of conventional story“ (Horak 1975, 94), deren Drehbuch Seton I. Miller und der exilierte Drehbuchautor Robert Thoeren geschrieben hatten.

Es scheint, als habe Universal Brahm engagiert, weil beide Filme in exotischen Milieus spielen und ursprünglich europäische Schauspieler die Hauptrollen spielen sollten. Das RKO Studio, das sich damals gerade im Umbruch befand, „*didn't have a script for me*“, erinnerte sich Brahm (Horak 1975, 93) und lieh ihn deshalb an Universal aus. Das war eine durchaus übliche Praxis in Hollywood, um die Arbeitskraft fest angestellter Filmkünstler und -techniker möglichst ökonomisch auszunutzen, zumal sie meist zu einem höheren Preis ausgeliehen wurden, als ihr Gehalt betrug.



Fred MacMurray und Ava Gardner in SINGAPORE

William Dieterle verfilmt Pirandello

Auch William Dieterle, der 1945 für Universal den aufwändigen Prestigefilm THIS LOVE OF OURS mit Merle Oberon in der Hauptrolle inszenierte, wurde von Vanguard Films ausgeliehen, mit der er, der zu Hollywoods Spitzenregisseuren zählte, einen Vertrag über fünf Filme abgeschlossen hatte. Die Verpflichtung des „*Plutarchs von Hollywood*“ (Mierendorff) für die Filmadaption des Schauspiels *Come prima, meglio di prima* von Luigi Pirandello, war ebenfalls typisch für die Engagement-Praxis in Hollywood, denn Dieterle hatte einen Ruf als Spezialist für europäische Literatur und als „*women director*“, was ihn für die Verfilmung der auf den Star Merle Oberon zugeschnittene Pirandello-Adaption empfahl. Den Unterschied zum B-Picture-Regisseur Brahm drückt schon die Gage aus, denn Dieterle erhielt bei einer auf 15 Wochen veranschlagten Drehzeit pro Woche mit 7.083 Dollar bereits mehr, als Brahm für einen ganzen Film bekam.

Pirandellos psychologisches Schauspiel war von den Drehbuchautoren von Italien nach Paris und Amerika verlegt und stark verändert worden, vor allem gibt es ein Happy End:

Es geht dabei um die Ehe eines erfolgreichen Arztes, die an Gerüchten zerbricht, aber schließlich – des minderjährigen Kindes wegen – erneut begründet wird. Ein psychologisches Wechselspiel zwischen Illusionen und Selbstmordversuch, zwischen Idol und Wahrhaftigkeit. (Mierendorff, 155)

Obwohl THIS LOVE OF OURS 1946 auf der Biennale in Venedig gezeigt und die Musik Hans J. Salters für den Oscar nominiert wurde, ist es einer der schwächeren Filme

Kapitel 6



THIS LOVE OF OURS: Merle Oberon, Charles Korvin

Dieterles. Die *New York Times* fand, es sei ein „doggedly tragic drama“, lobte zwar die Hauptdarsteller, kritisierte aber den Regisseur:

Mr. Dieterle methodically piles one cliché on top of another, including that device of establishing an ominous atmosphere by having the wind flurry the curtains in a darkened room. (1. November 1945)

Während der Dreharbeiten zu THIS LOVE OF OURS starb der mit Dieterle befreundete exilierte Schriftsteller Bruno Frank,

der für ihn die Adaption von Victor Hugos Roman *Der Glöckner von Notre Dame* besorgt hatte und der auch bei Universal als Drehbuchautor angestellt gewesen war.

Ein deutscher Dichter im Story Department: Bruno Frank

Obwohl er in keinem einzigen Universal-Film im Vorspann genannt ist, war der 1937 in die USA exilierte Schriftsteller Bruno Frank seit dem 28. November 1938 fest in dem Studio angestellt, und das zu der beachtlichen Wochengage von 850 Dollar. Zusätzlich sollte Frank 3.500 Dollar erhalten, wenn das Studio eine von ihm geschriebene Original-Story zur Verfilmung annahm.

