

**A Thesis Submitted for the Degree of PhD at the University of Warwick**

**Permanent WRAP URL:**

<http://wrap.warwick.ac.uk/166172>

**Copyright and reuse:**

This thesis is made available online and is protected by original copyright.

Please scroll down to view the document itself.

Please refer to the repository record for this item for information to help you to cite it.

Our policy information is available from the repository home page.

For more information, please contact the WRAP Team at: [wrap@warwick.ac.uk](mailto:wrap@warwick.ac.uk)

**Walter Rilla (1894-1980):  
Medien, Darstellende Künste, Exil und Startum  
am Beispiel seines frühen und mittleren Filmwerks  
im deutsch-britischen Kulturkontext 1921-1957**

**by**

**Gerhild Krebs**

A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the  
degree of

Doctor of Philosophy in German Studies

University of Warwick, Department of German Studies

May 2021

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b>	1
Biographie	6
<b>Kapitel 1</b>	
<b>Theorie und Methode</b>	19
Forschungsanspruch und Fachsituierung	20
Forschungsfragen	23
Forschungsstand	24
Nationalkulturparadigma bisheriger Exilforschung	47
Definitionen von Filmexil/Exilfilm	49
Theorieansatz	56
Methodik	75
<b>Kapitel 2</b>	
<b>Aufstieg zum Weimarer Star 1921-1932</b>	81
Erste Karrierephase 1921-1924: Vom Theaterdebütanten zum Filmstar	83
Hanneles Himmelfahrt 1921/22 bis Die Magyarenfürstin 1923	84
Fallstudie 1: Alles für Geld 1923	87
Fallstudie 2: Die Finanzen des Großherzogs 1923/24	89
Im Namen des Königs 1923/24 bis Die Puppe vom Lunapark 1924	92
Fallstudie 3: Die Prinzessin und der Geiger/The Blackguard DE/GB 1924/25	95
Zweite Karrierephase 1925-1928: Ausbau des transnationalen Startums	107
Fallstudie 4: Liebesfeuer 1925	110
Die – da unten 1925/26 bis Die geschiedene Frau 1926	115
Fallstudie 5: Hoheit tanzt Walzer 1926	122
Die Königin des Weltbades 1926 bis Kinderseelen klagen euch an 1927	125
Fallstudie 6: Die Sporck'schen Jäger 1926/27	127
Arme kleine Colombine 1927 bis Die Sache mit Schorrsiegel 1927/28	130
Fallstudie 7: Die große Liebe – Revolutionshochzeit 1928	136
Eva in Seide 1928 bis Der Monte Christo von Prag/Pražký Monte Christo DE/CS 1928/29	140
Radio Breslau 1928-1932/33	143

Dritte Karrierephase 1929-1932: Zenit des europäischen Startums	144
Fallstudie 8: Vererbte Triebe – Der Kampf ums neue Geschlecht 1929	145
Fallstudie 9: Die fidele Herrenpartie 1929	152
§173 St.G.B. Blutschande 1929 bis Es kommt alle Tage vor... 1929/30	159
Fallstudie 10: Die große Sehnsucht 1930	163
Komm‘ zu mir zum Rendezvous 1930 bis Ein gewisser Herr Gran/Un certain	
Monsieur Grant 1932/33	166
Resümee	178

### **Kapitel 3**

#### **Frühe Exiljahre 1933-1938: Deutschland, Österreich, Schweiz, Großbritannien und Frankreich**

Exilbeginn	188
Vorbemerkung zu den Fallstudien	193
Fallstudie 1: The Scarlet Pimpernel GB 1934 – historisch verkleideter NS-Widerstand	197
Formen politischer Herrschaft	198
Diktaturanalyse	200
Widerstandsstrategie	202
Britische Behandlung Exilierter	204
Produktion und Rezeption	206
Fallstudie 2: Abdul the Damned GB 1934/35 – Widerstand überwindet Diktatur	214
Diktatur und Politiktheater	215
Reise als Chiffre für Exil, Widerstand und Freiheit	223
Produktion, Rezeption – und eine Perserkatze	227
Fallstudie 3: Lady Windermere's Fächer 1935 – eine NS-Exilbotschaft	236
US-Elend versus Londoner Luxus	236
Anglophoner Kapitalismus	238
Misogynie und Bigotterie	239
Moralische Korruption	242
Exil-Vorbilder	244
Produktion und Rezeption	245
Fallstudien 4 und 5: Victoria the Great GB 1937 und Sixty Glorious Years GB/USA	
1938 – britische (Exil-)Botschaften	249

Geschichtsbilder: Monarchie und Empire – naturgemäß, sozialharmonisch, friedlich	250
Exil: lebenslange Vorurteile und Anfeindungen für Aufopferung im Staatsdienst	253
Deutsch gleich gefährlich, lächerlich oder irrelevant	257
Militär und (Kolonial-)Kriege als unverschuldete Sachzwänge	265
Produktion und Rezeption	272
Resümee	281

## **Kapitel 4**

<b>Medienaktanten und Startum 1938/39-1957</b>	289
Karriereaufschwung am Krisen- und Endpunkt des (Film-)Friedens	291
Fallstudie 1: Hell's Cargo GB 1939	293
BBC-Radiopropaganda gegen den NS-Staat	302
Desinteresse bis Frühjahr 1939	302
Rasante GS-Karriere, intensive GS- und HS-Arbeit	302
Förderer von Exilierten	306
Verfolgt, bespitzelt, geschädigt und aus britischen Akten getilgt	308
Banal böse Spionage	310
Forschungsecho versus zeitgenössische Realität	320
NS-Stereotypen in Filmmythen von Volkskrieg und Widerstand	323
Fallstudie 2: Candlelight in Algeria GB 1943/44	326
Fallstudie 3: Mr. Emmanuel GB 1944	332
Kontinuitäten 1: freie Produktionsplanung und Aufträge 1939-1949	334
Kontinuitäten 2: Faschismus und Krieg im frühen Nachkriegsfilm	337
Fallstudie 4: Golden Salamander GB 1949	339
Fallstudie 5: Behold the Man! GB 1951	343
Radio, Fernsehen, Film und Theater 1945-1956	345
Fallstudie 6: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Kull BRD 1957 – Exilende und	
Karriereaufschwung	351
Spiegelbilder und Inversionen	352
Alte Kreise schließen sich	353
Neue Kreise öffnen sich	355
Resümee	356

<b>Zusammenfassung</b>	363
Startum	363
Karriereverlauf	363
Einfluss von Typbesetzungen	367
Werbemittel	369
Pressediskurs	370
Exil	372
Sprache	373
Mediale Aktanten – Filmwirtschaft und Politik	373
Ergebnisse in Theorie und Methode	376
Desiderata	381
Beispiele neuer Fragen	383
<b>Appendices</b>	385
<b>Hervorhebungen in der gesamten Arbeit</b>	385
<b>Siglen</b>	385
Sammlungen: Archive, Museen, Bibliotheken, online-Datenbanken	385
Bestände: ungedruckt, gedruckt, Digitalisate	388
Handbücher, Lexika, Zeitschriften	393
Filmgeschichte, Produktionstechnik, Filmarchivierung	394
Personennamen und allgemeine Begriffe	396
<b>Walter Rilla – Filmographie 1921-1978</b>	400
<b>Bibliographie</b>	476

## Widmung

Ich widme diese Studie meinem langjährigen Lebens- und Archivpartner Dave Berry (\*1943 Bolton; †2010 Cardiff), der mich bei frühen Rilla-Recherchen 2003-2006 unterstützte und sich riesig gefreut hätte, die Fertigstellung dieser Studie mit mir zu feiern – here's to you, love!

## Danksagung

Diese Arbeit war nur möglich durch das gemeinsame Stipendium der University of Warwick und des Arts and Humanities Research Council of Britain 2014-2018, zwei Sonderstipendien der School of Modern Languages and Cultures und der Graduate School 2018 sowie ein Reisetipendium der Association of German Studies 2017. Für ihre Gewährung und das in mich gesetzte Vertrauen danke ich allen diesen Institutionen.

Allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des German Studies Department, die ich seit 2014 kennenlernte, danke ich für lebendige Willkommenskultur, angenehme Arbeitsatmosphäre, anregende Fachgespräche, konstruktive Kritik, organisatorische Hilfen aller Art und gelegentliches Plaudern in der Teeküche. Besonderer Dank gilt Annette Fuchs, Mary Cosgrove, meiner Supervisorin Elisabeth Herrmann, meinem Supervisor Ian Roberts sowie meinen früheren Supervisoren James Jordan und Seán Allan, ebenso wie meinen Personal Tutors Christine Achinger und James Hodkinson.

Richard Perkins danke ich für jede seiner Hilfen bei Literaturrecherche und -beschaffung sowie die Hinweise auf das Modern Records Centre und das General Records Office UK, Caroline Parker für die stets geduldige Beantwortung meiner organisatorischen Fragen, sowie dem filmtechnischen Humanities Team und dem Team des IT Service Desk für ihre jeweils schnellen Hilfen bei technischen Fragen oder Problemen.

Meiner Freundin Andrea Kirchhartz (Hamburg) sowie meinen Freunden Thomas Böcker (Köln) und Michael Sander (Saarbrücken) danke ich für drei zinslose Darlehen, ohne die diese Arbeit nie hätte fertig werden können, filmische und archivarische Fachsimpelei, und herzerfrischende Gespräche. Besonderer Dank gilt Thomas für Fragen, Korrekturlesen, Hinweise auf Doppler und Irrtümer, erheiternde Kürzungsdiskussionen „von Hannele bis Otto“ und gefühlte hunderttausend lebenserhaltende Telefonate zu allen Tages- und Nachtzeiten. Ebenso gilt mein Dank meinen Freundinnen und Freunden Giuliana und Carlo Dal Mas, Laura Brusadin (alle Pordenone), Katharina Biehler und Stefan Scheib (beide Saarbrücken) für organisatorische Hilfe, etliche Liebenswürdigkeiten und festes Daumendrücken.



## Declaration

This thesis is submitted to the University of Warwick in support of my application for the degree of Doctor of Philosophy.

It has been composed by myself and has not been submitted in any previous application for any degree.

I have included unpublished article work produced during the work on this thesis on specific subtopics; relevant titles are enumerated under my name in the bibliography.

The work presented including data generated and data analysis was carried out by myself.

Saarbruecken/Germany, 04 May 2021

Gerhild Ursula Krebs

## Abstract

This dissertation fills research gaps in general historiography, film historiography and exile historiography alike by presenting the first ever monography on the German plurilingual multiple artist Walter Rilla (1894-1980) whose filmography of 200+ titles developed parallel to his similarly huge German-British stage, radio, literature and television work. My study period 1921-1957, politically highly charged, covers decisive decades of Rilla's professional career 1913-1978 during which he was likewise a musician, intellectual, publisher and political theorist. While primarily analysing Rilla's European and anglophone films – including their actant roles in contemporary ideological discourses – I equally outline Rilla's network and specify both his star rank and brand on the backgrounds of his press, audience and advertising reception.

My original contribution to knowledge redresses the hitherto chronic research marginalisation of this NS-exiled artist via my transnational and transcultural theory approach which finally puts Rilla, consistently the equal of top star colleagues from both sides of the Atlantic, back on the map of top film artists of European, transcontinental and global fame, where this star actor, producer, director and musician belongs. My film exile and exile film definitions enable an exemplary litmus-test interpretation of Rilla's multifaceted transnational and transcultural work that challenges both nation-based culture models and exile research binaries. Not least due to his transnational European film network acteur position as unearthed by me, he retained his transcultural Weimar Cinema career level during and beyond his 23-year British exile. Most of his 110-112 films made in 1921-1957 alone, hitherto largely overlooked by research, were, as I have proven, aesthetic and commercial European to global successes, including transcultural adaptations I have identified amongst 30+ British export versions. As I have demonstrated, Rilla's hitherto largely dismissed wartime BBC German and Home Service radio propaganda work constitutes an outstanding contribution of global impact to Britain's war effort.

## Einleitung

„Kaum hat jemals eine Schauspielkarriere so begonnen wie diese“<sup>1</sup>, eröffnet 1946 der London-Korrespondent einer Wiener Fach- und Publikumszeitschrift seinen Artikel „Walter Rilla – Vergangenheit und Zukunft“. Tatsächlich war nicht nur der Beginn von Rillas darstellerischem Schaffen außerordentlich, diese Zwischenbilanz entstand auch mitten in seiner Filmkarriere, die der 27-Jährige begann und der 84-Jährige beendete.

Konträr zu anderen großen Filmstars seiner Zeit wird Rilla – trotz etlicher ehrender Nachrufe sowie Einträge in Lexika und Handbüchern sehr verschiedener Themengebiete – im heutigen Kulturdiskurs kaum erinnert; nicht einmal seine zehn Tätigkeitsfelder inklusive seiner 200+ Filme werden korrekt angegeben. Dies ist auffällig, da Rilla in jedem Tätigkeitsfeld erheblich bis enorm reüssierte, darunter jahrzehntelang kontinuierlich in Film, Theater, Radio und Fernsehen.

Der Befund wirft zwei Fragen auf; allgemein, wie es zum kollektiven Vergessen kam, und spezifisch, warum hegemoniale medienhistorische Darstellungen zum Weimarer Kino, dem NS-zeitlichen Filmexil und Exilfilm sowie dem europäischen Nachkriegskino ihm keinen Starrang zuerkennen.

Im Einzelnen ist zu untersuchen, wer dieser vielseitige Künstler war, was sein Netzwerk, seine Karriere sowie sein Startum prägte, welche Überschneidungen respektive Wechselwirkungen seine Arbeitsfelder verbanden, inwieweit seine Filme künstlerisch beziehungsweise kommerziell erfolgreich waren und wie sie überliefert sind. Beispielhaft sind einige als mediale Aktanten in den deutsch-britischen Film- und Kulturbeziehungen zu untersuchen – welchen Zensurbedingungen sie in welchen Staatsformen unterlagen, wie ihre Rezeption verlief, und welche filmischen Mittel welche Filmbotschaften transportierten, die sich an welche Zielgruppen richteten: Das betrifft deutsche Filme des Untersuchungszeitraumes, britische Exportfassungen und Exilfilme, die gegebenenfalls Politik, Flucht und Exil verhandelten. Angesichts seiner frühen Verbindungen mit Großbritannien, zahlreicher dorthin exportierter

---

<sup>1</sup> ÖNB, MF, 16. Jg., Nr. 20, 17-05-1946, 12-13, Art: Walter Rilla – Vergangenheit und Zukunft; Aut: Franz Peter/London.

Rilla-Filme und seines 23-jährigen britischen NS-Exils inklusive BBC-Kriegspropaganda sind zusätzliche Fragen zu klären: wer zu seinem Weimarer deutsch-britischen Netzwerk zählte, wie es sich ab 1933 veränderte und wie seine geflüchtete respektive staatenlose Familie behandelt wurde. Ebenso sind die Bedingungen von Rillas BBC-Karriere und die Wirkung seiner kriegszeitlichen Radiopropaganda zu untersuchen.

Meine Auswertung hat ergeben, dass Rilla in rasantem Aufstieg einer der zwei bedeutendsten männlichen Weimarer Stars wurde, dessen Starstatus auch im Exil fortbestand, und dass seine Starmarke globale Alleinstellungsmerkmale sowie rare Merkmale umfasste. Publikum und Kritik würdigten Rillas steil ansteigende und lebenslang hohe Darstellerkompetenz bei seinen etlichen Hauptrollen in künstlerisch und kommerziell erfolgreichen Filmen von teilweise kanonischem beziehungsweise ikonischem Rang. Sein Berufsnetzwerk entwickelte sich durchgängig im ranghöchsten Segment der Weimarer und ab 1925 auch der britischen Filmindustrie; davon profitierte er exilzeitlich, indem weitere hochrangige britische Berufs-, Gesellschafts- und Politikkontakte hinzukamen.

Als mediale Aktanten zählen Rillas Exilfilme zu konkreten tagespolitischen NS-zeitlichen Kontexten; auch die frühesten dieser Aktanten verhandeln direkt oder indirekt Diktatur, Verfolgung, Flucht, Exil, Widerstand und Freiheit; ihre Botschaften richteten sich teils an das nationale (feindliche) Gegenüber des Produktionslandes, teils an die eigene Bevölkerung und teils an Exilierte: Je nach eigenem ideologischen Standort markieren sie das Exil als Problem oder Chance, rufen zum Widerstand auf, belobigen euphemistisch den Nationalsozialismus und verdammen anglophones Exil sowie dortigen Kapitalismus, oder rühmen euphemistisch Großbritanniens Politik gegenüber jüdischen Flüchtlingen.

Obwohl die Zeitläufte Rillas Wirkungsraum qualitativ, quantitativ und geographisch mehrmals veränderten, blieb seine Marktreichweite auf europäischem und transkontinentalem bis globalem Niveau, beispielsweise erreichte er kriegszeitlich tagtäglich durch seine BBC-Radioarbeit ein mindestens niedrig zweistelliges Millionenpublikum. Während alle seine BBC-Vorgesetzten ihn kontinuierlich enorm hoch schätzten und während des gesamten Krieges mit Bestbeurteilungen bedachten,

verhinderten das Foreign Office und britische Geheimdienste durch falsche politische Anschuldigungen jahrelang seine Einbürgerung, und ihr gemeinsamer Druck auf die BBC brachte Rilla im Herbst 1941 um die vielgestaltigen Früchte seiner German Service-Arbeit, nämlich die von ihm geprägte Programmkonzeption und seine Stelle als Hörspielleiter. Er wirkte seither im Home Service ebenso kreativ und blieb nach seiner freiwilligen Kündigung zum 6. Oktober 1945 noch jahrzehntelang freier BBC-Radio und Fernsehmitarbeiter. Seine britischen Medienverdienste in Film, Radio und Fernsehen 1924/25-1972 sowie seine britischen Theater- und Literaturverdienste 1935-1956 sind bis heute ungewürdigt, während er schon 1966 für sein deutsches Filmwerk den höchsten bundesdeutschen Preis erhielt.

Konträr zu diesem Quellenbefund behandelt die Forschung Rilla kaum, weil sie sein Filmwerk nur bruchstückhaft kennt und selbst davon nur wenig rezipiert: Erstens sind viele seiner Weimarer Produktionen filmästhetisch neusachliche Filme. Wegen chronisch fehlendem kulturhistorischem Respekt stehen bislang viel zu wenige Beispiele dieses Filmstils als Sichtungskopien in Filmarchiven bereit. Zugleich sind selbst die verfügbaren unzureichend erforscht, weil sehr wenige davon als kanonisch gelten und daher restauriert worden sind. Es ist meiner Auffassung nach ein epistemologischer Fehler mit globalem Folgeschaden, dass vielfach nur leicht verfügbare kanonische Werke untersucht werden und überwiegend nur über diese gelehrt wird. Zweitens resultiert die Forschungsabstinenz aus der schwierigen Überlieferungslage vieler früher Rilla-Produktionen: Verschollene, fragmentierte oder nur in trunkeierten Exportfassungen überlieferte Filme zu untersuchen, erfordert überproportional hohen Forschungsaufwand. Deutlich besser überliefert ist Rillas mittleres Filmwerk 1933-1957, aber sein Exil-Startum komplexer, was gleichfalls erhöhten Forschungsaufwand sowie multiple Arbeitssprachkompetenz erfordert. Ein dritter Grund ist, dass die anglophone Forschung die meisten kontinentalen Rilla-Produktionen und die deutschsprachige Forschung viele Rilla-Exilfilme ignoriert. Viertens bleibt die eklatante Forschungslücke betreffs Rillas Person solange gänzlich verborgen, wie epistemisch am Paradigma des Nationalen und einer daran gebundenen Nationalkultur als vermeintlich einzigem Bezugsrahmen filmhistorischer Klassifikation festgehalten wird.

Aus obigen Gründen bietet die bisherige Sekundärliteratur nur isolierte Rilla-

Erwähnungen. Um dieses Dilemma zu lösen, hinterfragt mein Theorieansatz nationale Filmgeschichtsschreibung ebenso wie nationalkulturelle Exil- und Filmexil-Deutungen. Dabei operiere ich mit den Begriffen des Transnationalen und Transkulturellen, die beide auf den deutsch-britischen Kulturkontext zutreffen, und biete eine neue Definition für Filmexil und Exilfilm, von der ich behaupte, dass sie das epistemologische Problem der Nationalfokussierung löst. Methodisch inkludiere ich auch verschollene, fragmentierte und unverfügbare sowie nur in Exportfassungen erhaltene Rilla-Filme. Indem mein Ansatz erstmals Rilla prominent auf der europäischen Landkarte transnationaler und transkultureller Spitzenkünstler\*innen des 20. Jahrhunderts verortet und belegt hat, dass und wie er respektive seine Filme nationale und kulturelle Grenzen auch während politisch hoch brisanter Jahrzehnte überschritten, erweist sich dieser Ansatz als epistemisch beispielhaft, um strukturell ähnliche Forschungslücken früherer und heutiger Karrieren auch andernorts zu füllen.

Mein Untersuchungszeitraum beginnt 1921 mit dem Anfang von Rillas Arbeit in den Darstellenden Künsten und endet 1957, weil Rilla seither wieder regelmäßig beiderseits des Ärmelkanals drehte. Anhand meiner Fallstudien demonstriere ich beispielhaft besondere Filmerfolge, britische Exportfassungen deutscher Filme als transkulturelle Adaptionen und den medialen Aktantenstatus bestimmter Exilfilme. An chronologisch passenden Stellen runde ich das Bild von Rillas Position in den Darstellenden Künsten und den Medien seiner Zeit durch punktuelle Einblicke in fünf weitere seiner Arbeitsfelder ab: Musik, Theater, Radio, Fernsehen und Literatur.

Dadurch bilde ich Ursprung, Entwicklung und Charakteristika seines Filmstartums, exilbedingte qualitative und quantitative sowie fast alle geographischen Veränderungen seiner Karriere ab. Methodisch erziele ich repräsentative Querschnitte durch die deutsch-britischen Filmbeziehungen während des brisantesten Zeitraums des 20. Jahrhunderts sowie durch Rillas gesamtes Filmwerk und Gesamtwerk, die beide den Rahmen einer Dissertation sprengen würden.

Mein Quellenkorpus gliedert sich in vier Gruppen, erstens Filme, zweitens Grafik – Filmplakate und Zeichnungen, drittens Fotos – Werkfotos, Standfotos, Starpostkarten, Autogrammkarten und Sammelbilder, und viertens Schriftgut –

Zeitschriften, Zeitungen, Broschüren, Bücher und Akten. Daraus habe ich als methodisches Instrument eine kommentierte und annotierte Filmographie von Rillas 200+ realisierten Filmen sowie 20+ gescheiterten oder letztlich nicht mit Rilla realisierten Filmprojekten geschaffen. Mit aktuell über 500 Seiten bleibt diese Filmographie eine fortlaufende Arbeit, denn noch sind nicht alle einschlägigen Filme und erst Teile weiterer Quellengruppen erfasst; als Appendix zu dieser Studie kann ich nur eine extrem reduzierte Filmographieversion bieten.<sup>2</sup>

Da mein Thema in mehreren Forschungsfeldern mit teils hoher jährlicher Neuerscheinungsquote angesiedelt ist, hatte sich meine Literaturswahl aus jedem Feld auf relativ wenige zentrale Publikationen zu beschränken. In Rezeption und Auseinandersetzung mit diesen stütze ich meine Argumentation auf meine Filmsichtungsprotokolle, die Filmographie einige meiner unveröffentlichten Rilla-Aufsätze, die ich als Nebenprodukte dieses Projektes beispielsweise für Einblicke in andere Arbeitsfelder erstellt habe.

---

<sup>2</sup> Cf. Appendices, Walter Rilla Filmographie 1921-1978, im Folgenden: Filmographie.

## Biographie

Walther Wilhelm Karl Ernst Rilla, der später den Künstlernamen Walter Rilla führte, kam am 22. August 1894 in Neunkirchen/Saar als ältestes Kind eines evangelischen Ehepaares zur Welt: Hier hatten am 26. Oktober 1893 die Saarländerin Karoline („Lina“) Günder und der Ostpreuße Friedrich Wilhelm Rilla geheiratet – sie eine berufslose Neunkircher Handwerkertochter, er ein Lehrerssohn, der bei der Eisenbahn erst Telegraphist und später Inspektor war.<sup>3</sup> Nach der Geburt des jüngeren Bruders Paul 1896 zog die Familie berufsbedingt mehrfach um, erst nach Elberfeld, Königsberg und Breslau, später nach Berlin. Anglophone Kindermädchen unterrichteten die Brüder in ihrer ersten Fremdsprache.<sup>4</sup>

Die kinobegeisterte Mutter und der musik- und lyrikliebende Vater schenkten dem dreijährigen Walter eine Geige. Seit seinem ersten Mendelsohn-Solokonzert in Köln 1904 oder 1906 wurde er als Geigenwunderkind bis 1911 am Konservatorium Elberfeld-Barmen unterrichtet. Nach der Oberrealschule Elberfeld besuchte er vom 16. Lebensjahr bis zum Abitur 1913 das Friderizianum in Königsberg<sup>5</sup>, unweit des masurischen Gutes seiner lettischen Großmutter Agathe Rilla geb. Plehsa, wo er seine Schulferien mit Wassersport verbrachte.<sup>6</sup>

Die zunächst angestrebte Musikerkarriere gab Rilla für die Schriftstellerei auf, weswegen er Moderne Sprachen, Kunstgeschichte, Literatur und Philosophie in Königsberg, Bonn, Berlin und Breslau studierte und in Philosophie bei Eugen Kühnemann über *Nietzsche und die moderne deutsche Lyrik* promovierte.<sup>7</sup> Während des Studiums wurde er ca. 1914/15 Journalist, Theaterkritiker und Stellvertretender Feuilletonleiter der Breslauer Neuesten Nachrichten (BNN), der größten Tageszeitung Schlesiens.<sup>8</sup> Rilla und die jüdische Wiener Schauspielerin

---

3 ADK, PRA 357, Geburts- und Sterbeurkunden Karoline Rilla geb. Günder, Neunkirchen/Saar; Geburtsurkunde Friedrich Wilhelm Rilla, Passenheim/Ostproußen, Auszug aus Trauregister der Evangelischen Kirchengemeinde Neunkirchen/Saar; mehrere Zeugnisse von WR: Oberrealschule Elberfeld; Konservatorium der Musik Elberfeld-Barmen, Zweigstelle Solingen; Königliches Friedrichs-Kollegium, Königsberg/Ostproußen.