Der Kontakt zwischen Bruno Frank und der Universal reicht noch zurück in die frühen 30er Jahre. Noch unter Carl Laemmle jr. war mit Beteiligung Paul Kohners SUTTER'S GOLD (1936, R: James Cruze, Musik: Franz Waxman) vorbereitet worden, ein Großfilm über das Schicksal des Schweizers Johann Sutter, auf dessen Ländereien in Kalifornien 1847 Gold gefunden und der kalifornische Goldrausch ausgelöst wurde. Dafür erwarb Universal die Filmrechte an Bruno Franks Drama *Der General und das Gold* (1932), denn obwohl der Film nicht darauf basiert, wollte Universal wohl möglichen Plagiatsklagen zuvorkommen.

Die Festanstellung im Studio war für Frank 1938 außerordentlich wichtig, wie er dem damaligen Assistant Secretary Edward Muhl in einem handgeschriebenen Brief ausführlich darlegte:

Dear Sir,

I will greatly thank you for confirming that since the beginning of December 1938 I have been and am still working for Universal at a weekly salary of 850 Dollars.

I need this confirmation for supporting the Affidavits for my mother and my brother, and there should be four copies accordingly, adressed to the American Consul in Naples, Italy.

With my warmest thanks in anticipation,

Yours very sincerely Bruno Frank.

As I am told the confirmation should be certified before a notary public and I would thank you for doing so if there is no inconvenience. (Brief v. 30.1.1939, UA)

Gleich am nächsten Tag unterzeichnete Muhl vor dem Notar John S. Lawton eine entsprechende Erklärung, und es gelang Frank durch diese Unterstützung, Mutter und Bruder in die USA in Sicherheit zu bringen.

Bis zum 18. März 1939 arbeitete Frank mit an der Vorbereitung des Durbin-Films *FIRSTLOVE* (vgl. Kapitel 4); möglicherweise hat er eine erste Adaption des Aschenbrödel-Märchens von Perrault geschrieben, die entweder nicht benutzt oder von anderen Autoren später verändert wurde. Am 20. März erhielt er den Auftrag, eine Original-Story mit dem Titel *The Ocean Between* zu schreiben, ein von Universal sogleich publik gemachtes Prestigeprojekt:

Budgeted at about \$ 1,000,000 one of Universal's most important productions on its 1939-40 calendar will be „*The Ocean Between*“, based on a story by Bruno Frank, German exile and internationally famed playwright and author.

The picture will be produced by Universal's No. 1 producer, Joe Pasternak, and directed by its No. 1 director, Henry Koster. This is Frank's first assignment since he was contracted three months ago. Bruce Manning will do the screen play. Details of the story are being kept more or less secret by the studio. (*Sunday News v. 2.4.1939*)

Dieser Film, der möglicherweise das Exil thematisierte, ist jedoch nie gedreht, vermutlich nicht einmal geschrieben worden, denn bereits am 25. März 1939 wurde Frank mit Pasternaks Einverständnis beurlaubt – um für Dieterle bei RKO Hugos *Glöckner von Notre Dame* zu adaptieren, wobei vereinbart wurde, dass Frank wieder von Universal bezahlt werden sollte, „*the moment he reports again to you*“, wie Paul Kohner, Franks Agent an Pasternak schrieb (*Brief v. 27.3.1939, PK-FMB*).

Im Juli 1939 meldete sich Frank bei Universal zurück, er hatte nach Beendigung der Arbeit am *HUNCHBACK OF NOTREDAME* „den Movies einen Tritt und Abschied gegeben“ und in San Francisco und Yosemite Urlaub von der „Film-Eselei“ genommen, die „lange [...] nicht mehr möglich gewesen [wäre] ohne gänzliche Verwüstung meines Gehirns“ (*Brief an Klaus Mann v. 19.6.1939, Nachlass Frank, DLA*). Die Äußerung verwundert, hat doch die Anstellung bei Universal sogar mitgeholfen, Franks Angehörige zu retten. Es gehörte jedoch zum schlechten Ton unter den exilierten Schriftstellern, verächtlich über das Filmgeschäft zu sprechen, das ihnen das Überleben – und gemessen am Schicksal anderer Emigranten – auch ein sehr bequemes Leben sicherte (vgl. *Asper 1992, 187ff.*).

Von dem Projekt *The Ocean Between* war jedoch keine Rede mehr, Frank wurde auch nicht wieder fest angestellt, sondern er sollte für 5.000 Dollar, die in zwei Tranchen à 2.500 Dollar ausgezahlt wurden, eine neue Original-Story, *Romance*, einschließlich des Treatments schreiben. Im Falle einer Verfilmung sollte Frank weitere 5.000 Dollar erhalten, was die Wertsteigerung des Schriftstellers nach *THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME* in Hollywood verdeutlicht, das ihm weiterhin ein gutes Leben sicherte. Auch *Romance* wollte Pasternak verfilmen, er gab im August

his approval on the outline of *Romance* and Frank is now going ahead with fully developed treatment. Please see that he gets a third payment of 2.500 \$. (*Memo von J. Sackheim an Ed Muhl v. 18.8.1939*).

Kapitel 6

Aber auch dieser Stoff, obwohl mindestens bis zum Treatment entwickelt, ist anscheinend nicht verfilmt worden, ebenso wenig Franks Drehbuch *Back to Work*, das in einer Aufstellung der Agentur Paul Kohner unter „Credits Universal contract“ aufgeführt wird. Daraus geht auch hervor, dass sich Universal die Filmrechte an mehreren Romanen und Theaterstücken Franks gesichert hatte, doch wurde der Vertrag zwischen Frank und dem Studio 1939 offenbar beendet. Trotz seiner Abneigung gegen die Filmindustrie hat Frank später noch an Filmen für MGM und 20th Century-Fox gearbeitet.

Drehbuchautoren bei Universal: John Jacoby, Paul Schiller, Peter Viertel, Franz Schulz

Zwar war auch Bruno Frank als „screenwriter“ angestellt, doch wird aus allen Unterlagen deutlich, dass er nicht an den eigentlichen Drehbüchern mitarbeitete, sondern vielmehr Originalstories, Treatments und Adaptionen epischer Werke verfasste, die er in eine dramatische Form brachte und die dann Grundlage des Drehbuchs waren.

Dagegen war John (eigentlich Hans) Jacoby als Drehbuchautor ein Profi, der schon in Deutschland und in Frankreich mit großem Erfolg tätig gewesen war. Henry Koster holte ihn im September 1941 zur Universal, die Jacoby zunächst für sechs Monate mit einer Wochengage von 200 Dollar und den üblichen Optionen engagierte. Sein erstes Assignment war PHANTOM OF THE OPERA, an dem er mit und für Henry Koster arbeitete, der ursprünglich die Musicfassung des Horrorfilms mit Deanna Durbin inszenieren wollte (vgl. Kapitel 4). Schon Anfang Dezember war das Treatment fertig, seine Adaption des Romans war die Grundlage des Drehbuchs der Neuverfilmung. Der sehr effizient arbeitende Jacoby wurde nun von Universal mit Aufgaben eingedeckt, von Dezember 1941 bis Mitte Januar 1942 schrieb er sehr wahrscheinlich wieder für Henry Koster *Trouble in B-Flat*, ein Original-Treatment über Mozart, das aber nicht verfilmt wurde, und gleich danach einen ersten Drehbuchentwurf („First draft“) *Boy Meets Baby*, wie die von Koster inszenierte Komödie BETWEEN US GIRLS ursprünglich heißen sollte. Nach einer Ausleihe an Paramount im Juni 1942, wo er für den mit Koster befreundeten exilierten Regisseur Curtis Bernhardt das Musical HAPPY GO LUCKY (1943) schrieb, arbeitete Jacoby im Juni wieder an BETWEEN US GIRLS und schrieb gleichzeitig mit Bruce Manning am Treatment für das „Durbin Original“ THE AMAZING MRS. HOLLIDAY (1943), das Manning dann produzierte. Nach Fertigstellung dieses Treatments schrieb er das „final screenplay“ für *Forever Yours* und begann schließlich noch beim Universal Studio, das inzwischen die Option auf den äußerst professionell arbeitenden Jacoby ausgeübt und seine Gage auf 300 Dollar pro Woche erhöht hatte, wieder für Koster das Drehbuch *One Hundred Girls and a Man*. Da Koster sich über dieses Projekt mit Universal entzweite und zu MGM wechselte (vgl. Kapitel 4), wurde auch Jacoby dorthin ausgeliehen und arbeitete weiter an dem Film, den Koster unter dem Titel MUSIC FOR MILLIONS inszenierte. Danach löste Jacoby im Februar 1943 auf eigenen Wunsch den Vertrag mit Universal und arbeitete für verschiedene Studios. 1951 engagierte ihn auch Universal wieder, für nunmehr 600 Dollar pro Woche schrieb Jacoby gemeinsam mit Shirley White das Drehbuch zu REUNION IN RENO (R: Kurt Neumann), worin ein neunjähriges Mädchen sich von seinen