4 HTA, IntWR, 13'05“-16'30“.

5 ADK, PRA 357, Zeugnisse von WR aus dem Zeitraum 1901-1912: Oberrealschule Elberfeld; Konservatorium der Musik Elberfeld-Barmen, Zweigstelle Solingen; Königliches Friedrichs-Kollegium, Königsberg/Ostproußen.

6 HTA, IntWR, 13'45“-15'35“.

7 BBC WAC L1/363/1 WR Left Staff (= Personalakte), Stammdatenblatt, oD [ca. 10-10-1939]. - HTA, IntWR, 18'40“-19'19“. - Promotionsabschluss vermutlich ca. 1916/17.

8 HTA, IntWR, 16'55“-19'19“.



Theresa („Rechen“) Klausner, die er im Breslauer Lobe-Theater kennenlernte<sup>9</sup>, heirateten am 23. Mai 1916 in Berlin-Charlottenburg<sup>10</sup>. Auf Empfehlung seines Kunstgeschichteprofessors war Rilla zeitweise ehrenamtlicher Galerieleiter der Breslauer Filiale der global renommierten Dresdener Galerie Ernst Arnold.<sup>11</sup> Ab ca. 1917/18 war Rilla ohne Fronteinsatz<sup>12</sup> im Kriegsdienst, vermutlich in einem Luftschiifferbataillon.<sup>13</sup> Nach der Entlassung aus dem Kriegsdienst 1919 stieg er zum BNN-Feuilletonleiter auf.

Die Kriegsjahre hatten ihn literarisch wie politisch sensibilisiert<sup>14</sup>: 1916/17 veröffentlichte er expressionistische Lyrik in der namhaften Literaturzeitschrift *Die Aktion* und in deren *Aktionsbuch*.<sup>15</sup> Politisch war er 1919 Beiträger zu einem der *Ziel*-Jahrbücher von Kurt Hiller<sup>16</sup>, mit dem er langjährig korrespondierte. Rilla engagierte sich 1918/19 kurzfristig in der KPD, deren Jahresziele 1919 er mitformulierte, respektive 1920-1926 erst in der KAPD sowie später in kleineren linken Parteien und Gruppen.

Einen ebenso renommierten wie umstrittenen europäischen Namen<sup>17</sup> machte sich Rilla 1919/20 mit der Verlagsgründung und Herausgabe der Zeitschrift *Die Erde*, zu

---

9 ÖNB, VoT, 12. Jg, Nr. 75, Sa, 30-03-1929, 14, Art: Wie wir uns fanden. Autobiographische Skizzen; Aut NN.

10 NA HO 405 44038, R858/1, Central Register of Aliens, Formular ausgefüllt 07-02-1937, Stempel 16-02-1937, darin: Geburt Theresa Klausner \*07-02-1892 in Wien und Eheschließung oO. - HO 405 44038, R858/5, Form A/Application for a Certificate of Naturalisation, Eingangsstempel 16-09-1946: Geburtsname Theresa Klausner, Nationalität österreichisch, Eheschließung 23-05-1916 in Berlin-Charlottenburg.

11 ADK, PRA 323, Visitenkarte, WR als Galerieleiter, oD. - Zweigstelle Breslau der Galerie Arnold existierte 1909-1923, geleitet von Ferdinand Möller 1913-1917, daher Rilla vermutlich erst 1917ff.

12 HTA, IntWR, 10'48"-10'55.

13 IllusP, ReM, 4. Jg, Nr. 1, 11-1929, 56-61, darin 58: zwei Porträtfotos WR, eines in grauer Uniform. - SFA DosWR, FW, Nr. 31, 1926, 9, Art: Walter Rilla; Aut: Max Paul Erbé. Erbé unterstellt, WR sei als Luftschiiffer an der russischen Front in Kriegsgefangenschaft geraten.

14 Für den folgenden Abschnitt: Krebs, Gerhild: Walter Rilla – Werkliste Frühwerk bis 1921. Saarbrücken: ms 04-2017/03 unpubl 2017 unpag.

15 Rilla, Walther: *Entäußerung*. In: Die Aktion, 6. Jg., Nr. 45-46, 11-11-1916, 623-624; idem: *Scheidung der Geister*. In: ibid, 7. Jg., Nr. 18-19, 05-05-1917, 249-250; idem: *Ballade vom Glück*. In: ibid, 251-252; idem: *Trübsinn*. In: Pfemfert, Franz (Hg.): *Das Aktionsbuch*. Berlin: Verlag der Wochenschrift Die Aktion (Franz Pfemfert) 1917, S. 250-251. - Weller, Eva: Engagierter Expressionismus. Studien zum politischen und literarischen Ort expressionistischer Zeitschriften zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik. Diss, Philosophische Fakultät der Freien Universität Berlin. Druck udT: Engagierter Expressionismus. Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik. Eine Analyse expressionistischer Zeitschriften. Stuttgart: J.B. Metzler 1969, S. 8-48, 187-188, 200.

16 Rilla, Walther: *Der Irrtum Lenin's*. In: Hiller, Kurt (Hg.): *Das Ziel. Jahrbücher für geistige Politik*. Jahrbuch 3, 1. Halbband. Leipzig: Kurt Wolff Verlag 1919, S. 63-69.

17 Beispielsweise: LaSt, 53. Jg., Nr. 250, 1. Bl, Do, 11-09-1919, 3, Art: Il canto del Reno; Aut: Felice

deren Beiträgern Johannes R. Becher, Bertolt Brecht, Otto Gross, Walter Hasenclever, Franz Jung, Heinrich Mann, Thomas Mann, Max Hermann-Neiße, Karl Otten und Ernst Toller zählten – hier ein Titelblatt:<sup>18</sup>



Diesem Netzwerk entsprangen teils lebenslange Freundschaften, z.B. mit der Familie Mann sowie mit Otten, einem renommierten Weimarer Drehbuchautor und kriegszeitlichen BBC-Mitarbeiter unter Rillas Leitung.<sup>19</sup>

1920 publizierte Rilla eine linksintellektuelle revolutionsphilosophische Monographie<sup>20</sup> und zählte zeitgleich zur namhaften Beiträgergruppe der ersten Anthologie gegen Rechtsradikalismus<sup>21</sup>:

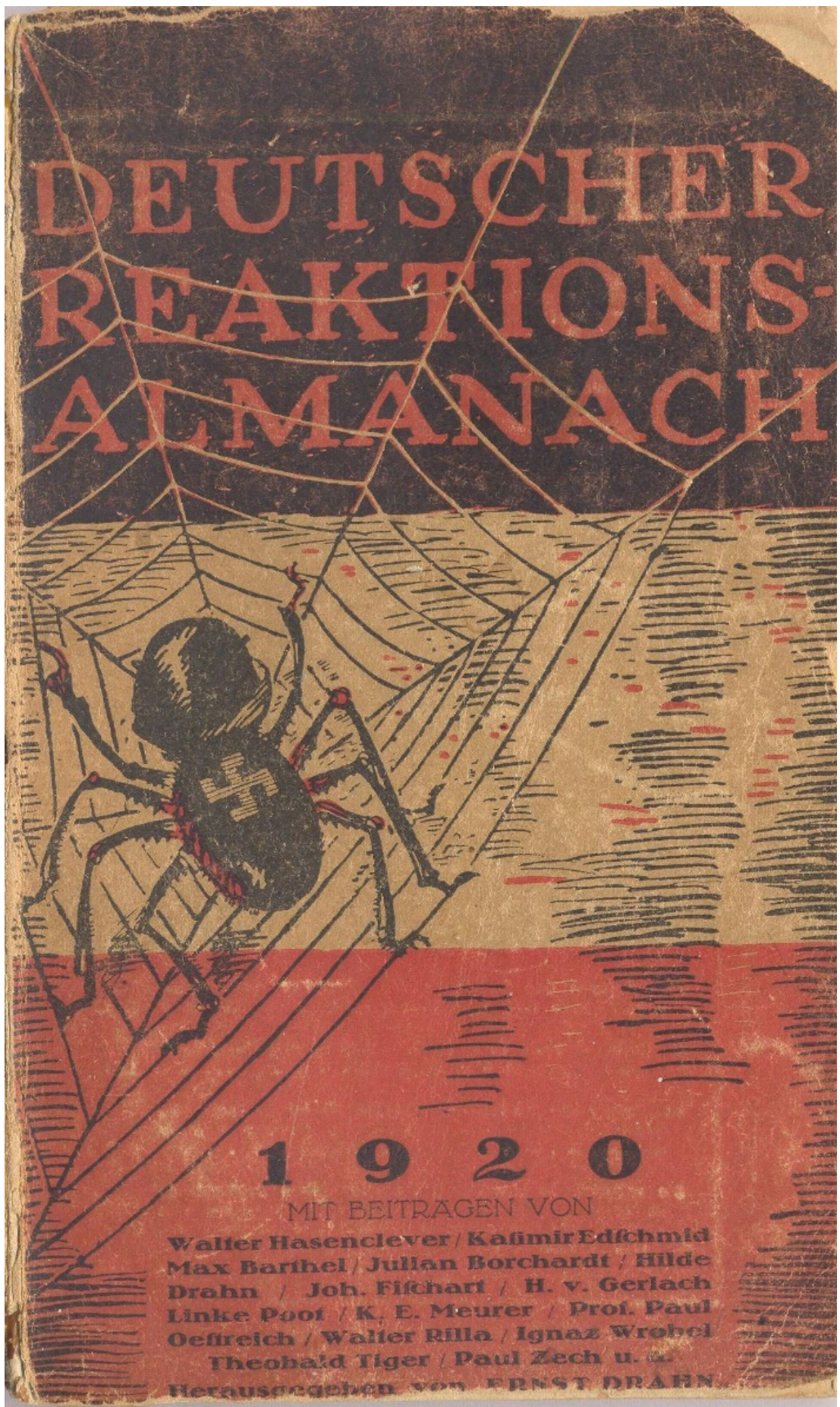
Rosina. - Huebner, Friedrich M.: Het expressionisme in Duitsland[sic!]. In: Idem/Guarnieri, Romano Nobile/Colin, Paul/Goldring, Douglas/Coster, Dirk: De nieuwe Europeesche geest in kunst en letteren. Van Loghum Slaterus & Visser, Arnhem 1920, S. 123-148, darin S. 146. - DEL, DTijds, 27. Jg, Nr. 1, 01-01-1920, Art: Menschen en boeken I; Aut: Clarté-Bewegung, S. 35-39, darin S. 37, FN 1.

18 SFA Dos WR, Schriftgut, Scan von *Die Erde*, 1. Jg, Nr. 18/19, 01-10-1919, Titelblatt.

19 Für diese Freundschaften cf. Kapitel 4.

20 Rilla, Walther: *Politik, Revolution und Gewalt*. Tribüne der Kunst und Zeit, 24. Berlin: Erich Reiß Verlag 1920, ND Nendeln 1973, Bd. Nrn. 24-29/1920-1922, S. 4-88.

21 Rilla, Walther: *Burschen – heraus!* In: Drahn, Ernst (Hg.): *Deutscher Reaktionsalmanach 1920. Des Deutschen Revolutionsalmanachs zweiter Teil*. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe 1920, S. 83-89.



Für einen neugegründeten Baden-Badener Verlag sollte er ab Januar 1920 eine Zeitschrift *Das Feuer* und ein Literaturprogramm betreuen, was jedoch verlagsseitig scheiterte.<sup>22</sup> Im Frühjahr zog das Ehepaar Rilla nach Berlin, wo Sohn Wolf-Peter geboren wurde; im Spätjahr scheiterte *Die Erde* an der Nachkriegsinflation. Ein Verwandter<sup>23</sup>, Theaterimpresario Eugen Robert, engagierte Rilla als Vizedirektor, Regisseur, Dramaturg und Zweitbesetzung an den neugegründeten Häusern *Theater am Kurfürstendamm* und *Die Tribüne* – letzteres war zugleich das Schaufenster der Avantgardebewegungen Dada und Neue Sachlichkeit.

Rillas sensationelles *Tribüne*-Bühnendebüt am 11. September 1921 machte ihn schlagartig zum begehrten Theater- und Film-Jungstar. Zeitgleich Bühnenregisseur bei Robert geworden, leitete er außerdem zeitweise mit seiner mehrfachen Bühnen- und Filmpartnerin Rosa Valetti deren berühmtes *Kabarett Größenwahn*.

Vom Spätjahr 1921 bis Jahresende 1932 spielte Rilla etliche Hauptrollen als Star oder Co-Star in 64 Stumm- und Tonfilmen. Viele davon waren künstlerisch gelungen und exportstark – meist europaweit, aber auch transkontinental und global; allein das British Empire erreichten mindestens 21, vermutlich 30+ Exportfassungen.<sup>24</sup> Parallel lief seine deutschsprachige Theaterarbeit erfolgreich weiter. Physische und erotische Attraktivität, das globale Alleinstellungsmerkmal der Violinvirtuosität sowie Befähigung zum Charakterdarsteller wurden die frühesten Merkmale seiner Starperson.<sup>25</sup>

Ab den Schlüsseljahren 1924/25 intensivierten mehrere einander verstärkende Faktoren seine Karriere rasant: Steigende jährliche Filmanzahl, transnationale individualisierte Filmwerbung, europäische Presseresonanz mit immer höher rühmenden Epitheta für seine Leistungen, eine früh etablierte und rasch wachsende transnationale Fangemeinde sowie stetig steigende Präsenz in inner- und

---

22 SFA DosWR, DFI, Nr. 42, 1928, 769, Art und Foto Porträt WR: Stunde mit Walter Rilla; Aut: Erwin Mensing, Foto handsign WR, Berlin, 06-10-1928, Widmung an DFI-Leserschaft und WRs Freunde.

23 Eugen Robert, d.i. Eugen Robert Weiss, war ca. 1911-1915 zweiter Ehemann der Theaterschauspielerin Ida Roland, d.i. Ida Klausner, der ältesten Schwester Theresa Rillas.

24 Für die jeweiligen britischen bzw. anglophonen VT cf. Filmographie.

25 Krebs, Gerhild: Starperson und Starmerkmale in den europäischen Darstellenden Künsten 1921-1978 am Beispiel von Walter Rilla. Saarbrücken: ms 01-2020/02 unpubl 2020, S. 1-3, 5, 7, 17-20. Für alle Merkmale seiner Starperson cf. auch Kapitel 2, 3 und 4.

außerfilmischen Werbediskursen wie Filmplakaten, Kinoaushangkarten, Starpostkarten und Zigaretten-Sammelbildern.<sup>26</sup>

Im Februar 1925 feierte Rilla ein sensationelles, europaweit gelobtes Londoner Bühnendebüt, das im März die schweizer Fachzeitschrift *L'écran illustré* veranlasste, ihn als „une des grandes attractions de la saison“<sup>27</sup> zu rühmen und sein gerade fertiggestelltes deutsch-britisch koproduziertes erstes Starvehikel zu erwähnen. Durch heitere Bonvivant-Rollen einerseits und Porträts unschuldig konfliktbelasteter, moralisch zwiespältiger oder krimineller Männerfiguren andererseits bereicherte seine Meisterschaft als Charakterdarsteller die Merkmale seiner Starperson.

Seit 1925 schrieb er angefragte Beiträge für in- und ausländische Fach- und Publikumszeitschriften, Illustrierte und Tageszeitungen zu Theorie- und aktuellen Filmfragen wie dem von ihm verfochtenen filmischen Gesamtkunstwerk oder der Zukunft von Stumm- und Tonfilm, und wurde zu solchen Themen auch interviewt.<sup>28</sup> Diese bei Darstellenden seltene zusätzliche Pressepräsenz addierte die Eigenschaften der Intellektualität und des Kunstsachverständes, die schon seine Erstberühmtheit als *Erde*-Verleger geprägt hatten, als global rare Alleinstellungsmerkmale zu Rillas Starmarke.

Zwei weitere Schlüsseljahre wurden 1928/29. Schon im Januar 1928 zählte das britische Fachblatt *The Bioscope* den „very successful juvenile“ zu den Weimarer Spitzenstars.<sup>29</sup> Zeitgleich widmete das Buch „Filmkünstler – Wir über uns selbst“ Rilla einen der 269 illustrierten Einträge, die Weimarer und Hollywood-Stars als globale Vertreter des Mediums präsentierten<sup>30</sup>. Parallel wurde der Stardiskus über Rilla in weiteren europäischen Ländern spürbar intensiver, beispielsweise in

---

26 Krebs ms 01-2020/02 unpubl 2020, S. 1-3, 5, 7, 17-20.

27 ETH, EcI, Bd 2, Nr 11, 12-03-1925, 2, Art: Walter Rilla; Aut NN, nennt für Geiger/Blackguard den AltVT FR **Le Vagabond**; betrifft *Sumurûn* verwechselt die Meldung Theater mit Film. - Krebs, Gerhild: *Sumurûn* – deutsches Pantomimespektakel und transmediales globales Orientalismusphänomen des 20./21. Jahrhunderts. Zum Verhältnis von Politik, Krieg, Sprache, Bühne und Film. Saarbrücken: ms 01/2015-03 unpubl 2015, unpag, passim.

28 Beispielsweise: BLNA, NoJo, Mi, 11-03-1925, 4, Art: Film and Drama. Do They Conflict Or Are They Two Distinct Forms of Art? Aut: Walter Rilla. - ÖNB, MF, Nr. 154, 06-12-1928, 20, Art: Vom Subjekt zum Objekt der Kritik; Aut: Walter Rilla.

29 BLNA, TBi, Do, 05-01-1928, 49, Art: Olga Tschekowa in Seven Films; Aut NN.

30 Treuner, Hermann (Hg.): *Filmkünstler – Wir über uns selbst*. Erster Band der Autographensammlung *Wir über uns selbst*. Berlin: Sibyllen-Verlag 1928, S. 421-422. Anscheinend der einzige Band einer breit angelegten Kulturreihe.

Dänemark, den Niederlanden, Österreich und der Tschechoslowakei. Ab 1929 feierte ihn die frankophone Presse mit Epitheta wie „grand tragédien allemand“ und "Démosthène du cinéma“ als herausragenden Darsteller und eloquenten (Kino-)Intellektuellen<sup>31</sup>, und erklärte ihn 1931 mit explizit transkultureller Begründung zu dem jungen Interpreten des neusachlichen Kinos: Der ältere expressionistische Weimarer Filmstil mit seinen Ikonen Veidt und Dagover sei der französischen Mentalität stets fremd geblieben, dagegen wirke der jüngere Filmstil des „nouveau cinéma allemand“ mit alltagszentrierten Handlungen und Rillas adäquater Darstellungsstil auf französische Publika ebenso lebensnah wie filmästhetisch verständlich.<sup>32</sup>

Wiewohl rastlos in Film und Theater tätig, fügte Rilla 1928 seinen bisherigen Arbeitsfeldern auch Radioarbeit beim global innovativen Breslauer Sender hinzu.<sup>33</sup> Seine dadurch doppelt geschulte Sprech- und Gesangsstimme ermöglichte ihm einen leichten Übergang zum Tonfilm. 1930/31 führte er die Dialogregie und spielte die Starrolle in einem von ihm mitgeplanten Starvehikel. Sich selbst präsentierte er 1931 mit Geigenspiel und Dirigat in einem legendären filmischen Weimarer Starschaulaufen. Er spielte 1931-1933 Star- und Co-Starrollen in fünf Mehrsprachenfilmen (MSF), deren mehrsprachige Dreharbeiten in Berlin, Paris und Rom seine Plurilingualität<sup>34</sup> als weiteres global rares Merkmal seiner Starperson etablierten. Bei zweien dieser Filme intensivierte er seine Kontakte zu Star-Produzent und Regisseur Alexander Korda und begann die lebenslange Freundschaft mit dem britischen Ausnahmeregisseur Adrian Brunel.<sup>35</sup> Einen ganzseitigen Eintrag über Rilla mit Porträtfoto enthielt das in deutsch-britischer Branchenzusammenarbeit 1932 entstandene *Universal-Filmlexikon/Universal Film Lexicon*, das 1933 in dreisprachiger Fassung auch auf Französisch erschien – eine erneute Bestätigung seines europäischen Ranges:<sup>36</sup>

---

31 BFI ReLib, Cinécran pour vous, Nr 120, Do, 05-03-1931, 5, Art+Porträtfoto: Je ne vis que pour mon art, répond Walter Rilla. Aut: Aline Bourguin.

32 SFA DosWR, Mon Ciné, 10. Jg., Nr 477, 09-04-1931, 8-9+11, Art+Standfotos: Walter Rilla, Interprète du nouveau cinéma allemand; Aut: Roberte Landrin.

33 BBC WAC L1/363/1 WR Left Staff, 23-11-1940, Bewerbung als German Programme Assistant.

34 HTA, IntWR, 24'02“-24'31“; cf. FN 35 in diesem Kapitel und Kapitel 4.

35 SFA DosWR, Postkarte, Ostia, 08-02-1932, DE- und GB-Produktionsteam von Ausflug nach Ostia an WR im Krankenhaus/Rom. - BFI SpecColl AB Coll 154, 3: Brief 07-02-1932 WR an AB; Zeugenaussage AB 07-02-1932 zum Autounfall WRs in Rom; Brief 03-03-1932 WR an AB. - Für Brunel auch cf. Kapitel 2, 3, 4.

36 Arnau, Frank (Hg.): *Universal Filmlexikon 1932*. Berlin/London: Universal Filmlexikon GmbH/London General Press 1932, S. 179. ND dreisprachig udT: *Universal Filmlexikon*. Universal



## WALTHER RILLA

Berlin-Westend, Sachsenplatz 7  
T: Westend 3820 (J9 Heerstraße 3820)

AA · AH · BA · CA · CB · CC · CD · CF · EV ·  
EB · ET · FB

phot: Atelier Dr. G. Harlip, Berlin

Walther Rilla studierte Philosophie, Kunstgeschichte und Literatur und trieb seit seinem sechsten Jahr Musikstudien. Später wurde er Schriftsteller und Journalist. Er war Feuilletonredakteur und erster Theaterkritiker an den „Breslauer Neuesten Nachrichten“, dann folgte eine Tätigkeit als freier Literat, bis er 1920 in Berlin zum Theater kommt. Er wird Direktionsstellvertreter und Dramaturg bei Professor Robert (Tribüne und Theater am Kurfürstendamm) und spielt bald darauf seine erste Rolle in „Wettlauf mit dem Schatten“, wo er für Forster einspringen muß. Seine erste wirkliche Premiere ist „Femme X“ von Bisson mit Rosa Valetti. Er bleibt noch zwei Jahre bei Robert, ist dann bei Reinhardt, Barnowsky und Saltenburg tätig, um schließlich beim Film zu starten. Er spielt als erstes den Todesengel in „Hanneles Himmelfahrt“, hat großen Erfolg, filmt weiter und ist heute fast ausschließlich beim Film und nur selten noch beim Theater tätig. In „Der Geiger von Florenz“ und „Donna Juana“ arbeitet er mit Elisabeth Bergner zusammen.

Sondererfolge erringt er in: „Bataillon Spork“, „Die Sache mit Schorrsiegel“, „Hoheit tanzt Walzer“ und „Vererbte Triebe“. 1930 debütiert Walther Rilla beim Tonfilm. Eine Anzahl eigener Pläne und Manuskripte liegen noch wohlverwahrt in Rillas Schreibtisch und warten auf den Tag ihrer Veröffentlichung.

117

Walther Rilla engaged in musical training (violin) from the age of six, and studied Philosophy, Art History and Literature. Later he became an author and journalist. He was literary editor and leading theatrical critic on the „Breslauer Neueste Nachrichten“, followed by a period of free-lancing, until, in 1920, he entered the theatrical profession in Berlin. He became assistant manager and reader to Professor Robert (Tribüne und Theater am Kurfürstendamm) and soon afterwards played his first rôle in „Wettlauf mit dem Schatten“ as Forster's understudy. His first real debut was in „Femme X“ by Bisson, with Rosa Valetti. Remained with Robert another two years, then joined Reinhardt, Barnowsky and Saltenburg in turn, and finally went on the films. His first rôle in that medium was the Angel of Death in „Hanneles Himmelfahrt“, in which he scored a distinct hit. Then he made more films, and now devotes himself to films almost entirely, with only rare appearances on the stage. Played opposite Elisabeth Bergner in „Der Geiger von Florenz“ and „Donna Juana“.

Achieved his greatest triumphs in „Bataillon Spork“, „Die Sache mit Schorrsiegel“, „Hoheit tanzt Walzer“ and „Vererbte Triebe“. Made his talkie debut in 1930. A number of drafts and manuscripts of Rilla's own are awaiting publication in his desk.