Eltern scheiden lassen will, weil seine Mutter ein Baby erwartet und es fürchtet, als Adoptivkind nun im Wege zu sein. Inszeniert wurde die leichte Komödie mit ernstem Hintergrund von Kurt Neumann, der ebenfalls in den 50er Jahren wieder zu Universal zurückkehrte und mehrere Filme für sein altes Studio drehte (vgl. Kapitel 12).

Einen einjährigen Vertrag als Drehbuchautor bei Universal erhielt 1940 auch der Drehbuchautor Paul Schiller, allerdings nur für 100 Dollar pro Woche. Paul Kohner hatte den Vertrag vermittelt, auf Grund dessen er Paul Schiller, der noch in Frankreich war, die Affidavits und Einreisegenehmigung in die USA verschaffte (vgl. Asper 2002, 400ff.). Schiller trat dann gleich nach seiner Ankunft in Hollywood Ende Januar 1941 seine Arbeit bei Universal in Joe Pasternaks Produktionseinheit an und hat nachweislich an dem Skript für BETWEEN US GIRLS mitgearbeitet, wenn auch ohne Credit. Sein Vertrag wurde noch bis Ende Februar 1942 verlängert, sodass man vermuten darf, dass Schiller in dieser Zeit auch noch an anderen Drehbüchern mitgewirkt hat, doch hat er bei Universal weder einen *screen credit* erhalten, noch hat das Studio eine von Schiller geschriebene Original-Story angekauft.

Einen *screen credit* bekam dagegen der junge Peter Viertel, zweitältester Sohn von Salka und Berthold Viertel, für seine Mitarbeit an Alfred Hitchcocks SABOTEUR (1942), in dem es um Nazi-Agenten in den USA geht, eine Arbeit, die sowohl für Universal als auch für den jungen Autor Episode blieb.

Auch nur ein einziges Mal engagierte Universal den in Deutschland vor 1933 so erfolgreichen und im amerikanischen Exil glücklosen Francis Spencer (d.i. Franz Schulz), der von Oktober bis Dezember 1943 für 600 Dollar pro Woche ein Drehbuch mit dem Titel *Flame of Stambul* schrieb, das jedoch anscheinend nicht verfilmt worden ist.

Storyverkäufer

Alle exilierten Drehbuchautoren und Schriftsteller bemühten sich in Hollywood, eine Original-Story oder die Filmrechte eines Buchs oder Theaterstücks zu verkaufen. Die Chancen für einen solchen Verkauf standen nicht schlecht, denn Produzenten und Studios waren ständig auf der Suche nach guten Stoffen, und ein Verkauf brachte mehr ein als die Drehbucharbeit. Hans Kräly, der bereits die Stories für mehrere Durbin-Filme geschrieben hatte, verkaufte dem Studio im Januar 1940 eine weitere Fortsetzung für die THREE SMART GIRLS mit dem Titel *Three Smart Girls in Love* für 1.500 Dollar und im August eine Story für einen Fred-Astaire-Film für 2.000 Dollar. Dagegen bekam er für seine Arbeit am Drehbuch des Horrorfilms THE MAD GHOUL im Januar 1943 nur 300 Dollar pro Woche.