179

Somit strahlte Rillas Filmstern schon jahrelang immer heller, als seine dreiköpfige Familie Mitte Februar 1933 nach Wien floh. Seine Popularität blieb stabil – während er im Spätsommer am Burgtheater und in seinen ersten Exilfilm spielte, erklärte ihn

Film Lexicon. Lexique Universel du Film. Berlin: Universal Filmlexikon, London: London General Press, Paris: Direction Générale pour la France, 1933, S. D 195. - Kürzel für Rilla: Schauspieler; Autor; Charakterrollen; Sprachen: DE, EN, FR, IT, ES; Schwimmen, Leichtathletik, Fechten; Klavier.

eine deutsche Publikumsumfrage zum zweitbeliebtesten männlichen Filmstar.<sup>37</sup> Der Austrofaschismus veranlasste eine Weiterflucht nach London, wo Rillas Netzwerk und Starrang im Frühsommer 1934 zum doppelten Sprungbrett wurden: Brunel bot Unterkunft und beruflichen Rat, und Korda gab Rilla eine Co-Starrolle.<sup>38</sup>

Kurzfristige britische Aufenthaltserlaubnisse sowie NS-politische und (film-)wirtschaftliche Gründe verursachten 1934-1936 das Scheitern gleich mehrerer aussichtsreicher Projekte: zwei deutsche Starrollen, eine Schallplattenserie mit Geigensoli, eine Drei-Länder-Koproduktion nach eigenem Drehbuch, vier britische Starrollen<sup>39</sup> in Film und Theater sowie der Theaterplan, eine Reihe britischer Einakter zu produzieren und deren Hauptrollen in Berlin und Wien zu übernehmen.<sup>40</sup> Wahrscheinlich unter dem Druck einer NS-Erpressung wegen in Berlin gebliebener Familienmitglieder erfüllte Rilla bis inklusive 1936 deutsche Verträge für Spielfilme und Theatergastspiele. Infolgedessen arbeitete er in diesen Jahren nur gelegentlich an großen Theatern in Wien und Berlin sowie in Londoner Clubtheatern<sup>41</sup> und drehte bis 1938 viel weniger als früher – fünf deutsche Groß- und Prestigeproduktionen<sup>42</sup>, eine französische Prestigeproduktion und vier britische Großproduktionen. Immerhin waren letztere vier allesamt Welterfolge, die ihn in Großbritannien fester etablierten. Das NS-Regime schloss Rilla am 23. Juni 1938 wegen seiner jüdischen Ehefrau aus der Reichsfachschaft Film aus, doch in London festigte er 1938/39 als nunmehr anerkannter Flüchtling<sup>43</sup> seinen Empire-Starrang mit Star- und Co-Star-Rollen in vier Filmen und blieb mit drei weiteren kriegszeitlich weltweit präsent.

Durchgängige globale Wirkung erzielte Rilla kriegszeitlich seit dem 11. Oktober 1939<sup>44</sup> bis zum 6. Oktober 1945 durch seine BBC-Radioarbeit mit täglichen Einschaltquoten im ein- bis zweistelligen Millionenbereich. Er prägte das Programm

---

37 Auf Platz 1: Conrad Veidt, cf. Kapitel 2 und 3.

38 BFI SpecColl AB Coll 154, 3: Brief 06-06-1934 WR an AB; Brief, 29-05-1936, WR an AB. - Cf. meine Kapitel 2, 3, 4 und Filmographie.

39 ÖNB, MF, Nr. 420, ca. 11-01-1934, 4-5, Art: Wasser in den Wein; Aut: Walter Rilla. - BFI SpecColl AB Coll, 154, 3, Brief 02-08-1935, WR an AB.

40 BFI SpecColl, AB Coll 154, 3: Brief 27-05-1936, WR aus Berlin an AB; Bitte von WR um Kontaktaufnahme AB mit Noel Coward für DE/AT-Rechte an Übersetzung, Adaption und Aufführung.  
41 Cf. Kapitel 3 und 4.

42 Inklusive einer deutsch-schweizerischen Koproduktion, alle Filme cf. Filmographie.

43 NA HO 405 44038, R858/2, Notizen auf Aktendeckel außen, 22-07-1938: „This man had had his actor's permit taken away from him in Germany, so he is, to all intents and purposes, a refugee.“

44 BBC WAC L1/363, 17-08-1940, WR an Sir Stephen Tallents inklusive Memo WR 07-08-1940: Bericht über seine Flucht und folgende Ereignisse bis zur Gegenwart 1940.



des German Service entscheidend – anfangs Nachrichtensprecher und Übersetzer<sup>45</sup>, wurde er binnen weniger Wochen erst Chefsprecher, danach inoffizieller respektive offizieller Programmassistent, schließlich Produktionsleiter für alle German Service-Produktionen und Hörspielabteilungsleiter. Rillas Stimme und Sprachstil erkannte man auch weit jenseits Europas<sup>46</sup>; er „schrieb alljährlich 30 bis 40 Features und inszenierte an die 180 Hörspiele“.<sup>47</sup> Sehr wahrscheinlich war er auch der Ideen- und Impulsgeber für Erika Manns Radiokriegsberichterstattung und Thomas Manns Radioreden<sup>48</sup> und beeinflusste damit medial entscheidend die bis heute tendenziell unterschätzte kriegszeitliche Wirkung des „Anderen Deutschland“.

Im innerbritischen Machtkampf einiger Ministerien und der Geheimdienste gegen die BBC über die Kontrolle der nationalen Radiopropaganda bewirkte eine illegale, vom Foreign Office gedeckte M.I.5- Geheimdienstoperation, dass Rilla Ende September 1941 schlagartig seine German Service-Positionen verlor. Die BBC-Führung widerstand dem Druck, ihn zu entlassen, und ermöglichte ihm den Wechsel als Produzent ins zeitgenössisch als „holiest of holies“ apostrophierte Drama Department des BBC-Home Service. Rilla begrüßte die kreative Chance und nutzte sie, weiterhin zur höchsten Zufriedenheit seiner Vorgesetzten.<sup>49</sup>

Trotz seiner „outstanding contribution to the war effort“<sup>50</sup> in diesem „work of national importance“<sup>51</sup> brauchte Rilla<sup>52</sup> wegen des Foreign Office, des M.I.5 und des Home Office drei Anläufe in sieben Jahren, um Brite zu werden. Sein erster Einbürgerungsantrag 1939 scheiterte wegen politischer M.I.5-Vorwürfe gegen ihn; diese – sowohl widersprüchlichen wie haltlosen – Vorwürfe waren wohl der Anlass der Geheimdienstoperation gegen ihn. Der zweite Einbürgerungsantrag 1941, von hochrangigen britischen Fürsprechern unterstützt<sup>53</sup>, lag wegen dieser Vorwürfe bis

---

45 BFI SpecColl AB Coll, 154, 3: Brief 08-01-1940, WR an AB.

46 Cf. Kapitel 4.

47 ADK PersDos, Dos WR, Fotokopie von Art mit WR-Karikatur, oO, oD [2. Hälfte 1958], Titel und Aut NN.

48 Cf. Kapitel 4.

49 Cf. Kapitel 4.

50 NA, HO 405 44038, Teil 5, Brief 04-07-1946, BBC E. Shelmardine/Head of Staff Administration an HO.

51 BBC WAC, BBC General Establishment Officer, 27-06-1940: „To whom it may concern: This is to certify that Mr. Walter Rilla has been employed since 11th October 1939 on the staff of the British Broadcasting Corporation ... We consider this work of national importance.“

52 Nach britischem Eherecht durfte Theresa Rilla keinen eigenen Einbürgerungsantrag stellen.

53 Beispielsweise: Philip Noel-Baker MP, Politiker und Diplomat.

1946 auf Eis. Unterdessen bürgerte der NS-Staat Rilla am 1. Oktober 1942 aus<sup>54</sup> und verurteilte ihn in Abwesenheit zum Tode.<sup>55</sup> Der dritte Einbürgerungsantrag 1945 belegte Rillas Status als Prioritätsfall nochmals durch BBC-Bescheinigungen und Aussagen seiner Unterstützer.<sup>56</sup> Das Home Office ließ ihn 15 Monate warten und gegen ihn ermitteln. Als das M.I.5 seine Vorwürfe wegen Haltlosigkeit zurückziehen musste, wurde Rillas Antrag am 28. November 1946 genehmigt.

An diesen Verzögerungen und den volatilen Nachkriegsverhältnissen scheiterten 1945-1949 mehrere vielversprechende europäische und US-amerikanische Film- und Theaterangebote<sup>57</sup> sowie eigene Filmprojekte Rillas.<sup>58</sup> Nach dem Tod seiner Frau 1948 bewältigte er mühsam eine Lebenskrise, blieb aber in Film, Radio und Theater aktiv und stieg 1951 beim BBC-Fernsehen ein. Zwei weitere Filmwelterfolge erzielte er 1949 und 1951, ersteren in einem britischen Noir-Thriller, letzteren als Produzent und Regisseur eines Dokumentardramas.<sup>59</sup> 1952-1956 scheiterten mehrere europäische Film- und Theaterpläne, während britische Filme kaum gute Rollen boten. Daher lehnte er viele Angebote ab und schrieb stattdessen: 1955-1957 veröffentlichte er zwei englischsprachige Romane<sup>60</sup>, jeweils mehrfach übersetzt, und einen Reisebericht, sein Europabekenntnis.<sup>61</sup>

Rillas Cameo in einem BRD-Filmwelterfolg 1957<sup>62</sup> beendete sein mittleres Filmwerk und war Auftakt zu seinem umfangreichen Spätwerk mit 90+ weiteren Filmen sowie

---

54 UniMABib, DReichsAnz, Nr. 233, Mo, 05-10-1942, 1, Bekanntmachung 01-10-1942, Reichsminister des Inneren Dr. Stuckart, Entzug der Staatsangehörigkeit, nummerierte Personenliste: Nr. 43 Walter Rilla, Nr. 44 Wolf-Peter Rilla.

55 NA HO 405 44038, 1-7. BBC WAC L1/363. - Todesurteil infolge NS-Quellenlage betreffs Volksgerichtshof nicht nachweisbar – erhebliche Quellenverluste durch Luftangriffe 1939-1945.

56 M.I.5-Vorwürfe, Staatsbürgerschaftsanträge und alle Aktenvermerke: NA, HO 405 44038, Teil 4 und 5, passim. NA entfernte aus Teil 4 Schriftstücke, die mindestens bis 2026 unter Verschluss sind.

57 Brunel, Adrian: *Nice Work. The Story of Thirty Years in British Film Production*. London: Forbes Robertson 1949, S. 206. - ADK PRA 418, Korrespondenz 1948-1949, Brief 23-09-1949 (2. Brief dieses Tages), WR an PR: WR erwähnt einen bevorstehenden, potentiell monatelangen New York-Aufenthalt für eine Rolle in einer Broadway-Produktion.

58 Beispielsweise ein transkultureller Episodenfilm mit Weltstarensemble, den er als Produzent, Regisseur und Co-Star in Brunels geplanter Produktionsfirma realisieren wollte: BFI SpecColl AB Coll, 59, 4: „Dangerous Love – Four Stories in One – A Quartet for Charles Boyer, Walther Rilla, Cecil Parker and Gary Cooper“.

59 **Behold the Man!**, cf. Filmographie. - BFI SpecColl AB Coll, 154, 3: Brief 22-03-1951 WR an AB und Brief 22-10-1951 WR an AB.

60 *Seeds of Time* und *Leucadian Leap*, cf. Kapitel 4.

61 *Herrlich wie am ersten Tag*, cf. Kapitel 4.

62 **Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull**. - ADK PersDos, DosWR, Die Welt, Ausgabe B, 22-08-1974, oS, Art+Porträtfoto: Schöner Prinz, kluger Lord; Aut: F.L.: „Wie heikel, wie sachte, wie gebrochen er in der Felix-Krull-Verfilmung den von heikler Liebe zum jungen Krull geplagten Lord Kilmarnock spielte, das war ebenso taktvoll wie tragisch, wie immer auch auf Thomas Mannsche[sic!]

Theater-, Radio- und Fernseharbeiten, letztere auch als Produzent, Regisseur, Drehbuchautor, Adapteur und Übersetzer. Wie schon kontinuierlich seit 1921 kooperierte er in (west-)deutschen, europäischen und US-amerikanischen Produktionen auch nach 1957 weiterhin mit Starkolleg\*innen von deutschsprachigem, europäischem oder Weltruf.<sup>63</sup>

Als wohl einziger renommierter NS-exilierter Film- und Theaterstar<sup>64</sup> lebte und arbeitete Rilla seit 1957 langfristig in Westdeutschland und Großbritannien – mit drei Wohnsitzen: seiner Londoner Sechs-Zimmer-Wohnung, einer Münchner Villa und einem Bauernhof in Oberaudorf/Inn. In London heirateten Rilla und die Münchner Autorin Alix Eveline Maria Theresia Hirth, genannt Alix Hirth-Degrelle du Frésnes, am 6. Mai 1959.<sup>65</sup> Weiterhin arbeitete Rilla in Film, Radio und Fernsehen und Theater bewusst transnational und transkulturell. Beispielsweise inszenierte er 1960 zwei britische Zeitstücke an der Berliner *Tribüne*<sup>66</sup> – dem Ort seines 1921er Bühnendebüts – und übernahm die Hauptrollen. Von diesen beiden Stücken war Jane Ardens bahnbrechendes feministisch-anti-psychiatrisches Theaterstück *The Party* (1958) nur entstanden, indem Rilla ihr einen Raum seiner Londoner Wohnung zum Schreiben überließ<sup>67</sup>; sie verarbeitete darin familiäre sexuelle Gewalt und inzestuöse Vater-Tochter-Beziehungen; letzteres Motiv hatte Rilla selbst erstmals 1955 literarisch thematisiert.<sup>68</sup>

Rilla erhielt 1966 das BRD-Filmband in Gold für langjährige herausragende Verdienste um den deutschen Film. Wegen einer Herzerkrankung beendete er seine transnationale Arbeit 1971/72 mit der Drei-Länder-Koproduktion **Malpertuis** und zwei Drehbüchern für die britisch-deutsche Fernsehserie **Paul Temple**, während er

---

Weise ironisch und humorvoll. Eine seiner Meisterleistungen unter vielen.“

63 Beispielsweise: Dirk Bogarde, George Raft, Edward G. Robinson, O.W. Fischer, Mario Lanza, Richard Widmark, Heinz Rühmann und Orson Welles.

64 Fünf weitere Stars: Elisabeth Bergner, Albert Lieven, Herbert Lom, Lilli Palmer und Adolf Wohlbrück; rund zehn weitere bekannte Darstellende, darunter Hans/John Wengraf, Peter Ihle/Illing und Martin Miller.

65 NA HO 405 44038 Teil 7, passim.

66 Das zweite Stück war *The Grass Is Greener*. - Arden war Schriftstellerin, Darstellerin, Regisseurin, Drehbuchautorin und Feministin, cf.

<http://www.screenonline.org.uk/people/id/1364950/index.html>; <https://www.anothergaze.com/you-dont-know-what-you-want-do-you-the-life-and-work-of-jane-arden-feminist/>, <https://loudandclearreviews.com/the-other-side-of-the-underneath-femspectives-review/>, alle 02-05-2021.

67 SFA DosWR, Die Tribüne, Berlin, Programmheft 30-1960, Titelbl + Besetzungsliste *Die Party*.

68 Imagination einer inzestuösen Vater-Tochter-Beziehung in *Seeds of Time* 1955.

in der westdeutschen Branche bis inklusive 1978 aktiv blieb<sup>69</sup> – und generell am Puls der Zeit: Sein zweiaktiges Bühnenstück *Verzeihung, ich sag das noch einmal* reflektierte den Generationenkonflikt und die 1968er-Bewegung.<sup>70</sup> Mindestens seit 1974 arbeitete er an einem Atomzeitalter-Roman *Die glühende Kette*<sup>71</sup>, der noch unvollendet war, als der 86-Jährige am 21. November 1980 in einer Rosenheimer Klinik starb.

Seither sind etliche Fragen zu Rillas Gesamtwerk offengeblieben. Einige davon sucht meine Studie betreffs seiner Arbeitsfelder Film, Radio und Theater zu beantworten.

---

69 Cf. Filmographie.

70 Zwei textidentische Typoskripte in: SFA DosWR, Schriftgut WR60-4 und BFI SpecColl WR Coll, 2. *Verzeihung - ich sag das noch einmal. Ein Theaterstück in zwei Akten von Walter Rilla*, ms, 87 S, verfasst ca. 1966-1969.

71 HTA, IntWR, 45'57"-47'27".

# Kapitel 1

## Theorie und Methode

Walter Rillas Umgang mit den daseinsprägenden Chancen und Konflikten des 20. Jahrhunderts schuf seinen jahrzehntelangen deutsch-britischen Werkschwerpunkt 1924-1972. Der aus dem Ersten Weltkrieg und der Deutschen Revolution 1918/19 hervorgegangene Linksintellektuelle und Antifaschist lebte auch wegen seiner Ehe mit einer Jüdin erst 1933 im österreichischen, dann 23 Jahre im britischen NS-Exil 1934-1937. In Großbritannien nahm er durch mediale anti-NS-Propaganda aktiv am Zweiten Weltkrieg teil. Er blieb seiner lebenszeitlich gewachsenen transnationalen und transkulturellen Orientierung treu, indem er 1957 weder im Exilgastland blieb noch vollständig in sein Heimatland remigrierte, sondern so lange wie gesundheitlich möglich in beiden Ländern und Sprachen lebte und arbeitete.

Aus diesen und folgenden Gründen untersuche ich Rillas mittlere drei Lebens- und Werkphasen, darin besonders das frühe und mittlere Filmwerk 1921-1957.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Für Filmdaten 1921-1978 cf. Filmographie.

### **Forschungsanspruch und Fachsituierung**

Metatheoretisch argumentiert meine Studie kontrastierend zu bisherigen Paradigmen der Exil- und Filmforschung, indem ich Rilla als transnationalen wie transkulturellen europäischen Künstler auffasse. Es ist ebenso mein originärer Forschungsbeitrag zum europäischen Kino, dem Transnationalen Kino<sup>73</sup> und der Exilforschung, dass ich im Theorie- und Themenkontrast zu national fokussierenden Studien eine medienphilosophische Definition der Begriffe Filmexil und Exilfilm entwickle, die sich sowohl vom Nationalkulturparadigma der Exilforschung wie auch von daraus abgeleiteten, bisherigen NS- respektive US-fokussierten Definitionen von Filmexil/Exilfilm löst.

Meine Definition erweitert die Zahl der Filmexilierten wie auch die ihrer Exilfilme wesentlich, dadurch ermöglicht sie neuartige Querschnittuntersuchungen zu beiden Bereichen. Meine Definition hat die Vorteile der Einfachheit sowie temporaler und spatialer Neutralität, was sie beliebig auf das globale Filmexil und alle Exilfilme seit Beginn der Filmgeschichte anwendbar macht und auch bezüglich des globalen Kinos metatheoretische Diskussionen auslösen könnte.

Als weltweit erste Monographie über Walter Rilla mit dominantem Werkbezug behebt meine Untersuchung zumindest teilweise die langjährige Forschungsmarginalisierung seines Lebens und Werkes. Dies ist zugleich die erste große Monographie über einen von zwei bisher marginalisierten deutschsprachigen Stars mit langjährigem britischem Arbeitsfokus. Damit schließe ich eine wichtige biographische Forschungslücke in der deutschen und britischen Filmhistoriographie zumindest teilweise, und die bedeutendste des deutschsprachigen Filmexils in Großbritannien, worin noch fast 350-450 Lücken zu schließen bleiben.<sup>74</sup>

---

73 Zum Begriff z.B. Higson, Andrew: Transnational Developments in European Cinema in the 1920s. In: *Transnational Cinemas*, 1, 1 (2010), 69-82, darin 70: „Transnational cinema is not a new phenomenon. Indeed, film-making and film exhibition have been transnational since the first film shows in the 1890s.“

74 Albert Lieven, der andere bisher unerforschte Star, war bei Exilbeginn noch Filmanfänger. - Für Großbritannien addiere ich 50 als Dunkelziffer für Personen, die in Vor- und Abspannen fehlen, zu den bisherigen Schätzzahlen von 300-400 Filmschaffenden bei Gough-Yates, Kevin: *The British Feature Film as a European Concern. Britain and the Emigré Film-Maker, 1933-1945*. In: Berghaus, Günter (Hg.): *Theatre and Film in Exile – German Artists in Britain, 1933-1945*. Oxford/New York: Wolff-Berghahn 1989, S. 135-166. - Globalschätzung für Medien und Künste: Stephan, Alexander: *Die intellektuelle, literarische und künstlerische Emigration*. In: Krohn, Claus-Dieter/von zur Mühlen, Patrik/Paul, Gerhard/Winckler, Lutz (Hgg.): *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*. Darmstadt: Primus 1998, S. 30–46, darin S. 30. – Schätzung NS-Exilierte in Großbritannien: Berghahn, Marion: *The Ambiguities of Assimilation: The Case of the German-Jewish Refugees in*

Als erste Studie weltweit interpretiert meine Dissertation erhaltene wie verschollene Exportfassungen verschiedener Rilla-Filme konsequent als transkulturelle Adaptionen. Ebenso untersucht sie als erste weltweit den transnationalen und transkulturellen Aktantenstatus verschiedener Exilfilme. Damit bietet sie ein epistemisches Beispiel dafür, wie Filmanalysen künftig aussehen können, damit ihr Aussagewert weit über einen gegebenen Film und Werkkontext hinausreicht.

Bisherige Studien im Forschungsfeld Filmexil/Exilfilm thematisieren mehrheitlich die Gastländer USA und Frankreich. Meine deutsch-britische Studie dient einer künftigen ausgewogeneren Forschungsrepräsentation aller Exilgastländer weltweit.

Ich biete eine spezifische Perspektive auf die deutsche Filmgeschichte, die sich erstens von der global dominanten Fokussierung auf expressionistische Filme löst und zweitens NS-Filme der Jahre 1933-1936 einerseits handwerklich diskutiert und andererseits als mediale Interaktion NS-Deutschlands mit Exilierten und anderen Staaten beleuchtet. Dieser multiple Fokus fehlt in den mittlerweile zahllosen bisherigen Studien zum Weimarer Kino und dem NS-Film. Meine Perspektive bricht zugleich mit zwei vorherrschenden Narrativen, dem eines filmästhetischen Qualitätszerfalls des Weimarer Kinos und dem durchgängiger NS-ideologischer Formierung des deutschen Kinos ab 1933. Während ein weiteres, bisher dominantes Narrativ das britische Kino nur im transatlantischen Kontext ansiedelt, wähle ich eine spezifisch europäische Perspektive und trage dadurch dazu bei, dass künftige Filmforschung das britische Kino verstärkt um seiner selbst willen und im europäischen Kontext betrachtet.

Meine Studie ist ein Baustein für künftige komparative Untersuchungen zum beruflichen Spielraum filmexilierter Akteur\*innen in den Filmindustrien der weltweit wichtigsten Gastländer. Indem ich die größte temporal durchgängig existierende NS-Exiliertengruppe Europas betrachte, die in der kleinen, filmwirtschaftlich heterogenen britischen Filmindustrie agierte, ermögliche ich sowohl Vergleiche mit der zeitgenössisch temporal begrenzten Aktivität der anfangs

deutlich größeren Exiliertengruppe im filmwirtschaftlich größeren und ebenso heterogenen Frankreich wie auch Vergleiche mit der temporal durchgängigen Aktivität der weltweit größten Exiliertengruppe in der von wenigen Produktionsfirmen dominierten US-Filmindustrie.

Indem ich die entscheidenden ersten 37 Jahre einer der längsten und schon filmographisch beeindruckendsten Starkarrieren der bisherigen deutschen, britischen, und europäischen Filmgeschichte betrachte, ist meine Untersuchung ein Beitrag zum wachsenden Feld der Starstudien, das bisher US-zentrierte Studien unangefochten dominieren, obwohl der Hollywood-Starbegriff epistemologisch in mehrfacher Weise problematisch und als alleiniger globaler Maßstab ungeeignet ist. Meine europäische binationale und kontinentale Perspektive eröffnet eine Möglichkeit, europäisches Startum künftig als Startum sui generis zu verstehen.

Meine Untersuchung ist interdisziplinär angelegt und in den Forschungsfeldern von Geschichts- und Medienwissenschaft, Germanistik und Anglistik respektive German und British Studies angesiedelt. Speziell zählt sie zu den Studien über Film-, Theater- und Rundfunkgeschichte, Transnationales respektive Transkulturelles Kino sowie deutsches, britisches, europäisches und transatlantisches Kino. Thematisch ist sie den Querschnittfeldern Kultur, Medien, Demokratie, Diktatur, Exil, Krieg und Propaganda zuzuordnen. Epochentechnisch zählt sie innerhalb der Neuzeit zur Moderne und hier dem 19./20. Jahrhundert inklusive der Teilepochen Deutsches Kaiserreich 1871-1918, Weimarer Republik, Nationalsozialismus, Westdeutschland 1945-1989, British Empire und Commonwealth. Geographisch behandelt sie primär Deutschland und Großbritannien.



### **Forschungsfragen**

Die bisherige akademische und öffentliche Marginalisierung Rillas wirft mehrere Leitfragen auf – zunächst die nach den Marginalisierungsursachen und -folgen, vor allem, warum hegemoniale medienhistorische Darstellungen zum Weimarer Kino, dem NS-zeitlichen Filmexil/Exilfilm sowie dem europäischen Nachkriegskino ihn aus der Gruppe der Spitzenstars ausgrenzen. Im Einzelnen ist erstens zu klären, wer dieser vielseitige mehrsprachige Künstler war, was ihn und seine Karriere im Untersuchungszeitraum prägte, was seine vorrangigen Arbeitsfelder verband und welche Niveaus sein Netzwerk wie sein Startum hatten. Zweitens ist zu untersuchen, was seinen britischen Lebens- und Werkfokus prägte, wie sich sein Weimarer deutsch-britisches Netzwerk jeweils ab 1933 und ab 1945 veränderte, welche Haltung Großbritannien zu Rillas zeitweise staatenloser Flüchtlingsfamilie einnahm, welche Bedingungen seine BBC-Karriere kennzeichneten und welche Wirkung seine kriegszeitliche Radiopropaganda erzielte.

Betreffs Rillas Filmwerk ist dessen Überlieferungszustand zu klären, sodann sind für beide Fragekomplexe seine künstlerischen beziehungsweise kommerziellen Erfolge zu identifizieren, der transkulturelle Adaptionscharakter der Exportfassungen zu verstehen und die mediale Aktantenfunktion seiner Exilfilme zu erfassen. Dazu sind politische wie filmwirtschaftliche Produktionsbedingungen ebenso zu untersuchen wie Filminhalte – gegebenenfalls inklusive Verhandlungen von Politik, Flucht und Exil –, Filmästhetik, filmische Mittel, In- und Auslandsrezeption sowie Filmbotschaften und deren Zielgruppen.

Gemeinsam beantworten die Ergebnisse beider Einzelfragekomplexe meine beiden übergeordneten Leitfragen, welcher Rang Rilla in den Darstellenden Künsten und Medien des 20. Jahrhunderts zukommt und welche Position er im Geflecht der deutsch-britischen Film- und allgemeinen Kulturbeziehungen hat.

Im Folgenden beschreibe ich zunächst den Forschungsstand, dann begründe ich meinen Theorieansatz sowie meine Methodik.

### **Forschungsstand**

Lexika, Standardwerke und Datenbanken zu Theater, Film, Rundfunk, Exil, Literatur, Publizistik und Politik betrachten Rilla je nach ihrem Thema und ihrer sprachlichen Provenienz umfangreicher oder kürzer. Von den untersuchten Einträgen<sup>75</sup> bietet keiner einen angemessenen Biographieüberblick: Für seine Gesamtkarriere und einzelne Arbeitsfelder – in chronologischer Reihenfolge des Beginns: Musik, Kunstgeschichte, Galeriewesen, Journalismus, Literatur, Politik, Publizistik, Theater, Film, Radio und Fernsehen – sind sie durchgängig lückenhaft, teils widersprüchlich bei Zeitangaben sowie geographischen Standort- und Sprachveränderungen, sowie teils sachlich fehlerhaft – beispielsweise unterstellt ein anglophones Handbuch irrtümlich, Rilla sei jüdischer Herkunft gewesen.<sup>76</sup> Einträge fehlen für ganze Arbeitsfelder wie beispielsweise Radio. Seit mindestens 2014 wird ein Violinlexikon vorbereitet, das einen Rilla-Eintrag anhand meiner Forschungsdaten enthalten soll.<sup>77</sup>

Auch die Einträge zum Filmwerk sind durchgängig lücken- bis bruchstückhaft und teils kontrafaktisch. Vergebens sucht man eine vollständige Filmographie seiner 200+ realisierten Filme, von 20+ gescheiterten Projekten oder späten Umbesetzungen ganz zu schweigen. Filmtitel inklusive Koproduktionen und Mehrsprachfilme werden teil unvollständig, teils orthographisch falsch gelistet. Diverse anglophone Publikationen geben keine deutschen und anderen Originaltitel an, sondern nur anglophone Verleihtitel; zudem werden britische und US-Verleihtitel verwechselt. Gelegentlich werden deutsche Filmtitel, deren anglophone Verleihtitel nicht eruiert wurden oder unbekannt sind, einfach ins Englische übersetzt.

---

75 Krebs, Gerhild: Walter Rilla in Nachschlagewerken und Datenbanken. Saarbrücken: ms 11-2016/01 unpubl 2016, unpag. – Idem: Kino und Film im Raum Neunkirchen (1897–2004). Eine Zeitreise von den „Lebenden Photographien“ zum Cine-Tower. In: Knauf, Rainer/Trepesch, Christoph (Hgg.): Neunkircher Stadtbuch, Ottweiler 2005, S. 683–705, darin S. 690–691. - Beispiel für typische Einträge: Weniger, Kay: „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. 425-426.

76 Prawer, Siegbert Salomon: *Between Two Worlds: The Jewish Presence in German and Austrian Film, 1910-1933*. Oxford/New York: Berghahn Books 2005. ND *ibid.* 2007, S. 213.

77 Marouchian, Kevork/Marquardt, Niels/Wiegand, Gernot (Hgg): *Das Lexikon der Geiger geboren zwischen 1830 und 1930/The Lexicon of Violinists Born Between 1830 and 1930 [ArbeitsT]*. München: Kevork Marouchian Musikverlag, unpubl. Marouchian starb 2018, seither nur noch Marquardt/Wiegand, cf. <http://marouchian.de/index-deutsch.html> und <http://marouchian.de/Flyer%20deutsch.pdf>; beide 20-04-2021.

Je nach Publikationsthema verkürzen naturgemäß alle untersuchten Einträge perspektivisch variabel, doch enthalten filmhistorische germanophone und anglophone Einträge zusätzlich ein charakteristisches Exklusionsphänomen: Während ihre generellen Wahrnehmungsdifferenzen aufgrund der jeweiligen Quellenauswahl nur die Exiljahre betreffen, sind fast alle deutschsprachigen Einträge für den Exilzeitraum stark lückenhaft; reziprok reduzieren englischsprachige Einträge die Bedeutung von Rillas gesamtem Filmwerk, indem sie nur wenige seiner zahlreichen nicht-anglophonen Filme listen.<sup>78</sup>

Textumfang und Analyseschärfe aller Einträge divergieren erheblich. Urteile zum Lebenswerk und zur historischen Bedeutung divergieren oder fehlen; Hinweise auf die zeitgenössische Politik fehlen meist. Graduell relativ hohe Faktentreue und Bemühung um Vollständigkeit kennzeichnet den achtseitigen Eintrag im CineGraph Lexikon mit einer Filmographie von 158 Titeln.<sup>79</sup>

All diesen Einträgen zufolge erscheint Rilla, dessen lebenslang glanzvoller Name untrennbar mit hunderten anderer Prominenter seiner Zeit verbunden ist, heute als weitgehend Vergessener der europäischen (Medien-)Geschichte. Posthumes kollektives Vergessen traf und trifft bis heute immens viele Stars, aber besonders Exilierte und NS-Verfolgte. Ulrich Liebe (1992) begründet in seiner luziden Studie über NS-verfolgte Film- und Theaterkünstler\*innen sein Ziel, ihre posthume Marginalisierung zu beheben, mit der Forschungsfrage:

Denn wer ist in der Öffentlichkeit ein Begriff, wenn nicht der prominente Schauspieler? Da interessiert der Werdegang, die Arbeit, das ganze Leben.<sup>80</sup>

Liebe belegt beispielhaft anhand von rund 50 ermordeten oder in den Selbstmord getriebenen Künstler\*innen, dass die ohnehin komplexen Prozesse von

---

<sup>78</sup> Gleichartige Lücken z.B. bezüglich der deutsch-brasilianischen Filmkarrieren eines NS-exilierten deutschen Brüderpaares, cf. Berghahn, Daniela: Editorial. Transnationale Perspektiven. Exotismus im World Cinema und die transnationale Rezeption. In: Montage AV, 28, 1 Transnationales Kino, 2019, oS, cf. [https://www.montage-av.de/a\\_2019\\_1\\_28.html](https://www.montage-av.de/a_2019_1_28.html); 30-03-2020.

<sup>79</sup> Dick, Rainer/Spazier, Ingrun: Walter Rilla – Schauspieler. In: CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film, Lieferung 32, 1999, unpag.

<sup>80</sup> Liebe, Ulrich: Verehrt, verfolgt, vergessen. Schauspieler als Naziopfer. Weinheim/Berlin: Beltz Quadriga 1992, S. 7.

Kulturgedächtnis, Erinnerungskultur und Geschichtspolitik<sup>81</sup> gerade bei allen freiwillig oder exilbedingt transnational oder transkulturell agierenden Kulturschaffenden für Wahrnehmungs- und Beurteilungsdefizite anfällig sind. Während er kontrastierend die 75% erwähnt, die im NS-Staat blieben, äußert er sich aber nicht zur Verfolgtengruppe der weit überwiegend noch unerforschten 2.500<sup>82</sup> exilierten Film- und Theaterschaffenden. Liebes Untersuchung bestätigt zugleich: Große Teile von Öffentlichkeit und Forschung würdigen berühmte Darstellende Künstler\*innen gerade weil sie NS-Verfolgte waren. Beispielsweise widmet Marion Berghahns Dissertation zum jüdischen britischen NS-Exil (1982) den Künstler\*innen ein sehr kurzes Kapitel, dessen Löwenanteil dem Theater- und Filmstar Fritz Kortner gilt.<sup>83</sup>

Vielleicht fällt Rilla wegen seiner Multidimensionalität und zahlreicher kultureller, ideologischer, politischer und moralischer Kontraste in seinem langen Leben durch alle etablierten erinnerungspolitischen Raster. Seine teils sehr verschiedenen Tätigkeiten sowie die sukzessive Bandbreite seiner Überzeugungen und Verhaltensweisen machen ihn grundsätzlich allen verdächtig, die von historischen Gestalten biographische Ein-Eindeutigkeit erwarten. Zu seinen Lebzeiten zerbrachen einige Freundschaften mit Literaten und Linken, die auf seine Erfolge in den Darstellenden Künsten und Medien mit Ablehnung und Verachtung reagierten.<sup>84</sup> Sein komplexer politischer Werdegang machte ihn verdächtig bis gefährlich für alle, die Kommunismus und Sozialismus pauschal ablehnen – tatsächlich wurde er zeitgleich vom NS-Staat verfolgt und von britischen Geheimdiensten bespitzelt.<sup>85</sup> Wie ich in diesem Kapitel nachweise<sup>86</sup>, macht ihn heute retrospektiv sein doppelter Status als NS-Exilierter und NS-Pendler bis 1936 bei allen verdächtig, die exklusiv in den etablierten NS-Akteurkategorien der „Opfer-Mitläufer-Täter“-Trias denken.

---

81 Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C. H. Beck 2006, passim.

82 Günter Peter Straschek wies in seiner bis heute unpublizierten Studie rund 2.000 NS-Filmexilierte nach, davon gingen 500-800 in die USA, cf. Horak, Jan-Christopher/Tape, Elisabeth (Mitarb.): Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933. Münster 1986, 2. erw. korr. Aufl. - Ich addiere 500 als globale Dunkelziffer für Personen, die in Vor- und Abspannen fehlen.

83 Berghahn, Marion 1982, S. 151-152.

84 HTA, 20'54"-21'15".

85 Cf. Biographie im Kapitel Einleitung.

86 Cf. Diskussion der Anthologie von Tim Bergfelder und Christian Cargnelli (2008).

Rilla zählt zu zwei generell bisher marginalisierten Gruppen, den beruflich migrierenden und exilierten Kulturschaffenden; zudem lebte und arbeitete er kulturell wie religiös konsequent grenzüberschreitend – wahrscheinlich selbst Freimaurer<sup>87</sup>, war er beruflich und privat lebenslang und teilweise sehr eng z.B. mit etlichen Menschen jüdischer Herkunft verbunden. Über beruflich migrierende und exilierte Kulturschaffende wird zunehmend seit den 1980er Jahren und noch intensiver seit Ende des Kalten Krieges gesprochen, denn seither prägt ein Gefühl des Wandels den globalen öffentlichen Diskurs; in den Geisteswissenschaften hat es eine kulturtheoretische Debatte um und Abkehr von herkömmlichen Kulturkonzepten ausgelöst, weil diese nationale und fremde/andere Identitäten nur als getrennte, gegebenenfalls feindliche Entitäten darstellen; der Diskurs hat sich durch exponentiell steigende globale Flüchtlingszahlen ab Mitte der 2010er Jahre intensiviert. Diese Kulturtheoriendebatte erleichtert es wesentlich, beruflich migrierende und exilierte Kulturschaffende wahrzunehmen und damit nicht zuletzt globales Kulturgedächtnis und globale Erinnerungskultur zu bereichern.

Für Rillas Forschungsmarginalisierung vermute ich zwei miteinander verflochtene metatheoretische Hauptursachen.<sup>88</sup> Die erste entspringt dem nationalkulturellen Theorierahmen der bisherigen Exilforschung<sup>89</sup>, die zweite dem daraus resultierenden bisherigen Konzept für Filmexil und Exilfilm.

Rilla blieb auch als Filmexilierter prominent, wird jedoch wie gezeigt nur randständig in wenigen Filmexil-Publikationen erwähnt. Diese Studien stellen zudem seinen Exilfall inadäquat dar, der aus mehreren Gründen sehr ungewöhnlich verlief – beispielsweise, weil er sofort Exilrollen bekam, seine Arbeit aber nur allmählich ganz ins Ausland verlagern konnte. Ebenso kappen Exilstudien, die sich an den NS-Epochengrenzen bis maximal 1949 ausrichten, radikal die Kontinuitäten respektive

---

87 Äußerungen zu Lebzeiten, z.B. HTA, IntWR passim, sowie Form und Gestaltung seines Grabsteins lassen darauf schließen, cf. <https://de.findagrave.com/memorial/12307034/walter-rilla>; 20-04-2021.

88 Cf. weiter unten in diesem Kapitelteil.

89 Beispielsweise: Krohn, Claus-Dieter: Exilforschung. Version: 1.0, In: Docupedia-Zeitgeschichte (20-12-2012, [www.docupedia.de](http://www.docupedia.de)); 04-09-2015; Text basiert auf: Krohn et al. 1998, 2008<sup>2</sup>. - Idem/Winckler, Lutz (Hgg.): Exilforschungen im historischen Prozess. München: edition text+kritik 2012. - Überblicke über frühe Forschungsgeschichte: Langkau-Alex, Ursula: Geschichte der Exilforschung. In: Krohn et al. 1998, S. 1195-1209, und Frühwald, Wolfgang: Die „gekannt sein wollen“. Prolegomena zu einer Theorie des Exils. In: Haarmann, Hermann (Hg.): Innen-Leben. Ansichten aus dem Exil. Ein Berliner Symposium. Berlin: Fannei & Walz 1995, S. 56–69.

Brüche von Rillas Leben und Werk, die teils deutlich außerhalb dieses Zeitraumes stattfanden.

Ich argumentiere, dass diese kausal, temporal und spatial verschränkten Kontinuitäten und Brüche nur im Kontext der Karrierejahrzehnte 1921-1957 umfassend wahrnehmbar werden: Nur dieser Untersuchungszeitraum erhellt die engen transnationalen beziehungsweise transkulturellen Verbindungen seiner Weimarer Exporterfolge, Koproduktionen und Mehrsprachen mit Rillas Exilfilmwerk, den Gründen für die Wahl seines Transit- beziehungsweise Gastlandes und seine außergewöhnliche Remigrationsentscheidung. Nur dieser Hintergrund macht den Kausalzusammenhang sichtbar, der ihn bewog, ab 1957 stetig grenzüberschreitend zu leben und bewußt zu diesem Zweck im westdeutschen und britischen Kulturleben zu wirken.

Bislang gibt es wenige Studien über migrierte oder NS-exilierte deutschsprachige Darstellende Künstler\*innen und Medienschaffende in Großbritannien. Ältere Nachschlagewerke wie Rachael Lows mehrbändiges Standardwerk zur britischen Filmgeschichte (darin 1985)<sup>90</sup> erwähnen beide Gruppen höchstens randständig und teils abwertend<sup>91</sup>. Das Handbuch von Frithjof Trapp et.al. (1999)<sup>92</sup> über verfolgte und exilierte Theaterkünstler\*innen listet viele auch im Film tätige, doch alle Filmangaben entstammen Günter Peter Strascheks unvollendetem Filmexilforschungsprojekt.<sup>93</sup> Die erste Anthologie zum deutschsprachigen britischen Exil von Gerhard Hirschfeld (1983) enthält eine umfangreiche Informationen über

---

90 Low, Rachel: *Filmmaking in 1930s Britain*. London: Allen & Unwin 1985, passim.

91 Cf. Kapitel 3, Lows Bewertung vermeintlicher Verursacher der britischen Filmfinanzkrise.

92 Trapp, Frithjof/Mittenzwei, Werner/Rischbieter, Henning/Schneider, Hansjörg: *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945*. 2 Bde; Bd. 1: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler. München: Saur 1999. Bd. 2: Biographisches Lexikon der Theaterkünstler. Teil 1: A-K., Teil 2: L-Z. Bearbeitung: Trapp, Frithjof/Schrader, Bärbel/Wenk, Dieter/Maaß, Ingrid. München: DeGruyter/Saur 1999.

93 Klages, Imme: „Abgemeldet nach Theresienstadt“. Karin Rausch über ihre Zusammenarbeit mit Günter Peter Straschek/“Deregistered, Gone to Theresienstadt“. Karin Rausch on Her Collaboration with Günter Peter Straschek. Interview 2017. Volltext cf. <https://uni-mainz.academia.edu/ImmeKlages>; 20-11-2019. [Vorarbeit zur von Julia Friedrich kuratierten Ausstellung „Hier und Jetzt. Günter Peter Straschek. Emigration – Film – Politik“, Köln, Museum Ludwig, 03-03 bis 15-07-2018.] - Straschek interviewte 50 Filmexilierte für seinen Dokumentarfilm: Straschek, Günter Peter: *Filmemigration aus Nazideutschland*. Dokumentarfilm, 5 Teile. BRD 1975, WDR.

die Exilrahmenbedingungen inklusive eines Überblicks von John Willett über die Exilsituation der Künste.<sup>94</sup>

Seit den frühen 1980er Jahren erschienen weltweit zahlreiche Publikationen zu Filmexil/Exilfilm, meist mit exklusivem US-Fokus wie das Zeitschriftenthemenheft von Gerd Gemünden und Anton Kaes (2003)<sup>95</sup>; dagegen bietet das Film/Foto-Exiljahrbuch von Claus-Dieter Krohn et al. (2003)<sup>96</sup> auch französische und britische Schwerpunkte. Aus dem gleichen Zeitraum datieren zahlreiche auf die Gesamtheit des deutschsprachigen britischen Exils fokussierende Untersuchungen, darunter eine über die Darstellenden Künste von Charmian Brinson und Richard Dove (2013)<sup>97</sup>.

Zwei Zeitschriftensonderhefte befassen sich mit dem NS-Exileinfluss auf die begrifflich weit gefasste visuelle britische Kultur, herausgegeben von Cheryl Buckley und Tobias Hochscherf (2012)<sup>98</sup> – beziehungsweise mit dem NS-Exil aller Kulturschaffenden von Henning Engelke und Hochscherf (2015); letzteres ist wegen seines Design-Schwerpunktes nur für Film-Stabkräfte einschlägig.<sup>99</sup>

Wenige Anthologien befassen sich spezifisch mit exilierten Theater-, Film- und Rundfunkschaffenden in Großbritannien; teils in thematischen Überblicken, teils beleuchten sie eine Handvoll mehrheitlich männlicher Stars. Die bahnbrechende erste gab Günter Berghaus (1989) heraus<sup>100</sup> – inklusive einer Schätzzahl von 300-400 Filmschaffenden im Filmüberblick von Kevin Gough-Yates, dessen Quellenauswertung sich allerdings teilweise nicht klar genug gegen den zeitgenössischen Jingoismus in der Londoner Filmbranche abgrenzt.<sup>101</sup> Eine allgemeine filmwissenschaftliche Anthologie von Jeffrey Richards (1998) zum

---

94 Willett, John: Die Künste in der Emigration. In: Hirschfeld, Gerhard (Hg.): Exil in Großbritannien. Zur Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland. Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London, 14. Stuttgart: Klett-Cotta 1983, S. 183-204.

95 Gemünden, Gerd/Kaes, Anton: Introduction. In: idem (Hgg.): New German Critique, 89, Film and Exile (Frühjahr/Sommer 2003), 3-8.

96 Krohn, Claus-Dieter/Rotermund, Erwin/Winckler, Lutz/Wojak, Irntrud/Koepke, Wulf (Hgg.): Film und Foto. Jahrbuch Exil Forschung. München: edition text+kritik 2003, passim.

97 Brinson, Charmian/Dove, Richard (Hgg.): German-speaking Exiles in the Performing Arts in Britain after 1933. Amsterdam: Rodopi 2013.

98 Buckley, Cheryl/Hochscherf, Tobias: Introduction: From German „Invasion“ to Transnationalism: Continental European Émigrés and Visual Culture in Britain, 1933–56, Visual Culture in Britain, 13, 2 (2012), 157-168.

99 Engelke, Henning/Hochscherf, Tobias: Between Avant-Garde and Commercialism: Reconsidering Émigrés and Design. In: Journal of Design History 28, 1 (2015), 1-14.

100 Berghaus 1989, cf. FN 2 in diesem Kapitel.

101 Gough-Yates in Berghaus 1989, S. 135-166.

britischen Kino der 1930er Jahre enthält mehrere exilrelevante Beiträge.<sup>102</sup> Zwei Anthologien zum britischen Filmexil haben Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen und Jörg Schöning (1993) sowie Tim Bergfelder und Christian Cargnelli (2008)<sup>103</sup> herausgegeben; eine Monographie stammt von Tobias Hochscherf (2011)<sup>104</sup>. Studien zum Transnationalen Kino sind strukturell wie konzeptionell auf Künstler\*innen wie Rilla anwendbar<sup>105</sup>, beispielsweise ein Aufsatz von Malte Hagener (2009) mit Filmexil-Bezug und ein von Daniela Berghahn (2019) herausgegebenes Zeitschriftenheft mit globalem (NS-)Filmexil-Bezug.<sup>106</sup>

Innerhalb der europäischen Rundfunkgeschichtsschreibung seit den 1960er Jahren stammen Aufsätze zum kriegszeitlichen BBC-German Service von James MacPherson Ritchie (1995), Jennifer Taylor und Deborah Vietor-Engländer, letztere beide zählen zur German Service-Anthologie von Brinson/Dove (2003).<sup>107</sup>

Rilla fehlt in obigen allgemeinen Film- und Rundfunk-Werken; ein Bruchteil der filmexilspezifischen Publikationen nennt ihn bestenfalls namentlich. Immerhin bieten die drei BBC-Radioaufsätze jeweils prononcierte Rilla-Bezüge, allerdings jeweils randständig. Rillas Marginalisierung ist in frühen und allgemeinen Studien zum britischen NS-Exil wie der Berghaus-Anthologie (1989) teilweise mit deren

---

102 Richards, Jeffrey (Hg.): *The Unknown 1930s: An Alternative History of the British Cinema 1929-1939*. Manchester: Tauris 1998, ND 2001, passim.

103 Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang/Schöning, Jörg (Hgg.): *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreissiger Jahre*. München: edition text+kritik 1993. - Bergfelder, Tim/Cargnelli, Christian (Hgg.): *Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema 1925-1950*. Film-Europa: German Cinema in an International Context, 6. Oxford: Berghahn Books 2008.

104 Hochscherf, Tobias: *The Continental Connection: German-speaking Emigrés and British Cinema, 1927-45*. Dissertation, School of Cultures, Languages and Area Studies, University of Liverpool 2007. Geändert für Druck: Manchester: Manchester University Press 2011.

105 Cf. Theorieansatz in diesem Kapitel.

106 Berghahn, Daniela 2019, cf. FN 33 in diesem Kapitel. - Hagener, Malte: *Fluchtlinien. Zur filmischen Erfahrungsform des Exils*. In: Strobel, Ricarda/Jahn-Sudmann, Andreas (Hgg.): *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*. München: Verlag Wilhelm Fink 2009, S. 159-170.

107 Ritchie, James Macpherson: *Karl Otten – From Expressionism to Exile. With an Appendix of Unpublished Cabaret Songs*. In: Abby, William/Brinson, Charmian/Dove, Richard/Malet, Marion/Taylor, Jennifer: *Between Two Languages. German-speaking Exiles in Great Britain 1933-1945*. Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 308/Institute of Germanic Studies, 59. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag 1995, S. 189-214. ND von Aufsatz mit kleinen Änderungen betrifft: idem: *German Exiles – British Perspectives*. Exil Studien. Eine interdisziplinäre Buchreihe/Exile Studies. An Interdisciplinary Series, 6. New York etc.: Peter Lang 1997, S. 81-82, 95, 109, 115, 126. - Taylor, Jennifer: *Grete Fischer: "Outside Writer" for the BBC*. In: Brinson, Charmian/Dove, Richard (Hgg.): *Stimme der Wahrheit. German-language Broadcasting by the BBC*. Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies 5. Amsterdam/New York: Rodopi 2003, S. 43-56. - Vietor-Engländer, Deborah: *Hermynia Zur Mühlen and the BBC*. In: *ibid*, S. 27-42.



Pionierstatus erklärbar, irritiert jedoch erheblich bei Spezialstudien über Darstellende Künste, Film und Rundfunk.