500 Dollar Wochengage (insgesamt 2.200 Dollar) erhielt Frederick Kohner 1940 für seine Mitarbeit am ersten Drehbuchentwurf für den Durbin-Film NICE GIRL? und nochmals 2.500 Dollar in fünf wöchentlichen Raten für die Ausarbeitung des kurbelfertigen Drehbuchs. Dabei arbeitete Kohner zusammen mit dem amerikanischen Autor Ralph Block, der mit 3.300 Dollar für den Entwurf und 3.750 Dollar für die endgültige Fassung eine deutlich höhere Gage bezog als er selbst.

Kapitel 6

Mehrfach für Universal tätig war auch der Drehbuchautor Arnold Phillips. Sein Drehbuch des deutschen Films GEHEIMNIS DES BLAUEN ZIMMERS (1932, R: Erich Engels) war 1933 dort von Kurt Neumann als THE SECRET OF THE BLUE ROOM neu gedreht worden. 1940 arbeitete er für 40 Dollar an einem Drehbuch für Joe May, wurde dafür aber von May aus eigener Tasche bezahlt. 1945 engagierte ihn das Studio dann für Treatment und Adaptionen von *She Meant No Harm* und *Hired Husband*, an denen Phillips jeweils vier Wochen arbeitete und 250 Dollar pro Woche erhielt; beides waren kleine Gelegenheitsarbeiten, die nicht zu einer längeren Anstellung führten. Erst ein Jahr später gelang es Robert Siodmak, ihn für längere Zeit und für ein besseres Gehalt für das Drehbuch von TIME OUT OF MIND zu engagieren, an dem Phillips von Mitte Oktober 1946 bis Ende Januar 1947 für 400 Dollar pro Woche arbeitete und für den er auch einen *screen credit* erhielt.

Erfolgreicher als Phillips, der sich mühsam in Hollywood durchschlagen musste, waren die ungarischen Schriftsteller Ladislav Fodor, Laszlo Bus-Fekete und László Vadnay beim Verkauf ihrer Stories, was sie größtenteils der Rührigkeit ihres aus Ungarn exilierten Agenten George Marton verdankten, der in Hollywood die Playmarket Agency gegründet hatte. Seinen guten Beziehungen und seinem Geschick verdankten viele Autoren den Verkauf ihrer Stories und ihre Anstellung in den Studios. So basierte der Marlene-Dietrich-Film SEVENSINNERS (1940, R: Tay Garnett) auf der Story *The Peking Adventure* von Fodor und Vadnay, die Universal für 6.500 Dollar kaufte. Von Laszlo Bus-Fekete stammt die Story *Heartbeat* für den Charles-Boyer-Film APPOINTMENT FOR LOVE (1941, R: William A. Seiter), für den Bruce Manning und Felix Jackson das Drehbuch schrieben, und die dritte Episode *In Flesh And Fantasy*, in der Boyer einen Hochseilartisten spielt, der träumt, dass er vom Seil stürzt, hatte Laszlo Vadnay geschrieben. Vor allem der erfolgreiche Bühnenautor Ladislav Fodor verkaufte mehrfach Stücke an Universal und wurde auch für die Ausarbeitung von Treatments engagiert, wobei nicht alle von ihm gelieferten Stoffe dann auch tatsächlich verfilmt wurden. So ist wohl auch das von Martons Autorenteam Gina Kaus, Ladislav Fodor und Bernardine Fritz verfasste Stück *Port of Hope* nicht verfilmt worden, obschon Gina Kaus 1940 auch ein Treatment für Universal schrieb.

Neben diesen mit Ausnahme von John Jacoby und Paul Schiller nur kurz und für einzelne Filme verpflichteten Exilanten waren drei Autoren und Regisseure über mehrere Jahre erfolgreich für die B-Picture-Produktion Universals tätig, die sie bereichert und geprägt haben: der Regisseur und Autor Joe May (seit 1938), der Autor Curt Siodmak (seit 1939) und der Regisseur Reginald LeBorg (seit 1938). □