Begrifflich vermischen Gough-Yates (1989), Bock/Jacobsen/Schöning (1993) und Bergfelder/Cargnelli (2008) durchgängig Filmexil mit freiwilliger Berufsmigration inklusive Auswanderung. Im größeren Kontext der gesamten deutsch-britischen Filmbeziehungen untersuchen letztere beide Anthologien, wie ihre Haupttitel „London Calling“ und „Destination London“ sowie ihre Einleitungen erhellen, allerdings nur deutschsprachige Filmmigration nach Großbritannien, jedoch nicht britische Filmmigration nach Deutschland seit den Anfängen des Films inklusive einzelner NS-Verstrickungen<sup>108</sup>, deren notwendige Erforschung bislang nicht einmal begonnen hat, obwohl es genug Beispiele gibt – Rilla drehte in Berlin mehrfach bis 1930 mit Vivian Gibson, Jack Trevor, Philipp Manning und John Loder.

Rillas Marginalisierung in Bock/Jacobsen/Schöning ist besonders frappant, da die Herausgeber transnationale respektive transkulturelle Filmkontexte *avant la lettre* zu beleuchten suchen, weil sie die Erklärungskraft bisheriger National- und Exilmodelle bezweifeln: „...Bausteine für die Geschichte jenes „Film-Europa“ zu liefern, die von „national-historiografischen“ Filmgeschichten unberücksichtigt bleibt und für die sich auch die Exil-Forschung als unzuständig erwies. ... so verliert auch das Erklärungsmodell „Exil“ seine Kraft...“<sup>109</sup>. Diesen hohen Anspruch löst der Band nur sehr bedingt ein: Die Überblicksaufsätze erwähnen Rilla nicht einmal; als einziger Star wird Conrad Veidt gewürdigt.<sup>110</sup> Unbegründet differieren die drei Zeiträume des Anthologietitels (1930er Jahre), Schönings biographisch-lexikalischem Überblick 1925-1945<sup>111</sup> und Gerke Dunkhases Filmliste 1928-1938<sup>112</sup>, letztere Beiträge enthalten zudem Sachfehler und widersprechen einander stellenweise. Schönings Rilla-Eintrag ist minimal, begründet Rillas Exilbeginn kausal wie temporal falsch und erwähnt ihn nur als Filmdarsteller, spiegelt also weder Rillas vielfältige Karriere noch seine langfristige deutsch-britische Bedeutung.

---

108 Beispielsweise bei Jack Trevor, der ebenfalls mit WR drehte.

109 Bock/Jacobsen/Schöning: London Calling. In: Idem 1993, S. 6.

110 Sannwald, Daniela: Conrad Veidt und seine britischen Filme. In: Bock et al. 1993, 89-98.

111 Schönning, Jörg: All Hands Aboard. Kleines Lexikon deutscher Filmschaffender 1925-1945 in Großbritannien. In: Bock et al. 1993, S. 99-150; darin S. 135 WR-Eintrag.

112 Dunkhase, Gerke: Ausgewählte Filme 1928-1938. In: Bock et al. 1993, S. 151-167, darin S. 158 Filmeintrag.

Jan-Christopher Horak und Jennifer Bishop (1996)<sup>113</sup> äußern sich weder zu Darstellenden noch zu NS-Pendlerfällen. Innerhalb letzterer bleiben sie noch unter dem Anspruch ihrer – nur führende Stabkräfte berücksichtigenden – Definition exilierter Filmkreativer, da sie weder Star-Regisseur Georg Wilhelm Pabst noch Produzent Günther Stapenhorst erörtern.

Gleichfalls nahezu unsichtbar bleibt Rilla in Bergfelder/Cargnelli (2008). Bergfelders Credo in seiner Einleitung, die Zeiträume vor und nach der NS-Zeit sowie Koproduktionen und Mehrsprachfilme einzubeziehen, ist zuzustimmen, doch bleibt der Untersuchungszeitraum 1925-1950 auch hier unbegründet.<sup>114</sup> Bergfelder verweigert NS-Pendlerfällen grundsätzlich den Status von NS-Filmexilierten, indem er sie von „real“ bzw. „genuine exiles“ unterscheidet und dadurch in ein metaphorisches Niemandsland „in between those „who had to flee“ and those „who stayed““ versetzt, sprich zwischen die Stühle von Opfern und Tätern. Indem Bergfelder, ohne die NS-Pendler in seinen Theorieansatz einzubinden, sie dergestalt implizit zu Mitläufern erklärt, trennt er sie von anderen Exilierten, während zeitgenössisch der NS-Staat alle Exilierten marginalisierte. Damit marginalisiert er die zur negativen Sondergruppe stilisierten NS-Pendler doppelt, und auf der historiographischen Metaebene dauerhaft.

Bergfelder bezeichnet deren NS-Arbeitsaufenthalte auch als „ambiguous career trajectories“. Dadurch entsteht in seiner Beschreibung eine weitere, sicher ebenfalls unabsichtliche moralische Färbung, die zugleich ein epistemisches Beschreibungs-dilemma mit sich bringt. Zwar nennt er Namen filmischer NS-Pendler, aber Rillas Name fehlt. Dessen vergleichsweise einfacher Pendlerfall ist mit der „ambiguous“-Abgrenzung weder zu erklären noch damit zu bewerten. Bergfelder gesteht einzelnen NS-Pendlern bestenfalls zu, punktuelle Nothelfer, Arbeitsvermittler oder Arbeitgeber der „genuine exiles“ gewesen zu sein.<sup>115</sup> Wie meine Untersuchung zeigt, war Rilla sowohl selbst echter (Film-)Exilierter wie Nothelfer,

---

113 Horak, Jan-Christopher/Bishop, Jennifer: German Exile Cinema, 1933-1950. In: Film History: International Trends in Film Studies, 8, 4 (1996), 373-389, darin besonders 383-384, 386-387.

114 Bergfelder, Tim: Introduction: German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950: Cultural Exchange, Exile and the Boundaries of National Cinema. In: Idem/Cargnelli 2008, S. 1-23.

115 Bergfelder: Introduction. In: Idem/Cargnelli 2008, S. 5-6.

Arbeitsvermittler und Arbeitgeber für mindestens 30+ Künstlerkolleg\*innen aus Bühne und Film, Literatur und Journalismus.<sup>116</sup>

Hochscherfs Publikationen inklusive der geänderten Druckfassung seiner Dissertation (2011) bewegen sich ebenfalls im Theoriefolge von Horak/Bishop, auch wenn er sich von deren Exilbegriff abzugrenzen sucht. Wie Bergfelder/Cargnelli betrachtet auch Hochscherf innerhalb der deutsch-britischen Filmbeziehungen epistemisch nur die Bewegungsrichtung nach Großbritannien. Beim Zeitrahmen übernimmt Hochscherf mit dem Anfangsjahr 1927 einen britischen Legislativstandpunkt, denn er orientiert sich exklusiv medienjuristisch am Cinematograph Films Act, dem ersten britischen Quotengesetz. Durch seine Annahme, dieses Gesetz sei alleiniger Auslöser deutschsprachiger Filmmigration nach Großbritannien und deutsch-britischer Koproduktionen gewesen, verzerrt Hochscherf allerdings unabsichtlich die deutsch-britischen Filmbeziehungen nach 1918 – mein Kapitel 2 belegt 1921 als Beginn dieser Entwicklung.<sup>117</sup>

Auch die Endjahre 1950 respektive 1945 der leicht differierend gewählten Zeitrahmen von Bergfelder/Cargnelli und Hochscherf halten den von mir recherchierten Fakten nicht stand: Ihre Endjahre kappen den Blick auf alle Filmexilierten, die ihr Gastland aufgrund von Traumata, juristischen Problemen respektive privater oder beruflicher Verpflichtungen nicht während der frühen Nachkriegsjahre verließen. Beispielsweise unterschlägt Hochscherfs Endjahr 1945 große Teile der maximal lebenslangen britischen Filmographien aller bekannten und etlicher vergessener Filmexilierter; in Rillas Fall macht dieses Endjahr die überwiegende Mehrheit seiner anglophonen Exilfilme und 13 weitere Filmexiljahre unsichtbar.

Überdies fallen aus Hochscherfs exklusivem Filmthemenrahmen alle britischen Arbeiten z.B. von Lilli Palmer, Herbert Lom, Albert Lieven, Martin Miller, Sibylle Binder, Hella Kürty, Lea Seidl, Gerhard Hinze, Hans Wengraf und Peter Ihle/Illing in anderen performativen oder medialen Kontexten heraus. Welche historiographischen Verzerrungen daraus resultieren, belegt meine Studie

---

<sup>116</sup> Beispielsweise BFI SpecColl, AB Coll, 154, 3, Brief 11-03-1940 AB an WR, sowie ibid 56, 6 passim.

<sup>117</sup> Cf. Kapitel 2, Fallstudie **Die Prinzessin und der Geiger/The Blackguard**.

exemplarisch, denn sie betrachtet Rillas Filmwerk durchgängig im Kontext seiner anderen Arbeitsfelder, und nur dieser integrative Ansatz beleuchtet faktentreu seinen Filmkarriereverlauf, die Gestalt seines Netzwerkes und Gründe für zeitweilig von ihm selbst geänderte Arbeitsschwerpunkte.

Terminologisch sprechen Gough-Yates (1989), Schöning (1993), Bergfelder/Cargnelli (2008) und Hochscherf (auch 2015<sup>118</sup>) schon in ihren Titeln einhellig von „émigrés“. Ich argumentiere demgegenüber, dass die Nutzung des englischen Begriffs „émigré“ dessen linguistisch engen Bedeutungskontext im NS-Kontext unzulässig überdehnt. Eine am émigré-Begriff orientierte Unterscheidung wie z.B. bei Hochscherf zwischen freiwillig migrierenden émigrés und zur Ausreise gezwungenen Exilierten<sup>119</sup> wird meiner Auffassung nach der zeitgenössischen NS-Bedrohungs- und Verfolgungsrealität nicht gerecht, daher erachte ich sie als heuristisch untaugliche Kategorisierung.

Sue Harper bezeichnet Hochscherfs 2011er Studie als „definitive account“ über „Germans in the British film industry“<sup>120</sup>, unterschlägt dabei jedoch die bedeutende linguistische Differenz zwischen „deutsch“ und „deutschsprachig“, und übernimmt implizit zugleich Hochscherfs fundamentale Exklusion aller Darstellenden aus dem Filmproduktionsprozess. Er untersucht – offenbar an Horak/Bishop orientiert – nur exiliertes Stabpersonal als kreative Akteure: „German-speaking directors, producers, designers, scriptwriters, cinematographers and composers“.

Ich behaupte, dass die seit Horak/Bishop chronifizierte Ausgrenzung der Darstellenden aus dem Kreis der Exilkreativen epistemisch dem realen Filmproduktionsprozess grundsätzlich widerstreitet, und für die NS-Ära auch der sozialen und filmwirtschaftlichen Exilrealität. Meine Arbeit zeigt erstens, dass einige Darstellende inklusive Rilla und Kortner zugleich Ideengeber und Projektentwickler waren, ohne die bestimmte (Exil-)Filme nicht entstanden wären – und zweitens, dass nur Stars wenigstens stellvertretend die unsichtbar gemachte<sup>121</sup> Gruppe aller NS-exilierten Darstellenden stetig in der Öffentlichkeit des Gastlandes sichtbar machten.

---

118 Engelke/Hochscherf (2015), 1-14.

119 Hochscherf 2011, S. 1ff.

120 Harper, Sue: Rezension zu Hochscherf 2011. In: *Journal of British Cinema and Television* 9, 2 (2012), 296-298, cf. <http://dx.doi.org/10.3366/jbctv.2012.008>; 15-08-2019.

121 Cf. Kapitel 3.

Zu ihnen zählten neben Rilla selbst auch Kortner, Conrad Veidt und Adolf Wohlbrück, drei Theater- und Filmstars, mit denen Rilla in den 1920er-1930er Jahren mehrfach am Theater sowie im deutschen und britisch Film kooperierte. Diesen drei werden seit den 1980er Jahren diverse Bände und Aufsätze gewidmet. Konträr zum Quellenbefund meiner Arbeit erwähnen nur zwei dieser Studien Rilla, und auch dies nur randständig.<sup>122</sup> Das enorm hohe Forschungsinteresse am britischen Exilwerk der drei anderen Künstler<sup>123</sup> – ein jeweils kurzfristiges Werk bei Kortner und Veidt – kontrastiert frappant mit dem chronisch fehlenden Interesse an Rilla, trotz großer Resonanz auf meinen ersten Konferenzvortrag über ihn in Nottingham (2005).<sup>124</sup> Meine damals getroffene Einschätzung, dass Rilla zusammen mit Elisabeth Bergner, Albert Lieven, Herbert Lom, Lilli Palmer sowie Wohlbrück zu den sechs exilierten deutschsprachigen Stars gehört, denen langfristige deutsch-britische/anglophone Starkarrieren gelangen, übernimmt Bergfelders Anthologieeinleitung ohne Quellenangabe<sup>125</sup>, erwähnt aber weder Bergner noch Lom, sondern ausgerechnet Lucie Mannheim, die nie europäischen Starrang erreichte

---

122 Williams, Michael: Anton Walbrook – The Continental Consort. In: Bergfelder/Cargnelli 2008, S. 155-171, darin S. 159. - Bergfelder, Tim/Cargnelli, Christian: Riese, Räuber, Sultan. Fritz Kortner und seine Rollen im englischen Film 1934-1937. In: Loacker, Armin/Tscholl, Georg (Hgg.): Das Gedächtnis des Films. Fritz Kortner und das Kino. Wien: Filmarchiv Austria 2014, S. 161-189, darin S. 174.

123 Beispielsweise: Loacker/Tscholl 2014. - Völker, Klaus: Fritz Kortner. Jude und Rebell gegen das privilegierte Konventionelle, Berlin: Hentrich & Hentrich 2007. - Schütze, Peter: Fritz Kortner. Rowohlt's Monographien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994. - Völker, Klaus: Fritz Kortner. Schauspieler und Regisseur. Deutsche Vergangenheit, 27. Berlin: Edition Hentrich 1987; 2. erw. Aufl. 1993. - Brand, Matthias: Fritz Kortner in der Weimarer Republik. Annäherungsversuche an die Entwicklung eines jüdischen Schauspielers in Deutschland. Rheinfelden: Schauble 1981. - Critchfield, Richard D.: From Shakespeare to Frisch: The Provocative Fritz Kortner. Heidelberg: Synchron 2008. - Badenhausen, Rolf: Kortner, Fritz, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), 12. Berlin: Duncker & Humblot 1980, S. 602-603. - Schwientek, Sabine: Dämon der Leinwand. Conrad Veidt und der deutsche Film 1894–1945. Marburg: Schüren 2019. - Jacobsen, Wolfgang (Hg.): Conrad Veidt. Lebensbilder. Ausgewählte Fotos und Texte. Berlin: Argon/Stiftung Deutsche Kinemathek 1993. - Sannwald in Bock et al. 1993, S. 89-98. - Gemünden, Gerd: Allegories of Displacement: Conrad Veidt's British Films. In: Bergfelder/Cargnelli 2008, S. 142-154. - Alistair, Rupert: Conrad Veidt. In: Idem: The Name Below the Title: 65 Classic Movie Character Actors from Hollywood's Golden Age. [London?]: Selbstverlag 2018, S. 244-248. - Williams, Michael: Anton Walbrook – The Continental Consort. In: Bergfelder/Cargnelli 2008, S.155-171. - Hochscherf, Tobias: „You call us “Germans”, you call us „brothers” – but we are not your brothers!”: British Anti-Nazi Films and German-speaking Emigrés. In: Bergfelder/Cargnelli 2008, S. 181-194. - Soister, John T: Conrad Veidt on Screen: A Comprehensive Illustrated Filmography. Jefferson: McFarland & Co. 2002. - Harper, Sue: Thinking Forward and Up: The British Films of Conrad Veidt. In: Richards 1998, S. 121-138.

124 Krebs, Gerhild: One Death Sentence and Three Lives. Walter Rilla in German-British Film. Vortrag. Nottingham, 08-04-2005. Konferenz: 8th British Silent Film Weekend 07-04 bis 10-04-2005. Saarbrücken: ms 04-2005/01 unpubl 2005, unpag.

125 Bergfelder, Tim: Introduction. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950: Cultural Exchange, Exile and the Boundaries of National Cinema. In: Idem/Cargnelli 2008, S. 1-23, darin 9.

und vergleichsweise wenige Filme drehte. Bergfelder lässt zudem offen, warum die Anthologie drei Aufsätze zu Wohlbrück, Veidt und Palmer enthält, aber keinen einzigen über die anderen exilierten Stars.

Rundfunkhistorisch wurden bislang nur einzelne transnationale und transkulturelle Künstler\*innen untersucht. Während die britische Rundfunkforschung in den frühen 1960er Jahren und die westdeutsche durch den Arbeitskreis Rundfunkgeschichte ab 1969 in Gang kamen, als Rilla noch im Rundfunk beider Länder aktiv war, übersahen beide Forschungskreise den prominenten Pionier, Akteur und fachkundigen Zeitzeugen nicht nur bis zu seinem Tod, sondern bis heute sind Rillas deutsche Rundfunkarbeit 1928-1932 und 1957-1978, seine britische 1939-1957 und seine deutsch-britische 1958-1972 fast unsichtbar geblieben. Das gilt zugleich für die kriegszeitlichen Beiträge zahlreicher weiterer Exilierter aus diversen Ländern zur britischen Rundfunkgeschichte.

Auffallend ist dieser Befund besonders für Rillas zweiphasige kriegswichtige Radiopropaganda. Richard Dove hat als Mitherausgeber einer britischen German Service-Anthologie (2003) für den Zeitraum 1937/39-1999 auf die „enormous cultural and political importance“ dieser langjährigen BBC-Abteilung als „Britain’s most authoritative voice to Germany“ hingewiesen, lässt aber unbegründet, warum bisherige Forschung sie angesichts dieser Bedeutung so selten porträtiert. Er bezeichnet diesen Zustand ungeachtet umfangreicher Quellenkenntnis und zahlreicher eigener Publikationen sehr vage als „seltsames“ Phänomen.<sup>126</sup>

Tatsächlich liegt die bisher geringe Zahl von German Service-Publikationen seit 1982<sup>127</sup> teilweise an der Quellenlage für dessen Entstehung und Frühphase 1937-1945: Für diesen Zeitraum interessiert sich die britische Rundfunk- und Exilforschung seit den 1980er Jahren, ist jedoch mit den Konsequenzen langjähriger BBC-Gleichgültigkeit bezüglich der britischen Mediengeschichte konfrontiert: Weder zeitgenössisch noch in den ersten 25 Nachkriegsjahren archivierte die BBC

---

126 Dove, Richard: Introduction. In: Brinson/Dove 2003, S. IX-XV, darin S. IX.

127 Mansell, Gerard: Let Truth Be Told. 50 Years of BBC External Broadcasting. London: Weidenfeld & Nicolson 1982. - Naumann, Uwe: Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik 1933-1945. Köln: Pahl-Rugenstein 1983. - Briggs, Asa: The BBC. The First Fifty Years. Oxford/New York: Oxford University Press 1985. - Quellenauswahl in: Cannon, Gunda: “Hier ist England” – “Live aus London”. London: BBC 1988.

fremdsprachige Aufnahmen, Produktionsnotizen und Manuskripte – bekanntlich landete die weit überwiegende Masse aller German Service-Quellen erst in Abstellräumen, dann im Müll.

Zugleich resultiert die geringe Publikationsdichte daraus, dass die britische Forschung bestimmte BBC-Autobiographien weiterhin für bare Münze nimmt, obwohl beispielsweise die Faktenebene der vielzitierten Memoiren des German Service-Veteranen Carl Brinitzer extrem dünn ist und zudem bestimmte Fakten stark entstellt: Brinitzer erwähnt Rilla und dessen Hörspielabteilung mehrfach<sup>128</sup>, doch äußert er nur pejorativ-aggressive Bewertungen über Rilla als Kollegen und Mensch, die konträr zum BBC-Quellenbefund stehen.

Das Forschungsdesinteresse ist auch bedingt durch den bis heute hochgradig brisanten politischen Quellencharakter und den staatlichen Umgang damit. Im zeitgenössisch geheimen innerbritischen Machtkampf um die politische Kontrolle über die kriegswichtige Radiopropaganda verdächtigte die eine Akteurgruppe aus Home Office, Foreign Office und britischen Geheimdienste Rilla ohne Beweise sowohl einer pro-NS-Haltung wie illegaler linker Politikaktivität, verschleppte zwei Einbürgerungsanträge Rillas und forderte seine sofortige Entlassung von der BBC – eine existenzielle Bedrohung, welche die Senderleitung durch Rillas einvernehmliche Versetzung in den Home Service neutralisieren konnte. Zugehörige Home Office- und Geheimdienstakten über Rilla wurden vielleicht, weil Rillas einheimische Kontakte bis in Churchills Kabinett und das Downing Street-Personal hineinreichten, zeitgenössisch oder während der 30 Jahre bis zur Abgabe an die National Archives (NA) vernichtet. Sicher ist, dass gleichartige interessegeleitete Säuberungen, welche den NA und dem BBC-Schriftgutarchiv (BBC WAC) betrifft Rilla-Aktengut bis in die späten 2010er Jahre auferlegt wurden, die überlieferten Quellen so stark beschnitten, dass selbst seine umfangreiche Einbürgerungsakte sowie zahlreiche BBC-Akten globalhistorisch irrelevant erscheinen – wodurch Rillas Position im Machtkampf bis heute weitgehend vor der Forschung verschleiert bleibt.<sup>129</sup> Einzelne erhaltene M.I.5-Schriftstücke zu Rilla werden definitiv bis 2026 oder gar dauerhaft

---

128 Brinitzer, Carl: Hier spricht London. Von einem, der dabei war. Hamburg: Hoffmann & Campe 1969, S. 37, 63, 95, 107-113, 147, 149. - Cf. Kapitel 4 und Krebs, Gerhild: Neid auf den Star. Walter Rilla laut Carl Brinitzers BBC-Memoiren. Ein Beitrag zum Quellenwert von Augenzeugenberichten im Kontext des deutschsprachigen NS-Exils. Saarbrücken: ms 06-2015/02 unpubl 2015, unpag. 129 Cf. Kapitel 4.

unter Verschluss bleiben, da der Freedom of Information Act derartige Regierungsmaßnahmen ermöglicht.<sup>130</sup>

Ritchie (1995)<sup>131</sup> gibt wertvolle Einblick in Rillas erhebliche BBC-Bedeutung als German-Service-Hörspielabteilungsleiter. In markantem Gegensatz zu anderen Forscher\*innen kontextualisiert er außerdem wenigstens ansatzweise Rillas anglophone Kulturbedeutung, indem er zwei von Rillas elf britischen Filmrollen der Jahre 1934-1945 nennt.<sup>132</sup> Momentaufnahmen von Rilla als Hörspielabteilungsleiter enthalten zwei Beiträge<sup>133</sup> zur BBC-Anthologie von Brinson/Dove (2003) von Jennifer Taylor über die exilierte deutsche Autorin und freie BBC-Mitarbeiterin Grete Fischer, und von Deborah Vietor-Engländer über Hermynia Zur Mühlen. So relevant diese drei Porträts in meinem Kapitel 4 sind, enthüllen sie dennoch nur Bruchteile von Rillas tatsächlicher BBC-Stellung und Radiokreativität.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass bisherige Film- und Radiostudien nur punktuelle namentliche beziehungsweise bruchstückhafte inhaltliche Rilla-Bezüge aufweisen; d.h. die weit überwiegende Masse seines Film- und Radiowerkes ist bislang unerforscht geblieben. Im vorliegenden Rahmen kann ich den Forschungsstand nicht für alle Arbeitsfelder Rillas darlegen, aber cum grano salis ist das Bild dort mit Ausnahme seiner politischen Arbeit und seiner expressionistischen Lyrik gleichartig.

Die Forschungsvernachlässigung Rillas ist sicherlich durch mehrere Faktoren verursacht. Zum einen ist sie die Folge einer schwierigen Quellenlage, die ich – selbst verglichen mit exiltypischen Forschungsproblemen – als extrem fragmentiert erachte. Wiewohl die Familie engen Kontakt pflegte, hat Alleinerbe Wolf-Peter Rilla 1980 den elterlichen Nachlass in alle Winde zerstreut; zum Nachlass von Walter Rillas zweiter Ehefrau Alix ist gar nichts bekannt. Laut Auskunft zweier langjähriger Antiquare ließ der Alleinerbe den oberbayerischen Bauernhof und die Münchner Villa des Vaters durch einen Nürnberger Antikenhändler ausräumen, verkaufte beide

---

130 <https://www.nationalarchives.gov.uk/archives-sector/legislation/>; 20-04-2021.

131 Ritchie 1997, S. 81-82, 95, 109, 115, 126.

132 **Abdul the Damned** und **Mr. Emmanuel**, cf. Filmographie.

133 Taylor in Brinson/Dove 2003, S. 43-56, darin 43, 45, 49. - Vietor-Engländer in ibid 2003, S. 27-42, darin 33.



Anwesen und verließ Deutschland umgehend.<sup>134</sup> Noch 1980 übergab er dem BFI einige wenige Filmmemorabilien und Manuskripte des Vaters<sup>135</sup>; bis heute tauchen infolge von Weiterverkäufen weitere Nachlasssplitter in Antiquariaten auf.<sup>136</sup>

Somit ist eine vermutlich enorme Anzahl an Manuskripten, Briefen, Fotos und beruflichen Memorabilia verschollen, ebenso wie die große Bibliothek inklusive zahlreicher Widmungen renommierter und weniger bekannter Autoren aus Rillas Netzwerk. Der Nachlass des Sohnes in der Universität Austin/USA liegt außerhalb der Recherchereichweite dieser Studie; seine Witwe, die bis vor wenigen Jahren in Fayence/Frankreich lebte, hat das erbetene Interview leider abgelehnt. Daher bleibt vielleicht dauerhaft unklar, warum der Sohn den väterlichen Nachlass nicht für die Nachwelt zu erhalten suchte. Angesichts dieser Quellenlage ist es kaum erstaunlich, dass schon Rillas Biographie diverse Datenlücken hat und vorhandene Daten teilweise widersprüchlich sind oder erscheinen, was bereits zu Forschungsdesinteresse geführt haben kann.

Trotzdem ist das sonstige Quellenmaterial in europäischen, britischen russischen, und US-(Film-)Archiven umfangreich, vielfältig und für bestimmte Quellengruppen strukturell mehrdimensional, was im vorliegenden Rahmen eine globale Recherche ausschloss.

Die Tatsache, dass auch Rillas Künstlerrang bis heute missdeutet wird, deutet darauf hin, dass vielleicht ideologisch-politische, viel wahrscheinlicher aber theoretisch-methodische Marginalisationsfaktoren wirken. Ich argumentiere erstens, dass die weitreichende Forschungsvernachlässigung der Neuen Sachlichkeit<sup>137</sup> zu den

---

134 E-Mail und Telefonate mit Martin Klaußner, Antiquariat Klaußner/Fürth, 07-09 bis 16-09-2015, und Hansjörg Viesel, Antiquariat Magister Tinius/Berlin-Falkensee, 21-09 bis 23-09-2015: Der von beiden Antiquaren als „Trödler“ eingestufte Nürnberger Antikenhändler kaufte Möbel, Bibliothek, Korrespondenz und Fotos, und verkaufte davon Bücher mit Autorenwidmungen für WR an diverse Antiquariate inklusive Klaußner and Viesel.

135 BFI, WR Coll: Bestandsübersicht cf. <http://collections-search.bfi.org.uk/web/results>; 30-03-2020.  
136 SFA DosWR enthält solche Nachlasssplitter.

137 Lethen, Helmut: Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des "Weissen Sozialismus". Stuttgart: Metzler 1970. - Dahlke, Günther/Karl, Günther (Hgg.): Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer. Berlin: Henschel 1988, 2. Aufl. 1993. - Lindner, Martin: Leben in der Krise. Zeitromane der neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne. Stuttgart: Metzler 1994. - Kappelhoff, Hermann: Der möblierte Mensch. G.W. Pabst und die Utopie der Sachlichkeit. Ein poetologischer Versuch zum Weimarer Autorenkino. Berlin: Vorwerk 8-Verlag 1995. - Becker, Sabina: Neue Sachlichkeit, Bd 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933). Bd 2: Quellen und Dokumente. Köln: Böhlau 2000. - Lethen, Helmut: Verhaltenslehren

maßgeblichen Marginalisierungsfaktoren zählt – Rilla wurde vor allem durch Hauptrollen in neusachlichen Produktionen bekannt, deren erste er 1923 übernahm, als gerade der Wandel vom expressionistischen zum neusachlichen Filmstil begann. Diese Rilla-Filme sind weitgehend unerforscht, wie der größte Teil des neusachlichen Quellenkorpus von mehreren Tausend Weimarer Filmen.

Das expressionistische Quellenkorpus ist an zwei bis vier Händen abzählbar – wobei die Expressionismus-Definition weiterhin umstritten bleibt; insgesamt sind aber viele expressionistische Filme extrem übererforscht. Bereits Manvell/Fraenkel (1971) verweisen implizit auf historische Rezeptionsursachen für die Forschungsschieflage zwischen beiden Quellenkorpora:

Expressionism, in one form or another, found its final outlet alike in the thriller and the films of fantasy and the macabre, for which Germany won a reputation during the early 1920s quite disproportionate to her actual output of such work.<sup>138</sup>

Diese Rezeptions- und Forschungsdisproportionalität hat tatsächlich eine hundertjährige kulturpolitische Geschichte. Der weltweiten Fantasie erschien es nach 1918 normal, expressionistische Filme stilistisch mit dem vermeintlichen deutschen Nationalcharakter zu identifizieren, dem man unbesehen pervertiertes Denken und Gräueltaten zuschrieb. Dagegen konnten etliche neusachliche Filme weder positiv noch negativ eine hohe globale Wirkung entfalten – die Neue Sachlichkeit war schon im deutschsprachigen Raum aus je verschiedenen Gründen der linken und rechten Philosophie und Politik verhasst, die teilweise intensiv für den Expressionismus

---

der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994. - Schmied, Wieland: Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties, London: Arts Council of Great Britain 1978. - Willett, John: The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933. London: Thames & Hudson 1978, ND udT: Art and Politics in the Weimar Period. New York: Da Capo 1996. - Michalski, Sergiusz: New Objectivity. Köln: B. Taschen 1994. - Kaes, Anton/Jay, Martin/Dimendberg, Edward (Hgg.): The Weimar Republic Sourcebook. Berkeley: UCP 1994. - Zamora, Lois Parkinson /Faris, Wendy B. (Hgg.): Magical Realism: Theory, History, Community. Durham/London: Durham University Press 1995. - Crockett, Dennis: German Post-Expressionism: the Art of the Great Disorder 1918-1924, University Park: PSUP 1999. - Elsaesser, Thomas: Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary. New York: Routledge 2000, S. 34. - Kester, Bernadette: Filmfront Weimar: Representations of the First World War in German Films from the Weimar Period (1919-1933). Film Culture in Transition, 17. Amsterdam: Amsterdam University Press 2003, S. 87-122. - Isenberg, Noah William (Hg.): Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era. Film and Culture Series. New York: CUP 2008. - Grüttemeier, Ralf/Beekman, Klaus/Rebel, Ben (Hgg.): Neue Sachlichkeit and Avant-Garde. Avant-Garde Critical Studies 29. Amsterdam/New York: Rodopi 2013. 138 Manvell, Roger/Fraenkel, Heinrich: The German Film. London: J.M. Dent & Sons 1971, S. 27.

Partei ergriffen. Beispielsweise erschien die Neue Sachlichkeit den linken Philosophen Georg Lukács und Ernst Bloch als künstlerischer Irrweg. Bloch, dessen *Geist der Utopie* schon expressionismuszentriert gewesen war, verschärfte in *Erbschaft dieser Zeit* seine Abqualifizierung der Neuen Sachlichkeit, die er als Eskapismus und ästhetisch geschliffene, aber seelenlose Bestätigung einer vermeintlich moderneinhärenten Entfremdung abtat. Die politische Rechte – inklusive NS-Hasstiraden gegen vermeintlich „entartete“ Kunst – verurteilte alle modernen Kunststile pauschal um ihrer Modernität willen; während Goebbels den Expressionismus als ureigenen deutschen Kunststil ansah, beugte er sich wie immer Hitlers Meinung und der NS-Staat verfolgte die Expressionist\*innen, während er den neusachlichen Filmstil kopierte und ideologisch einspannte.

Nach 1945 wurde der Sozialist und wichtige Expressionist Karl Otten, Rillas lebenslanger Freund, zum öffentlichen Fürsprecher des Expressionismus in eigener und fremder Sache, indem er unermüdlich an die Verfolgten erinnerte und ihnen dadurch zu neuem Ansehen verhalf – was wesentlich zur stilistischen Wiederentdeckung und wissenschaftlichen Neubewertung des Expressionismus beitrug, leider schon beim lebenslang exilierten Otten in der fatalen Denkkopplung von Expressionismus- und Exilforschung. Unterdessen blieb die Neue Sachlichkeit unterbelichtet und wurde erneut verleumdet: Wie Hans-Ernst Mittag (1981) zeigt<sup>139</sup>, wurde sie in den 1970er Jahren, ahistorisch und kontrafaktisch zugleich, als der (film-)künstlerische Stil diffamiert, der Weimar untrennbar mit dem NS-Faschismus verbunden habe.

Das multiple ideologische Desinteresse gegenüber neusachlichen Filmen entstand jedoch primär deshalb als Ergebnis ungebremster einseitiger Forschungsfokussierung auf den Expressionismus, weil die exilgeprägten expressionismuszentrierten Filmtheorien Siegfried Kracauers und Lotte Eisners<sup>140</sup> nach 1945 in den USA als Meistererzählung des Weimarer Kinos rezipiert wurden.<sup>141</sup> Während beide bis heute

---

139 Mittag, Hans Ernst: Faschistische Sachlichkeit. In: Methken, Günther: Realismus, Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Berlin. München: Prestel 1981, S. 362-381.

140 Eisner, Lotte: L'écran démoniaque. Les Influences de Max Reinhardt et de l'Expressionisme. Collection Encyclopédie du cinéma. Paris: Editions André Bonne 1952 [Text gekürzt]; L'écran démoniaque. Paris: Éric Losfeld 1965, 1981 [Text vollständig m. Ill.], davon diverse Übersetzungen. - Kracauer, Siegfried: From Caligari to Hitler. Princeton: PUP 1947, diverse Übersetzungen.

141 Dieser jahrzehntelangen Tradition folgt z.B. Telotte, J. P.: German Expressionism: A

bei etlichen US-Wissenschaftler\*innen<sup>142</sup> als Säulenheilige eines vermeintlich perfekten Metanarrativs gelten, dekonstruieren Thomas Elsaesser und Thomas Koebner es inzwischen. Elsaesser zeigt, dass Kracauer/Eisner willkürliche Kinointerpretationen schufen, weil ihre Paradigmen nicht beweisbasiert sind, sondern „historical imaginaries“ sprich imaginierte Prozesse vermeintlicher deutscher Geschichte und Kultur, was eine weitreichende Rezeptionsverzerrung bewirkte:

[Kracauer and Eisner] have helped to popularize and at the same time demonize this cinema, making it, under a double conjuncture, in one case representative of broader tendencies within society (Kracauer's collective soul of the recipients), and in another, more art-historical turn, of the German „genius“ (Eisner's individual soul of the creators) in art, reflected, expressed and embodied in German cinema.<sup>143</sup>

Wiewohl die Forschung mittlerweile einige neusachliche Filme auch als solche analysiert, verwechseln anglophone und Teile der germanophonen Forschung weiterhin einzelne – extrem übererforschte – neusachliche Meisterwerke wie etwa **Metropolis** häufig mit expressionistischen<sup>144</sup>, befassen sich nur mit einer hochgradig diskussionsbedürftigen Gruppe von 20+ kanonischen und ikonischen neusachlichen Filmen und diskutieren deren Wirkungen auf die Weimarer Gesellschaft teilweise exklusiv in US-Kontexten<sup>145</sup>. Ungeachtet genereller heuristischer Fragwürdigkeit jeglicher US-Ranglisten wirken Kanonlisten zum Weimarer Film erheblich auf die teilweise US-zentrierte europäische Forschung, was dazu beiträgt, das globale

---

Cinematic/Cultural Problem. In: Badley, Linda/Palmer, R. Barton/Schneider, Steven (Hgg.): Traditions in World Cinema. Edinburgh: EUP 2005, S. 21. - Thompson, Kristin/Bordwell, David: Film History: An Introduction. New York: McGraw Hill 1994, 3. Aufl 2010, S. 87, 91, fasst Expressionismus lediglich als Gegenbewegung zum Realismus auf.

142 Beispielsweise: McCarthy, Margaret: Rezension zu Kreimeier, Klaus: The Ufa Story. A History of Germany's Greatest Film Company 1918-1945. New York 1996. In: H-Soz-Kult, [www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-2312](http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-2312); 13-05-2015.

143 Elsaesser 2000, S. 34. - Koebner, Thomas: Von Caligari führt kein Weg zu Hitler. Zweifel an Siegfried Kracauers „Master“-Analyse. In: idem/Grob, Norbert/Kiefer, Bernd (Hgg.): Diesseits der dämonischen Leinwand. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino. München: edition text+kritik 2003, S. 15-40.

144 Beispielsweise Isenberg 2008, zudem mit problematischer Filmauswahl. - E-Mail 05-05-2017 Jane Lewin/IMLR, University of London an JISCmail German Studies List: Ankündigung PGR Summer School „Metropolis 2017“. - Horak, Jan-Christopher/Bishop, Jennifer: German Exile Cinema, 1933-1950. In: Film History: International Trends in Film Studies, 8, 4 (1996), 373-389, darin 386.

145 McCarthy, Margaret: Surface Sheen and Charged Bodies: Louise Brooks as Lulu in Pandora's Box (1929). In: Isenberg 2009, S. 217-236.

Forschungsdesinteresse betreffs der meisten neusachlichen Weimarer Filme und ihrer Stars zu perpetuieren.

Ich argumentiere zweitens, dass das Desinteresse an neusachlichen Filmen und Rillas exilinhärente graduelle Karrierevolatilität zusammengenommen seinen Starstatus zu negieren scheinen und deshalb sein Filmwerk lange kein Forschungsinteresse hervorrief. Meine Rechercheergebnisse zeigen, dass der Exilbeginn seine Karrierefortsetzung nur kurzzeitig erschwerte und ansonsten lediglich analog zur Marktreichweite britischer Filme sowie kriegsbedingt geographisch verschob. Verglichen mit 99% aller Filmexilierten blieb Rilla ein intensiv nachgefragter Star und zählt damit zu den Spitzenkünstler\*innen, denen Forschungsinteresse sicher sein sollte. Die kontinuierlich steil aufsteigende Kurve seines Weimarer Startums verflachte sich 1933-1938 nur, weil ihm exilbedingt mehrere zugesagte Star- und Co-Starrollen entgingen, blieb auch kriegszeitlich flach, weil er als BBC-Angestellter nicht oft drehen konnte, sowie 1945-1948 wegen der Verzögerung seiner Einbürgerung und der selbst übernommenen Pflege seiner todkranken Frau.

Vor diesem Hintergrund argumentiere ich zusammenfassend, dass das mangelnde Forschungsinteresse an Rillas Filmwerk einerseits darauf zurückzuführen ist, dass er viele seiner Weimarer Erfolge in kaum oder gänzlich unerforschten neusachlichen Filmen feierte, exilbedingt wie andere Stars eine verringerte Hauptrollenzahl hatte und beide Ursachen zu erinnerungskultureller Vernachlässigung und Forschungsdesinteresse führten. Meine Arbeitshypothese ist, dass weitere fünf Faktoren dazu beitrugen, Rillas Starstatus zu verdunkeln:

Erstens entsprang Rillas frühe europäische Karriere der NS-seitig zerstörten Weimarer (Film-)Kultur. Selbst unter den zeitgenössisch vergleichsweise wenigen Brit\*innen, die Weimarer Kultur und Film schätzten, war den meisten der Stilgegensatz zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit unbekannt<sup>146</sup>, und einige von Rillas wichtigsten neusachlichen Filmen kamen nicht in britische Kinos.<sup>147</sup> Die mehrheitlich monoglotte britische Gesellschaft, kulturell noch immer

---

146 Berghaus, Günter: Editor's Foreword. In: idem (Hg.) 1989, S. XIII-XVIII, darin XV. - Idem: Producing Art in Exile. Perspectives on the German Refugees' Creative Activities in Great Britain. In: Ibid, S. 15-45, darin S. 18.

147 Beispielsweise das Drama §173 **Blutschande**, cf. Filmographie.

auf ihr überseeisch agierendes Empire fixiert, interessierte sich vor 1933 wenig für das vielsprachige Kontinentaleuropa und beachtete dessen rasante Entwicklungen in Politik, Theater, Film, Radio und Literatur kaum – in diesen Feldern genoss Rilla kontinentalen Bekanntheitsgrad, der seine Darstellerkarriere transzendierte, während man Rilla in Großbritannien nur als Darsteller und Musiker kannte.

Zweitens erschwerte der in Großbritannien (und Frankreich) ohnehin chronisch vorherrschende Jingoismus in den 1930er-1950er Jahren die Lage aller deutschsprachigen Exilierten. Ab 1933 waren die meisten Brit\*innen weder fähig noch willens, deutschsprachige Kultur vom NS-Staat und linke oder jüdische Exilierte wie Rillas Familie von NS-Anhänger\*innen zu unterscheiden. Auf der Flucht vor dem Faschismus erlebten die Exilierten hier erneut heftige nationale Aggressionen von Misstrauen über Verleumdung bis Hass auf die deutsche Sprache. Dies verschärfte sich 1938/39 durch die Kriegshysterie inklusive Angst vor der fünften Kolonne – beide Länder ordneten Internierungen der deutschsprachigen Flüchtlinge an, Großbritannien außerdem etliche Deportationen.<sup>148</sup> Zu dieser Zeit waren selbst kulturell vollständig kompatible Flüchtlinge wie Rilla diversen Herabwürdigungen, Verdächtigungen und Aggressionen ausgesetzt; sein Sohn wurde 1939/40 monatelang interniert, seine Frau litt während des gesamten Krieges unter den restriktiven Maßnahmen, ihn selbst verdächtigten die Geheimdienste sowohl profaschistischer Äußerungen wie illegaler linkspolitischer Aktivität.<sup>149</sup>

Die öffentliche Meinung über Flüchtlinge war 1940/41 vorübergehend positiv, wurde aber ab der Kriegswende 1942/43 negativer als je zuvor; in Großbritannien blieb die Aggression gegen alles Deutsche jahrzehntelang markant. Jeder dieser Faktoren hätte allein ausgereicht, Rillas Arbeitschancen in den alliierten Filmindustrien dauerhaft auf kleine Nebenrollen zu reduzieren, aber er galt dauerhaft unbestritten als erstklassiger Darsteller und blieb folglich ein hochrangig vernetzter kultureller Akteur. Als er ab 1957 wieder beiderseits des Ärmelkanals arbeitete, interessierte man sich in Großbritannien weiterhin vorrangig für die eigenen Produktionen, kaum aber für seine neuen kontinentalen Filme, die nur teilweise importiert wurden. Reziprok beachtete man auf dem Kontinent vorrangig die dort entstehenden Filme,

---

148 Hirschfeld, Gerhard: Great Britain and the Emigration from Nazi Germany. An Historical Overview. In: Berghaus 1989, S. 1-14.

149 Cf. Kapitel 4.

aber kaum seine Exilfilme, von denen bis 1957 ohnehin nur ein Bruchteil und in einzelnen europäischen Ländern wie der Bundesrepublik oder Frankreich liefen.

Drittens gipfelte, da fremdsprachige beruflich Migrierende oder Exilierte in Tonfilmen von Gastländern stets Ausländerrollen bekamen, die bestenfalls Co-Starrollen waren, auch Rillas anglophone Karriere weit überwiegend in Co-Starrollen von Ausländern; kurz vor Kriegsbeginn war er sogar Star-Protagonist mit Heldenstatus in einer Ausländerrolle als Franzose, aber drehbuchgemäß flankiert von einem britischen Co-Helden.<sup>150</sup> Seit Kriegsbeginn spielten nahezu alle Exilierten in den freien Ländern nur noch negative Antagonistenrollen von NS-Figuren – Rilla gab man immer die Rolle des Top-Antagonisten, behandelte ihn also weiterhin als Star. Dieser Rollenzuschnitt änderte sich erst einige Jahre nach Kriegsende und nur teilweise. Auch dieser Prozess war ein genereller filmwirtschaftlicher, betraf also ebenfalls nicht Rilla alleine: Aus kriegsfeindlichen NS-Figuren wurden nun die zivilfeindlichen Kriminellen, wahnsinniger Wissenschaftler oder osteuropäischer Diktatoren – weiterhin oft deutsch konnotiert oder mit einer NS-Figurengeschichte garniert, um sie noch böser erscheinen zu lassen. Die zeitweise erzwungene Rollenbeschränkung auf negative (NS-)Antagonisten war folglich für Rilla keineswegs ein Karriereknick, sondern entstand flächendeckend und strukturell durch hohen filmindustriellen Bedarf an dubiosen bis widerlichen ausländischen (NS-)Figuren in den dominanten Genres Kriegsfilm, Spionagefilm und Film Noir. Als diese Genres nach 10-15 Jahren sukzessive ihre politische Aktualität und kinoästhetische Anziehungskraft verloren, beschränkte dies jegliche Ausländerbösewichte zunehmend auf Nebenrollen – so auch bei Rillas Co-Star-Einsätzen.<sup>151</sup> Wie etliche seiner Kolleg\*innen spielte Rilla erst in den frühen 1950er Jahren auch wieder positive anglophone Ausländerrollen.

Viertens ist Rillas Exildauer in Relation zu seinem Lebensalter relevant. Sein Exil begann auf dem Höhepunkt seiner Weimarer Karriere, als den 39jährigen ein schönes Gesicht, volles Haar, durchtrainierte Figur, Bewegungseleganz und erotische Attraktivität noch sehr jugendlich wirken ließen; normalerweise hätte er noch etliche Starrollen als Liebhaber und sonstiger jugendlicher Held bekommen, und wurde auch im Exil zunächst in solchen Rollen inklusive Liebhaberrollen besetzt. Während

---

150 In *Hell's Cargo*, cf. Kapitel 4 und Filmographie.

151 Cf. Kapitel 4.

des 24-jährigen Exils konnte er diesen spezifischen Karriereglanz nicht wahren – aus verschiedenen Gründen drehte er nicht annähernd so häufig wie er für Starrollen dieser Art angefragt wurde. Besetzungen seit 1939 als Bösewicht beendeten die Heldenrollen ein für alle Mal, während zwei negative NS-Antagonistenrollen noch zugleich Liebhaberrollen waren. Ab Mitte der 1950er Jahre sank altersbedingt der Anteil seiner Hauptrollen und Liebhaberrollen wurden rar. Weiterhin war er gutaussehend, attraktiv, sportlich und elegant, jedoch lichtete sich sein Haar, und das Gesicht des nunmehr über 60-Jährigen hatten der Krieg und der Tod seiner Frau gezeichnet. Damit kam er nicht mehr als positiver Protagonist/Liebhaber oder sonstiger positiver Held in Frage, sondern eher als positiver oder negativer Vater, Onkel, Wissenschaftler, Kaufmann oder Politiker. Diese Rollentypen – nur teilweise als Hauptrollen und selten als Liebhaberrollen angelegt, spielte er ab den späten 1950ern häufig auf dem Kontinent. Schlicht die Zeitläufte hatten ihn also eines Gutteils seiner positiven Protagonistenrollen in seinem am längsten angestammten Rollenfach beraubt – zwar blieb sein Starstatus, aber der Karriereglanz in Liebhaberrollen konnte nur bis in die Kriegszeit hinein anhalten und war nun von negativen Antagonisteneigenschaften überlagert; seine letzten Liebhaberfiguren waren bis 1969 waren reiche Kaufleute in ebenfalls negativen geprägten Rollen.

Der fünfte Marginalisierungsgrund hat wahrscheinlich die größte Tragweite: Bei Rilla versagen bisherige Theoriemodelle der Exil- und Filmforschung. Die Kontinuitäten und Brüche seines Lebens und Werkes sprengen per se nationalzentrierte Forschungsraster. Das Gleiche gilt zudem grundsätzlich für die Medien Film und Rundfunk infolge ihres inhärent transnationalen und transkulturellen Mediencharakters. Wenn die Exilforschung z.B. Gruppenmerkmale deutschsprachiger Exilierter sucht, funktionieren selbst Identitätszuordnungen für Rilla nur formal durch seine Herkunft, aber schon seine Familienzusammensetzung und Lebenspraxis waren nie eindimensional: seine Familie war auch lettisch respektive österreichisch geprägt, seine Nationalität erst deutsch, dann war er staatenlos, später britisch und westdeutsch, und seine Religions- und spirituelle Prägung war teils christlich und jüdisch, aber auch freimaurerisch. Ebenso war seine individuelle Exilerfahrung infolge seines Starstatus und kriegswichtiger BBC-Arbeit überwiegend inkongruent mit derjenigen der meisten Filmexilierten und der Masse aller deutschsprachigen Exilierten.



### Nationalkulturparadigma bisheriger Exilforschung

„Exil“ als Resultat erzwungener Migration aus politischen, ethnischen oder religiösen Gründen<sup>152</sup> basiert in der Exilforschung begrifflich einerseits auf physischen Grenzübertritten und der daraus resultierenden Geistes- und Seelenverfassung sowie der Exilerfahrung in Gastländern, andererseits auf der Annahme einer nationalen Heimatkultur, die als selbstverständliche, gar „natürliche“ Gegebenheit betrachtet wird.<sup>153</sup> Daher wird künstlerisches Exil bislang immer dichotomisch als kultureller „Verlust“ für Heimatländer beziehungsweise „Gewinn“ für Gastländer konstruiert, respektive als Exil entweder als Trauma, Leiden und Entfremdung, sprich Identitätsverlust, oder als „Erfolg“ nur bei „gelungener Akkulturation“ in der Gastnation, sprich Identitätsersatz.

Die erhebliche Irritation etlicher Exilforscher\*innen beim Versuch, sich Kultur ohne Nationalstaat auch nur vorzustellen, belegt schon der Titel von Steven W. Lawries Monografie „Erich Fried. A Writer Without A Country“ (1994) in der Reihe „Austrian Culture“ – ein frappanter Widerspruch zwischen Reihen- und Buchtitel einerseits und Frieds langjährigem britischem Exil sowie seinen westdeutschen Aktivitäten andererseits.<sup>154</sup> Ebenso bleiben Buckley/Hochscherf (2012) diesem binären Kontrast verhaftet, bezeichnenderweise kurz nach der Textstelle, an der sie ihre Begriffswahl betreffs Exil beziehungsweise Emigration erläutern.<sup>155</sup>

Beide Textumfelder beleuchten: Es scheint für etliche Exilforschende epistemisch undenkbar, die prinzipielle Zwanghaftigkeit des Exils von konkreten Exilresultaten zu lösen. Indem sie gelungenes oder gar erfolgreiches Exil exklusiv als Akkulturation an das Gastland auffassen, negieren sie die Chancen Exilierter, innerhalb der erzwungenen Gesamtsituation frei zu agieren und die eigene Identität bewußt zu formen. Rillas Fall entzieht sich diesen binären Kontrastpaaren – er wurde vom Staatenlosen zum britischen Staatsbürger, entschied sich aber ab 1959 für einen

---

152 Koopmann, Helmut/Post, Dieter (Hgg.): Exil. Transhistorische und transnationale Perspektiven. Paderborn: Mentis 2001, passim. - Krohn et al. 1998, S. XI-XIII Vorwort, darin XII.

153 Diesbezügliche Problematisierung bieten: Bischoff, Doerte/Komfort-Hein, Susanne: Vom anderen Deutschland zur Transnationalität. Diskurse des Nationalen in Exilliteratur und Exilforschung. In: Krohn, Claus-Dieter/Winckler, Lutz/Rotermund, Erwin (Hgg.): Exilforschungen im historischen Prozess. Jahrbuch für Exilforschung, 30. München: edition text+kritik 2012, S. 242-273.

154 Lawrie, Steven W.: Erich Fried. A Writer Without A Country. New York: Peter Lang 1994.

155 Buckley/Hochscherf 2012, 158-159.

bi-lokalen Lebensmittelpunkt in Großbritannien und (West-)Deutschland, und prägte seine Identität bewußt, in dem er 1924-1972 transkulturell lebte und arbeitete. Sein Alltagserleben und deutscher Sprachgebrauch wandelten sich ebenso plastisch – nur während der britischen Exiljahre waren Anglizismen häufig.

Das dichotome Paradigma, das „einheimische“ von „fremder“ Kultur trennt, funktioniert exklusiv mittels der Begriffsidentifikation „Kultur“ und „Nationalstaat“. Indem dieses Paradigma nationale Kulturen als a priori-Gegebenheiten konstruiert, leugnet es implizit zugleich Möglichkeit, Existenz und Relevanz transnationaler und transkultureller Lebens- und Arbeitsweisen. Ich behaupte, dass etliche Exilforscher\*innen, darunter der deutsche Doyen Claus-Dieter Krohn, diese und die daraus resultierende Verlust/Gewinn-Dichotomie verwenden – anscheinend ohne ihren heuristischen Wert für Fälle wie Rilla zu bezweifeln – und damit nebenher ein ökonomisches Menschenbild transportieren, das Menschen als kalkulierbares Staatseigentum definiert:

Neben den Umständen der Vertreibungen widmet sich die Exilforschung insbesondere der Frage, welchen Gewinn diese Menschen auf lange Sicht für ihre Zufluchtsländer brachten bzw. welchen Verlust sie umgekehrt für die Vertreibungsländer darstellten.<sup>156</sup>

Meiner Auffassung nach scheinen jüngere Exilforschungsansätze die Auseinandersetzung mit dem Nationalkulturparadigma durch eine Überbetonung des Empirischen zu meiden, was beispielsweise die ansonsten wertvollen zahlreichen Arbeiten des EXILE-Zentrums der Universität London kennzeichnet.<sup>157</sup> Möglicherweise verleiten das Beharren auf der Existenz von Nationalkulturen und die generelle Annahme exilbedingter Außenseiterexistenz dazu, empirische Befunde zu ignorieren, die diesen Theorievorgaben widerstreiten – was erklären könnte, warum Rilla auch in den zahlreichen bisherigen EXILE-Arbeiten weitgehend unberücksichtigt blieb.<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> Krohn, Docupedia 20-12-2012.

<sup>157</sup> Theoriekontext und Begriffsdefinitionen: Meerzon, Yana: A Theoretical Primer on Exile. In: Rudakoff, Judith (Hg.): *Performing Exile. Foreign Bodies*. Bristol: Intellect 2017, S. 17-35.

<sup>158</sup> Erst im Juli 2021 erscheinen, konnte folgender Band für meine Arbeit nicht mehr durchgesehen werden: Dove, Richard/Brinson, Charmian: *Working for the War Effort. German-speaking Refugees in British Propaganda during the Second World War*. Elstree: Vallentine Mitchell 2021.

Ungeachtet dieser Aufmerksamkeitslücke behaupte ich, dass, wenn künftige Forschung der Exilkomplexität gerecht werden soll, das akademische Konzept von Kulturproduktion grundsätzlich überdacht werden und sich Kategorien zuwenden muss, die das Nationale als Bewertungsmaßstab ad acta legen, indem sie sich an den Begriffen des Transnationalen und Transkulturellen orientieren – ein Prozess, den die Filmforschung bereits begonnen hat.<sup>159</sup>

Auf Rillas Fall sind, wie meine Darstellung in den folgenden Kapiteln argumentiert, grundsätzlich weder das Nationalkulturparadigma noch das zugehörige Verlust/Gewinn-Paradigma anwendbar, weil der Gesamtcharakter seines Lebens und Werkes sowohl temporale Einschränkungen auf die Jahrzehnte vor dem Exil, die Exiljahrzehnte oder die Jahrzehnte danach wie auch kausale Einschränkung auf vermeintliche Nationalkulturen ausschließt.

#### Definitionen von Filmexil/Exilfilm

Das Nationalkulturparadigma prägt die Exilforschung als Ganzes und das Teilgebiet der Filmexilforschung seit dessen Beginn in den frühen 1970er Jahren. Darin wurde anfangs keine eigenständige Theoriebildung versucht, wie Heike Klapdors gleichnamiger Überblick (1997) konzise belegt<sup>160</sup>; von ihr und Wolfgang Jacobsen stammt auch ein Aufsatz über den ungarischen beruflichen Weimarer Filmmigranten Szöke Szakáll, der mit Rilla kooperierte und später ebenfalls Filmexilierter wurde.<sup>161</sup> Von den frühesten Untersuchungen bietet nur das allgemeine filmhistorische Standardwerk von Jerzy Toeplitz eine vom Nationalkulturparadigma weitgehend freie Vorgehensweise – vermutlich infolge eigener Lebenserfahrung in transnationaler jüdischer Diaspora und zeitgenössischer britischer Filmwirtschaft; aber thematisch fehlt darin ausgerechnet das Exil.<sup>162</sup> Teilweise auf dem Nationalkulturdichotom basierend und teilweise dieses im Sinne des Transnationalen

---

159 Beispielsweise Konferenzankündigung „Exploring the „Transnational“ in Film Studies“, Zürich, 07-06 bis 09-09-2017, cf. [http://www.hsozkult.de/event/id/termine-34267?utm\\_source=hsk&utm\\_medium=email&utm\\_term=2017-5&utm\\_campaign=hskwww](http://www.hsozkult.de/event/id/termine-34267?utm_source=hsk&utm_medium=email&utm_term=2017-5&utm_campaign=hskwww); 31-05-2017.

160 Klapdor, Heike: Erforschung des Filmexils. In: Bock, Hans Michael/Jacobsen, Wolfgang (Hgg.): Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung. München: edition text+kritik 1997, S. 37-46.

161 Klapdor, Heike/Jacobsen, Wolfgang: „Wollen Sie lachen?“ Szöke Szakáll – Budapest, Wien, Berlin, London, Hollywood. In: FilmExil 13, Fluchtpunkt Ungarn (Juli 2001). München: edition text+kritik 2001.

162 Cf. weiter unten in diesem Kapitel.

Kinos dekonstruierend, verläuft seit den 1980er Jahren ein Identitätsdiskurs der britischen Filmforschung über „nationales Kino“ und „britisches Kino“<sup>163</sup>; in diesen Diskurs gehört auch eine gleichartige Untersuchung zum „German National Cinema“ von Sabine Hake.<sup>164</sup>

Die Exilfilm-Definition von Horak/Bishop (1996) arbeitet mit den linguistisch überdehnten, daher epistemisch problematischen Begriffen „film émigrés“ und „film emigration“, obwohl es sich ausschließlich um Filmexilierte handelt. Horak/Bishop setzen den zuvor im europäischen Diskurs etablierten Begriff „Filmexil“<sup>165</sup> voraus, behandeln aber geographisch exklusiv US-Filmexil und filmwirtschaftlich nur Stabpersonal. Innerhalb dieser kleinen Teilgruppe aller an einer Produktion beteiligten Filmschaffenden machen sie nur die drei höchsten Stabfunktionen zum kreativen Maßstab ihres Exilfilm-Begriffs: „German exile cinema will be defined here as including all those films produced after 1933 outside Germany by a team made up of a German émigré producer, screenwriter and director.“<sup>166</sup>

Horak/Bishop lassen ihre enge Begrenzung des Personenkreises theoretisch und methodisch unbegründet. Diese folgt aber implizit der diskutablen französischen Auteurtheorie. Ich behaupte, dass dies zwei epistemische Schwächen hervorruft. Indem Horak/Bishop nur drei Stabkräften das gesamte kreative Potential und die ganze Arbeitsleistung aller Exilfilme zuschreiben, sprechen sie implizit allen anderen Stabmitgliedern sowie allen Darstellenden jegliche Kreativität und Arbeitsleistung daran ab und erwähnen sie nicht einmal. Letzteres ist problematisch, weil etliche

---

163 Higson, Andrew: The Concept of National Cinema. In: Screen 30, 4 (1989), 36-46. - Street, Sarah: British National Cinema. National Cinemas. London/New York: Routledge 1997, diskutiert auch das britische Starsystem. - Hill, John: British Cinema as National Cinema: Production, Audience and Representation. In: Murphy, Robert (Hg.): The British Cinema Book. London: BFI 2001, S. 207-212. - Vitali, Valentina/Willemen, Paul (Hgg.): Theorising National Cinema. London: BFI 2006.

164 Hake, Sabine: German National Cinema. London/New York: Routledge 2002.

165 Toeplitz, Jerzy: Historia sztuki filmowej, I-VI. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza 1955-1990: Bd. I 1895-1918, 1955; II: 1918-1928, 1956; III: 1928-1933, 1959; IV: 1934-1939, 1969; V: 1939-1945, 1970; VI: 1946-1953, 1990. Vielfach übersetzt; DE fünfbändig, davon einschlägig: Geschichte des Films, 3: 1934-1939. Berlin/DDR: Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft 1972, ND 1976, 1979, 1983; ND München: Rogner & Bernhardt 1987, davon TB: 2, 1934-1945, Frankfurt/M: Zweitausendeins 1987, S. 1135-1185. - Taylor, Russell: Strangers in Paradise. London: 1983. - Dittrich van Weringh, Kathinka: Der niederländische Spielfilm der dreissiger Jahre und die deutsche Filmemigration. Amsterdam: Rodopi 1987.

166 Horak/Bishop 1996, S. 373-374, 386-387; Wortgebrauch zusätzlich widersprüchlich: „emigrierte Filmemacher“ und „Filmexil“ in Horaks späterer alleiniger Textfassung: Horak, Jan-Christopher: Exilfilm, 1933-1945. In: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut (Hgg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1993; 2004, 2. erw. Aufl., S. 96-116; darin Definitionen: S. 96-97, 115-116.

Filmschaffende dadurch historiographisch entweder verzerrt als Randfiguren oder gar nicht beschrieben werden – negiert wie alle ihre Exilfilme und die Gesamtschau ihres Künstlertums vor, während und nach dem Exil. Ich argumentiere, dass schon die Ausgrenzung der Darstellenden ein Gutteil der globalen NS-zeitlichen Filmgeschichte gänzlich negiert – mehrere Tausend Karrierewege, Hunderte beruflicher Netzwerke, ganze Exiliertengruppen und deren Wirken in Transit- und Gastländern: erstens männliche Stars wie Rilla und Kortner, die vor, während und nach dem Exil diverse Filmprojekte entwickelten, welche teilweise zustande kamen und erfolgreich waren<sup>167</sup>; zweitens weibliche Stars, die im Exil weit schlechtere Arbeitschancen hatten als männliche Kollegen<sup>168</sup>, und drittens alle Kleindarsteller\*innen – die weitaus größte Filmwirtschaftsgruppe.

Bereits bei Anwendung auf das NS-Exilbeispiel Rillas wird die Horak/Bishop-Definition trotz gleichbleibender Ära unhaltbar, denn ihr Stab- und Hollywood-zentrierter Exilfilmbegriff kann weder die zeitgenössische britische Filmindustrie angemessen interpretieren noch Rillas britisches Startum und multiples Exilkünstlertum inklusive Bühne, Radio, Fernsehen und Literatur sichtbar machen. Ich behaupte daher, dass Horaks/Bishops Exilfilmbegriff nur auf die von ihnen beschriebene winzige Gruppe NS-zeitlich exilierter Stabkräfte in der US-Filmbranche anwendbar ist. Schon die Stab- und US-Begrenzungen verhindern eine globale historiographische Beschreibung des Filmexils aller betroffenen Filmschaffenden und aller ihrer Exilfilme, und damit die Erkenntnis der globalen Diversität aller NS-zeitlichen Filmexilprozesse, -ereignisse und -produktionsnetzwerke – von anderen Exilursachen, anderen Epochen, anderen Medien und anderen Künsten ganz zu schweigen.

Horaks/Bishops Definition transportiert, wie ich des Weiteren argumentiere, zugleich epistemische Widersprüche, indem sie Exilfilme als exklusiv deutsches Exilphänomen der NS-Zeit mit dem erklärten Untersuchungsziel auffassen „to integrate German exile film into a larger history of German cinema or any other national cinema. (...) exile cinema should not be seen as a marginal phenomenon in a

---

167 Cf. Kapitel 2, Rilla-Vehikel **Schachmatt**, Kapitel 3, Rilla-Projekte der 1930er und das Kortner-Vehikel **Abdul the Damned**, sowie Kapitel 4, Rilla-Projekte der 1940er und 1950er.

168 Beispielsweise Hella Kürty, Sibylle Binder und Lea Seidl in **Candlelight in Algeria**; Binder auch in **The Golden Salamander**.

host country's national production, but rather ... as German cinema history, parallel to a film history of the Third Reich ... a piece of anti-fascist culture, produced by the "other Germany".<sup>169</sup> Zugleich klassifizieren sie Exilfilme jedoch durch die Worte „or“ bzw. „parallel“ als getrennten Sonderteil der Filmgeschichte und grenzen damit Exilfilme aus jedwedem nationalen Kino aus – für Deutschland und jedes Gastland.

Indirekt und sicher unabsichtlich überlassen sie damit für Deutschland retrospektiv-posthum der NS-Diktatur dauerhafte historiographische Definitionsmacht. Die Exilfilme aus der deutschen Filmgeschichte auszugrenzen bedeutet, ungewollt das zeitgenössische NS-Verfolgungsziel dauerhafter Exklusion aller Verfolgten als epistemologischen Maßstab zu übernehmen und auf der Metaebene die schon zeitgenössisch marginalisierten Verfolgten erneut und diesmal dauerhaft aus der deutschen Geschichte zu streichen. Die implizite filmhistoriographische Segregation nach der Nationalherkunft der Exilierten, die Horak/Bishop vornehmen, halte ich gleichfalls für epistemisch nicht zielführend, weil an etlichen Exilfilmen nachweislich bunt gemischte Exiliertengruppen aus Deutschland, Österreich, Ungarn und weiteren Nationen mitwirkten<sup>169</sup> – gemäß Horak/Bishop hätten alle oder keines dieser Heimatländer filmhistoriographischen Anspruch auf solche Produktionen.

Die Horak/Bishop-Definition kontrastiert die Gastlandexistenzen filmexilierter deutscher Mitwirkender mit exilbezogenen Filmthemen in Exilfilmen, die in der Sprache eines Gastlandes und in dessen nationalem Produktionskontext entstanden. Heuristisch bleibt dabei, wie ich argumentiere, unbeachtet, dass Filmpersonalentscheidungen schon normalerweise volatil sind und das NS-Exil dieses Problem nachweislich potenzierte.<sup>170</sup> Ich behaupte, dass die Entstehung aller Exilfilme in Gastländern epistemologisch kein Klassifizierungsproblem für die Zuordnung dieser Exilfilme zur deutschen Filmgeschichte darstellen kann, erstens weil ihre auslandsgebundene Produktion als wesensgemäße Exilfolge anzusehen ist, und zweitens, weil auch ohne Exil der Film per se eine Ware transnational verflochtener Industrien ist – schon aus Produktions-, Handels- und Vertriebsgründen, z.B. ausländische Starmitwirkung oder Im- und Export. Während

---

169 Beispielsweise 1933-1938 an den Rilla-Exilfilmen **Abenteuer am Lido**, **The Scarlet Pimpernel**, **Abdul the Damned**, **Victoria the Great** und **Sixty Glorious Years**.

170 Beispielsweise reiste Komponist Eisler für **Abdul the Damned** aus Dänemark nach London und erfüllte während der Produktion auch einen niederländischen Auftrag, cf. Kapitel 3.

des NS-Exils potenzierte sich diese Transnationalität lediglich, weil die Fluchtbewegung in den Gastländern weit überdurchschnittliche Verflechtungsgrade hervorrief.

Ich behaupte, dass Horak/Bishop insgesamt das Nationalkultur-Paradigma aufrechterhalten, indem sie Exilfilmen einen kulturellen Hybridcharakter zuschreiben und deren Integration in ein Nationalkino für nur bedingt möglich erklären. Ich unterstelle zugleich, dass auch ihr implizites zweites Ziel, Exilfilme vor dem unverdienten Qualitätsmangelverdikt nationaler Kinonarrative zu retten, mit ihrer Exilfilmdefinition nicht gelingen kann, weil sie selbst schon die historiographische Integration der Exilfilme in die deutsche Filmgeschichte bestreiten – aber mit dem nur geringfügig relevanten Argument fehlender medialer Rezeption:

In the context of a national cinema, such films remain invisible, forgotten as of inferior quality. Many of the films mentioned here were such unlucky hybrids (...). Can a history of German exile cinema be integrated into German film history? Only to a certain extent: many exile films have never been shown on television or in theatres in Germany, and still await discovery by German audiences.<sup>171</sup>

Die von Teilen der Forschung akzeptierte<sup>172</sup> Exilfilm-Definition von Horak/Bishop wirft ein weiteres epistemologisches und heuristisches Problem auf, weil sie historiographisch exklusiv auf das NS-Exil abstellt. Solche begriffliche Engführung widerspricht der Tatsache, dass Exil spätestens in der Moderne zum historischen Regelfall mit exponentiellem Wachstum wurde: 1881-1914 flüchteten einige Millionen osteuropäischer Juden vor Pogromen, 1945 europaweit waren 24 Millionen Menschen unterwegs, Ende 2018 weltweit 70,8 Millionen.<sup>173</sup> Das Filmexil existiert mindestens seit 1917 durchgängig bis zur Gegenwart, z.B. kommen seit 1979 Filmexilierte aus dem vorderasiatischen und afrikanischen Raum nach

---

<sup>171</sup> Horak/Bishop 1996, S. 387.

<sup>172</sup> Beispielsweise: Asper, Helmut G.: Film. In: Krohn et al. 1998, S. 957-970. - Idem: „Etwas Besseres als den Tod...“ Filmexil in Hollywood. Marburg: Schüren 2002. - Idem: Filmexilanten im Universal-Studio 1933-1960. Berlin 2005. - Röser, Claudia: Exilfilm – Filmexil. Historische, mediale und ästhetische Übersetzungen. In: Exilograph. Newsletter der Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur, 20 Exilfilm – Filmexil (Sommer 2013), 1-3.

<sup>173</sup> Lt. UNHCR Deutschland, <https://www.unhcr.org/dach/de/services/statistiken>; 27-03-2020.

Europa.<sup>174</sup> Folglich sind Exilfilme keineswegs das Ergebnis eines einzigen befristeten historischen Ausnahmezustandes, sondern mit Fernand Braudel (1949)<sup>175</sup> als kausal multiples globales Longue Durée-Phänomen deutbar.

Ähnlich wie ich, die ich betreffs der Begriffe Filmexil und Exilfilm einen epistemologischen Paradigmenwechsel fordere, der künftig alle Filmexile und Exilfilme seit 1896 berücksichtigt, argumentiert anscheinend Heike Klapdor in ihrer demnächst erscheinenden Publikation für einen Begriff von Filmexil und Exilfilm, der sich vom historischen NS-Beispiel lösen und bis zur Gegenwart reichen muss.<sup>176</sup>

Analog argumentiert auch Malte Hagener (2009)<sup>177</sup> an Beispielen wie dem erst ansatzweise erforschten russischen Filmexil ab 1917 in Deutschland und Frankreich<sup>178</sup> sowie für Kontexte bis zu den 1980er Jahren. Für meine Studie sind die – bei Hagener erstaunlicherweise fehlenden – ungarischen Filmexilierten relevant, die 1919/20 vor dem Horthy-Regime flohen. Darunter waren die drei Korda-Brüder, die sich nach mehrfacher europäischer und transatlantischer Arbeitsodyssee 1932 in London ansiedelten und phasenweise sowohl den globalen Filmmarkt wie auch die britische Filmindustrie und die Lage dortiger NS-Filmexilierter erheblich prägten.<sup>179</sup>

Hagener wendet sich mit einer eigenen Filmexil/Exilfilm-Definition explizit gegen Horak/Bishop (1996). Ihm zufolge ist „Filmexil als eine spezifische Perspektive auf einen Film anzusehen, an deren[sic] Herstellung Emigranten zur Zeit des Nationalsozialismus erheblichen Anteil gehabt haben.“ Mit dieser Begründung will er Exilfilme sowohl in das deutschsprachige als auch in das Kino von Gastländern integrieren. Darauf basierend erklärt er Exilfilme zu einem

---

174 Zwei Beispiele von Hunderten: Iranisch-deutsche Schauspielerin Jasmin Tabbatabai lebt exilbedingt jahrzehntelang in Deutschland. - Einen in Saarbrücken ansässigen afghanischen Filmemacher unterstützte ich 2019 bei der Integration in die deutsche Dokumentarfilmszene.

175 Braudel, Fernand: *La méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: Colin 1949.

176 Klapdor, Heike: *Mit anderen Augen. Exil und Film*. München: edition text + kritik. In Druckvorbereitung für 05-2021 [Ankündigungstext Verlag: <https://heike-klapdor.de/buch/mit-anderen-augen-exil-und-film/>; 22-04-2021].

177 Hagener, Malte: *Fluchtlinien. Zur filmischen Erfahrungsform des Exils*. In: Strobel, Ricarda/Jahn-Sudmann, Andreas (Hgg.): *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*. München: Verlag Wilhelm Fink 2009, S. 159-170.

178 Schöning, Jörg (Hg.): *Fantaisies russes. Russische Filmemacher in Berlin und Paris, 1920-1930*. München: edition text+kritik 1995.

179 Kapitel 2 für Alexander Korda 1931, Kapitel 3 für ihn und seine Brüder ab 1932.



Fall des transnationalen Films *par excellence*. Tatsächlich könnte man sagen, dass der Exilfilm herkömmlich Kategorien des Nationalen transzendiert, gerade dadurch dass er diese in den Vordergrund rückt und thematisiert.<sup>180</sup>

Hageners Definition ist insofern zuzustimmen, als sie Exilfilme als Bestandteil des Transnationalen Kinos wertet, doch lässt sie offen, worin die besondere „Perspektive“ der Exilfilme bestehen soll, und bleibt der Horak/Bishop-Definition doppelt verhaftet, indem das Filmexil trotz der Rußlandbeispiele letztlich doch temporal wie kausal exklusiv dem historischen NS-Kontext zugeordnet und Emigration begrifflich nicht trennscharf von Exil unterschieden werden.

Hageners Konzept hat einen weiteren Nachteil – er betont die Tatsache, dass NS-Filmexilierte gezwungen waren, in der Filmwirtschaft ihres Gastlandes zurechtzukommen, attribuiert diesen Zwang aber als ihre exklusive „Anpassungsleistung“.<sup>181</sup> Damit setzt er Exil axiomatisch als soziale Einbahnstraße der Anpassung exilierter Minderheiten an gastgebende Mehrheitsgesellschaften.

Ich argumentiere, dass dieses Axiom epistemologisch wie heuristisch beschreibungsuntauglich ist, denn Exilfilme entstehen nur, wenn zunächst ein Gastland eine juristische und soziale Anpassungsleistung erbringt, indem es Filmexilierte mindestens zeitweise aufnimmt, die dort an indigenen Produktionen (il-)legal mitarbeiten beziehungsweise eigene Filme finanzieren, produzieren und vermarkten – sie also zumindest sozial graduell und filmwirtschaftlich graduell oder ganz inkludiert. Folglich liegt stets ein Kulturprozess beiderseitiger Anpassung vor. Wie dieser konkret aussieht und ob er symmetrische Gestalt hat, ist am jeweiligen Einzelfall zu prüfen – ein Aspekt, den meine Fallstudien aufgreifen.

### **Theorieansatz**

Um beruflich migrierenden und exilierten Kulturschaffenden historiographisch gerechter zu werden, schlage ich angesichts der skizzierten epistemischen Defizite in Studien zu Exil allgemein und denjenigen zu Filmmigration respektive Filmexil/Exilfilm im Besonderen eine Forschungsperspektive vor, welche – hier am Beispiel der deutsch-britischen Filmgeschichte und des NS-Exils – gezielt

---

<sup>180</sup> Hagener in Strobel/Jahn-Sudmann 2009, S. 163-164, Hervorhebung im Original.

<sup>181</sup> Hagener in Strobel/Jahn-Sudmann 2009, S. 161.

beiderseitige geschichtspolitische und erinnerungskulturelle Lücken von Herkunftsland und Gastländern untersucht und in einem weiter gefassten Rahmen betrachtet. Ich argumentiere, dass Untersuchungen über Filmmigration/Filmexil fallabhängig auch vorangegangene und folgende Jahrzehnte beachten müssen, und dass gerade bei Exilierten nur eine integrierende Betrachtung ihrer verschiedenen Arbeitsfelder – bei Rilla die ausgewählten Felder Radio, Theater, Medien und Literatur – die teils notgedrungene, teils freiwillige transnationale Vernetzung ihres Wirkens erhellen kann.

Nicht nur Künstler\*innen migrieren transnational und transkulturell, sondern auch ihre Werke; diese Aktantenaktivität belege ich für Rillas Werke. Ein diesbezüglich sprechendes Beispiel ist die mit Rillas Gesamtwerk verbundene performative und mediale Geschichte des mehrfach verfilmten deutschen Bühnenspektakels *Sumurûn*; es wurde bald nach seiner Premiere 1909 ein globales transkulturelles Phänomen, das bis in die Gegenwart reicht.<sup>182</sup> Es belegt, dass bestimmte Filme sich als cross-mediale Produktkomplexe und gegebenenfalls langfristige Geschichtsaktanten entpuppen können, sobald man über die engen Grenzen nationaler Kinonarrative hinausschaut.

Zweitens argumentiere ich, dass der Untersuchungszeitraum für die deutsch-britischen Filmbeziehungen deutlich zu erweitern ist, um beispielsweise diejenigen Zeitpunkte/-räume vor und nach beiden Weltkriegen einzubeziehen, als filmwirtschaftliche deutsch-britische Beziehungen kriegsbedingt endeten beziehungsweise nachkriegsbedingt erneut begannen. Drei dieser Zeitpunkte/-räume sind für meine Studie relevant, beginnend mit dem weltweiten Boykott 1918-1922 gegen deutschen Filmexport, der bewirkte, dass viele frühe Weimarer Filme erst 1923 in Kinos alliierter/assoziierter Länder gelangten. Diese Verzögerung bewirkte global – besonders im anglophonen Raum – den irreführenden Eindruck eines plötzlichen filmkünstlerischen Weimarer Aufschwunges und das bis heute virulente Stil- und Genrevorurteil, nur expressionistische Weimarer (Horror-)Dramen verdienten wissenschaftliche Analyse.<sup>183</sup>

---

182 Krebs ms 01/2015-03 unpubl 2015 unpag.

183 Detailargumentation weiter unten in diesem Kapitel.

Bisher gibt es keine medienphilosophische Definition für Filmexil und Exilfilm, die der bisherigen und künftigen Filmgeschichte, allen Produktionsländern und Exilsituationen gerecht wird. Daher schlage ich folgende Definition vor, welche die Vorzüge der Einfachheit mit kausaler, spatialer und temporaler Neutralität verbindet:

Filmexil ist die Folge potentiell vielfältiger Exilursachen. Es ist seinerseits die zwingende kausale und temporale Voraussetzung für die Entstehung von Exilfilmen. Die Produktion von Exilfilmen ist abhängig von volatilen Faktoren: Verlauf, Umfang, Richtung und Dauer erzwungener Migrationsbewegungen sowie kulturelle, juristische und filmindustrielle Rahmenbedingungen des Exils im jeweiligen Transit- oder Gastland. Ein Exilfilm entsteht, wenn Exilursachen im Heimatland respektive Exilbedingungen in Transit- oder Gastland mindestens einen der folgenden Parameter entscheidend beeinflussen: Produktionsfirma, Finanzierung, Produktionswert, Genre, Besetzung, Produktionsstil, Drehorte, Filmstil, Gestaltung, Handlung, politische Narrative und ideologische Botschaften an das intendierte Kinopublikum und gegebenenfalls weitere Zielgruppen, Zensur, Vertrieb/Export, Marketing und Rezeption. Ein Film ist ein Exilfilm, wenn mindestens eine Person mitwirkt, die zuvor ihr Heimatland aus ideologischen, politischen, ökonomischen oder anderen schwerwiegenden Gründen verlassen musste; dabei sind subjektive Fluchtursachen logisch wie kausal vorrangig vor objektiven Exilursachen.

Zu den Filmexilierten zählen alle filmwirtschaftlichen Berufsgruppen<sup>184</sup>, außerdem alle von der Existenz von Filmwirtschaft abhängigen Medienberufe, beispielsweise in Publizistik, Archivwesen, Wissenschaft und Didaktik. Alle Filmexilierten sind geschichtswürdig – ungeachtet ihrer Karrierequalität und ihres beruflichen Ranges z.B. in spezifischen Produktionshierarchien, ihrer individuellen Exildauer oder der Zahl ihrer Transit- und Gastländer. Dies gilt gleichfalls unabhängig davon, ob sie exilbedingte Identitätsänderungen – beispielsweise Namensänderungen – selbst veranlassen, vorgeschlagene Namen akzeptieren oder ihnen Namensänderungen aufgezwungen werden. Das Gleiche gilt für die Frage, ob und gegebenenfalls welche ihrer Namen im Vor-/Abspann ihrer Exilfilme genannt werden, und unter welchem Namen sie sich selbst vermarkten respektive mit oder ohne ihre Zustimmung vermarktet werden.

---

184 Beispielsweise Filmkaufleute, Grafiker\*innen, Plakatmaler\*innen und Kinopersonal.

Sind Filmexilierte gezwungen, bei fortdauernden Exilursachen zeitweise wieder im Heimatland, einem okkupierten Land oder einem Drittland zu drehen, beispielsweise wegen wirtschaftlicher Not oder politischer Erpressung, sind diese Filmexilierten als Pendlerfälle einzustufen und zu untersuchen. Alle solchen Produktionen zählen ebenso zu ihren Exilfilmen wie exilbedingt gescheiterte Filmprojekte oder andere geplante, aber nicht realisierte Filme, wenn deren Produktionsverträge in einem Transit- oder Gastland gekündigt werden.

Freiwillig migrierende Filmschaffende können entweder infolge von Willkürmaßnahmen ihres Heimatlandes oder eines Transitlandes respektive Gastlandes<sup>185</sup> zu Filmexilierten werden, oder falls sie sich willentlich bestimmten Filmexilierten anschließen, indem sie sich mit diesen privat oder öffentlich solidarisieren. Gegebenenfalls zählen ihre weiteren Produktionen bis zum Ende ihres eigenen Filmexils als Exilfilme.

Das Trauma des (Film-)Exils kann wesensgemäß ebenso wie andere Traumata sozial vererbt werden. Mindestens die erste nachfolgende Generation zählt ebenfalls zum Filmexil, falls die Betroffenen bei Exilbeginn mindestens die durchschnittliche soziale Sprachfähigkeit von Vier- bis Fünfjährigen gehabt haben. Insofern ist auch Walter Rillas Sohn Wolf-Peter Rilla (1920-2005) als Filmexilierter anzusprechen, und tatsächlich weist dessen Filmographie mehrere Werke auf, die seine eigenen exilbedingten Fremdheitserfahrungen spiegeln.<sup>186</sup>

Auf Basis meiner Definition schlage ich vor, NS-zeitliche Exilfilme künftig methodisch als Quellengruppe innerhalb des globalen Filmexils seit 1896 zu behandeln und sie je nach Untersuchungsperspektive als Teilmenge relevanter größerer filmhistorischer Entitäten aufzufassen, z.B. aller jeweiligen nationalen Produktionen, aller europäischen oder aller transkulturellen Filme.

---

185 Als Druckmittel eingesetzt, können Enteignung, Aberkennung der Staatsbürgerschaft, Kriminalisierung, Verurteilung, Verschleppung, Internierung, Inhaftierung, Folter und Mord auch (Ehe-)Partner\*innen respektive andere Verwandte treffen. - Bischoff, Doerte/Rürup, Miriam: Ausgeschlossen: Staatsbürgerschaft, Staatenlosigkeit und Exil. Zur Einleitung. In: Idem (Hgg.): Exilforschung 36, Ausgeschlossen. Staatsbürgerschaft, Staatenlosigkeit und Exil (2018), 9-20.

186 **A Bachelor of Hearts** GB 1958 mit Hardy Krüger als deutschem Cambridge-Studenten „Wolf Hauser“, sowie eine allegorisch verkleidete fundamentale Fremdheitsdiskussion in seinem berühmtesten Film, dem Science-Fiction-Drama **The Village of the Damned** GB 1960.

Meine Fallstudien ausgewählter Rilla-Filme belegen, dass das Nationalkulturparadigma sowie bisherige Filmexil/Exilfilm-Definitionen beharrlich inkongruent mit Rillas Filmschaffen sind. Zugleich bestätigen sie, dass diese und etliche weitere Rilla-Filme 1921-1957 transkulturelle europäische Werke sind.

Bisherige Filmexilforschung hat in den Pendlerfällen eine zahlenmäßig kleine, aber relevante Akteur\*innengruppe NS-zeitlicher Filmexilierter weitestgehend ignoriert. Ich erachte Pendlerfälle als Lackmustest für die von mir behauptete Beschreibungsuntauglichkeit des Nationalkulturparadigmas, des Gewinn/Verlust-Paradigmas und bisheriger Exilfilm-Definitionen, das gilt sowohl für einfache Pendlerfälle wie Rilla oder Conrad Veidt wie auch für komplexe wie Regisseur Pabst, Produzent Stapenhorst oder Darstellerin Lilian Harvey.

Ich behaupte zugleich, dass ein Versuch, Pendlerfälle doch mit den bisherigen Ansätzen zu beschreiben, schon auf der historiographischen Metaebene einfacher Erwähnung erhebliche Darstellungsverzerrungen zur Folge haben kann. Innerhalb der bisherigen (Film-)Exilforschung ist mir kein Theorieansatz für Pendlerfälle bekannt, der zugleich die etablierte Beschreibungstrias „Opfer-Täter-Mitläufer“ problematisiert. Diese Trias wird in der Gewalt- und speziell der NS-Forschung langjährig tradiert und in letzterer allzu oft moralisch gefärbt benutzt – ein Problem, das der Doyen der deutschen NS-Forschung Hans Mommsen (2007) in einem Forschungsüberblick benennt.<sup>187</sup>

Mein Projekt ist eine Studie zum deutsch-britischen Kulturtransfer der frühen 1920er bis späten 1950er Jahre. Wie bereits dargelegt, argumentiere ich vorrangig, dass die Biographien beruflich migrierender und exilierter Kulturschaffender von einem seit der NS-Zeit andauernden, umfassenden und vielgestaltigen Prozess historiographischer Marginalisierung und Verzerrung ausgesetzt sind, der die bisherige Forschung daran hinderte, Kulturschaffende wie Rilla anhand der Quellenlage wahrzunehmen und falladäquat zu kontextualisieren. Ich versuche, diesen Marginalisierungsprozess zu beheben, indem ich an seinem

---

187 Mommsen, Hans: Forschungskontroversen zum Nationalsozialismus, 23-02-2007. In: APuZ, 14-15 Nationalsozialismus (2007), 14-21. Volltext: <https://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/dossier-nationalsozialismus/39638/forschungskontroversen?p=all; 31-03-2020>.

Untersuchungsbeispiel mögliche Kriterien einer künftigen „geistigen Landkarte“ für die europäische Akteur\*innengruppe transnationaler und transkultureller Künstler\*innen umreißt. Innerhalb dieser Gruppe wird, wie ich zeige, seine Karriere künftig eine dauerhafte, vieldimensionale und kraftvolle Erinnerung konstituieren.

Am Beispiel von Rillas Lebens- und Arbeitspraxis 1921-1957 analysiere ich im größeren Kontext europäischer Kulturbeziehungen in Darstellenden Künsten und Medien die Wirkungen des deutsch-britischen Kulturtransfers auf ihn und seine Wirkung auf diesen Kulturtransfer einschließlich seiner Rolle als Akteur in den Aktanten Film und Radio und deren Aktantenstatus. Indem ich diese zwei aus Rillas zehn Arbeitsfeldern auswähle – wobei mich weit überwiegend auf den Film konzentriere, stichprobenartig auf das Radio sowie punktuell auf Theater, Musik und sein Privatleben verweise – zeige ich spezifische Möglichkeiten und Grenzen transkulturellen Austausches, die deutschsprachige Künstler\*innen während des gewaltbeherrschten 20. Jahrhunderts in fremdsprachigen Gastkulturen erlebten.

Bei der Bewertung von Rillas Arbeit in der Doppelperspektive freiwilliger respektive erzwungener Migration zielen meine Forschungsfragen auf drei Gruppen von Rahmenbedingungen, Ursachen und Wirkungen: Erstens untersuche ich weimarzeitliche Rahmenbedingungen, die Rillas Startum ermöglichten und europäische Kooperationen inklusive britischer hervorbrachten; hierzu beschreibe ich das Frühwerk überblicksartig, analysiere ausgewählte Filme und skizziere parallel sein jeweiliges Netzwerk. Zweitens beschreibe ich seine Exilüberlebensstrategien sowie generelle und spezifische Exilwirkungen auf seine Karriere und sein Netzwerk. Drittens stelle ich die Faktoren dar, die während und jenseits der NS-Zeit dazu führten, dass und wie er seine binationale respektive europäische transkulturelle Tätigkeit fortsetzte und wie sich 1956/57 seine biographiespezifische Remigrationsentscheidung auf seine weiteren Karrierejahrzehnte auswirkte. Ein weiteres Kernstück meiner Analysearbeit ist die aus multiplen Ursachen resultierende jeweilige ästhetisch-politische Gestalt ausgewählter Produktionen und deren mediale Aktantenwirkung.

Für den ersten Aspekt zeige ich, dass die Untersuchung von Rillas Rollen unsere Wahrnehmung des tatsächlichen Charakters und der europäischen bis globalen

Wirkung des Weimarer Kinos bereichert, nicht zuletzt deshalb, weil Rilla durch sein breites Aktivitätenspektrum am Prozess des Stilwandels 1918-1922/23 mitwirkte, in dem die Neue Sachlichkeit die Nachfolge von Expressionismus und Futurismus antrat: durch seine Rezensionen als Kunst- und Theaterkritiker, kriegszeitliche expressionistische Lyrik, Moderation von Stildiskussionen als Verleger, Beteiligung an Produktionsentscheidungen über Stücke als stellvertretender Direktor und Regisseur am wichtigsten deutschen Avantgarde-Theater und Vertretung bestimmter Stile als führender Bühnen- und Filmschauspieler gegenüber dem Publikum.

Insbesondere Rillas Hauptrollen in stilistisch gemischten und neusachlichen Filmen bieten Analysegelegenheit, diese Filme und ihre Darstellenden wesentlich genauer als bisher zu beurteilen. Auf der metatheoretischen Ebene schlage ich vor, meine Analysen ausgewählter Filmerfolge Rillas als beginnende Lückenschließung eines Desiderates zu sehen, nämlich einer künftig stilhistoriographisch ausgewogenen Darstellung des Weimarer Kinos; als Weg dahin erachte ich die längst überfällige epistemologische Verschiebung von der konventionellen heuristischen Vorherrschaft des Expressionismus hin zur Analyse stilistisch gemischter und speziell neusachlicher Produktionen.

Die deutsch-britischen Filmbeziehungen inklusive gegenseitiger kultureller Alteritätsbilder, zeitgenössischer und historisch vorgängiger Politik sowie der Exilbedingungen und des deutsch-britischen Filmnetzwerkes beschreibe ich anhand der Fallstudien durch Film-, Produktions- und Rezeptionsanalysen in Abhängigkeit von der jeweiligen Quellenlage und belege, inwiefern Rillas exportierte Stumm- und Tonfilme sowie Koproduktionen transnationalen und transkulturellen Werkcharakter haben. In diesem Kontext zeige ich normale Kinomarktabläufe bis inklusive 1932, Kinomarktveränderungen ab 1933 und resultierende Ungleichzeitigkeitsphänomene.

Hinsichtlich beruflicher Migration und Exil gleichermaßen skizziere ich die personelle Struktur von Rillas Weimarer Netzwerk – inklusive zunehmender transnationaler österreichischer, britischer, niederländischer, tschechoslowakischer und französischer Kontakte – sowie dessen Fortentwicklung zum Exilnetzwerk. Anhand ausgewählter Kontakte belege ich deren Schlüsselfunktion für seine Exilarbeit und zeige Wirkungen seines Exilnetzwerkes auf seine Nachkriegsarbeit.

Anhand meiner Arbeitshypothese, dass Exilarbeitschancen in ihrer Quantität und Qualität durch Sprachkompetenz, künstlerischen Rang und Qualität des individuellen Netzwerkes bestimmt werden, demonstriere ich entsprechende Wirkungen auf Rillas Film- und Radioarbeit und die von ihm aktiv mitgestalteten Exilarbeitschancen anderer Kunst- und Medienschaffender. Punktuell ermöglicht mein Blick auf Rillas Netzwerk auch Vergleiche seiner Migrations- und Exilerfahrung mit der anderer Netzwerkmitglieder.

Am Exilbeispiel Rillas, dem die britische Politik erhebliche Schwierigkeiten machte, während Filmindustrie und Radioinstitution ihn weitgehend integrierten, erhelle ich das wechselseitige Anpassungsverhältnis zwischen deutschsprachigen Exilkünstler\*innen und Großbritannien gemäß meiner Definition. Zugleich beleuchte ich den globalen filmindustriellen Umgang mit der Sprachenfrage im frühen Tonfilm am Beispiel der britischen Filmindustrie, die deutschsprachigen beruflich Migrierten nur Akzentrollen antrug, was ab 1933 bei den Filmexilierten fortgesetzt wurde und ab 1939 bedeutete, negative NS-Ausländer zu spielen. Anhand meiner Fallbeispiele argumentiere ich, dass Rillas exilzeitliche Karriere verglichen mit den Karrieren der meisten Filmexilierten sehr gut lief, er aber trotz herausragender Sprachkompetenz dem inhärenten Rollenbesetzungsmechanismus der Akzentrollen ausgesetzt blieb, der auch bei beruflicher Migration gegriffen hätte.

Methodisch schlage ich vor, die Untersuchung solcher Prozesse an gegebenen Filmen künftig jeweils durch Netzwerkbezüge zu unterfüttern, um den Akteurstatus von Darstellenden bei sprachbedingten Beschäftigungsgrenzen zu beleuchten. Metatheoretisch schlage ich zugleich die Hypothese vor, dass die bisherige Forschungsvernachlässigung bei Künstler\*innen vom Range Rillas in der Art und Weise begründet sein könnte, wie Exil- und Filmforschung Startum konstruieren.

Meine Radiostichprobe stellt Rilla als kriegszeitlich wichtigsten deutschsprachigen BBC-Programmverantwortlichen vor, der die zweite Wachstumsphase des German Service 1939-1941 wesentlich mitprägte. Metatheoretisch schlage ich vor, anhand seiner BBC-Arbeit kritisch die gängige Exilhypothese zu hinterfragen, das „Andere Deutschland“ habe kaum globalhistorischen Einfluss gehabt. Zugleich argumentiere ich, dass Rilla nicht nur als Vertreter des Anderen Deutschland ein höchst



außergewöhnlicher Exilfall ist, sondern auch, da von allen BBC-angestellten Flüchtlingen er allein wegen Regierungsinteressen antideutscher und antikommunistischer Couleur zum Bauernopfer im Machtkampf zwischen Regierung und BBC um die Kontrolle der Radiokriegspropaganda gemacht wurde.

Meine Arbeit zeigt, dass Rillas Karriere sowie sein Exilfall bisherige Nationalkulturparadigmen von Filmwissenschaft und Exilforschung herausfordern. Im Unterschied zu bisherigen Ansätzen, die Exil nur als Prozess von Verlust und Entfremdung von der Herkunftskultur beschreiben, der bestenfalls mit irreversibler Akkulturation an die Gastkultur endet, definiert mein Ansatz Exil als komplexen Prozess beiderseitigen kulturellen Austausches, in dem alle Entscheidungen untrennbar mit den Zielen des jeweiligen Individuums verknüpft sind. In diesem Sinne argumentiere ich, dass Rilla im deutsch-britischen Kulturtransfer eine konsequent integrierende und schöpferische Rolle übernahm – aufgrund seiner Mehrsprachigkeit, seiner multiplen künstlerischen Fähigkeiten, seiner generellen geistigen Offenheit und seiner humanitären Grundhaltung. Ich behaupte ferner, dass dieselben Qualitäten seine Entscheidung für das Gastland Großbritannien steuerten sowie durchgängig im späteren (Berufs-)Leben sein transnationales Netzwerk beizubehalten und transkulturellen Austausch zu pflegen. Falls diese Hypothese sich bewahrheitet, wird sie eine partielle Rekonstruktion des deutschsprachigen britischen Exils ermöglichen.

Für meine Studie, die Rillas Fall als Lackmustest für Theoriemodelle in Medienwissenschaft und Exilforschung nutzt, stütze ich mich auf die Konzepte Transnationalismus, Transkulturalismus und Alterität, die der allseitigen Plastizität der Moderne gerecht werden und das statische Nationalkulturkonzept sowie bisherige Definitionen von Filmexil/Exilfilm überwinden. Auf die deutsch-britischen Medienbeziehungen sind alle drei Konzepte anwendbar. Meine Begriffsverwendung ist zugleich nur bedingt an die im Folgenden erläuterten Theoriemodelle zu Transnationalismus respektive Transkulturalismus gebunden – diese Begriffe benutze ich auch zur generellen Bewertung von Ereignissen oder Prozessen, die nationale, innerkulturelle oder multikulturelle Parameter überschreiten<sup>188</sup> –

---

188 Ähnlicher Begriffsgebrauch, hier bezüglich DE-Film seit 1990: Halle, Randall: German Film after Germany: Toward a Transnational Aesthetic. Urbana: UIP 2008, passim.

beispielsweise, wenn ich sage, dass Rillas Medienschaffen im positiven Sinne transnational und transkulturell war, die NS-Kulturpolitik dagegen im negativen.

Als Kritik an einseitigen strukturellen Kulturansätzen wie dem Nationalkulturparadigma entstand ab 1994 zunächst eine anthropologische Migrationsdiskussion über "Transnationalismus", die z.B. im Konzept der Transnationalen Geschichte<sup>189</sup> aufgegriffen wurde und inzwischen zur vielfältigen geisteswissenschaftlichen Mehrheitsposition geworden ist<sup>190</sup>. Barbara Lüthi (2005) fasst die frühe Theorieentwicklung zusammen und wirft Fragen auf<sup>191</sup>, die für Germanistik und German Studies beispielsweise die Anthologie von Elisabeth Herrmann, Carrie Smith-Prei und Stuart (2015)<sup>192</sup> weiterführt: Begriff und Konzept des Transnationalismus<sup>193</sup> überwinden nicht nur hierarchisch-dichotomische Zentrum-Peripherie-Modelle, sondern werden auch der globalen Multipolarität von beruflicher Migration und Exilpraxis gleichermaßen gerecht. Berufliche Migration geht notwendig mit multiplem Kulturbewußtsein von Migrierenden und ihrer analogen Lebenspraxis als Akteur\*innen einher; erzwungene Migration durch mehrere Transitländer in ein oder mehrere Gastländer orientiert sich gleichfalls einerseits an individuellen Zielen flüchtender Akteur\*innen und andererseits an Möglichkeiten und Grenzen jeder Migrationsbewegung und den Bedingungen in Gastländern.

Im Bereich der Geschichts- und Medienwissenschaft ist bereits seit den späten 1980er Jahren eine Debatte um Transnationale Geschichte und das Transnationale Kino im Gange, wobei letztere sich von exklusiv nationalen Filmzuschreibungen abwendet und je nach individuellem Standpunkt eine mehr oder weniger

---

189 Iriye, Akira/Saunier, Pierre-Yves (Hg.): Palgrave Dictionary of Transnational History. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009. - Meyer, Jan-Henrik: Transnationale Geschichte. Eine Perspektive. In: Historische Mitteilungen der Ranke-Gesellschaft 26, 2014, 366–382.

190 Beispielsweise die Konferenz: „Unwilling Nomads: The Transnational Consequences of Forced Migration in Europe, 1910-1955“. Oxford 21/22-05-2020, cf.

<https://www.hsozkult.de/event/id/termine-41818;30-03-2020>.

191 Lüthi, Barbara: Transnationale Migration - Eine vielversprechende Perspektive?, cf.

<https://www.hsozkult.de/searching/id/diskussionen-880?title=transnationale-migration-eine-vielversprechende->

<perspektive&q=Transnationalismus&page=5&sort=&fq=&total=89&recno=82&subType=fddebate;30-03-2020>.

192 Herrmann, Elisabeth/Smith-Prei, Carrie/Taberner, Stuart (Hgg.): Transnationalism in Contemporary German-Language Literature. Rochester: Camden House 2015, S. 1-16.

193 Die jüngste Anthologie konnte hier nicht eingehen: Abu-Er-Rub, Laila/Brosius, Christiane/Meurer, Sebastian/Panagiotopoulos, Diamantis/Richter, Susan (Hgg.): Engaging Transculturality: Concepts, Key Terms, Case Studies. London: Routledge 2019.

umfangreiche Theorierevision anstrebt. Hierbei fokussiert ein Teil der Diskutierenden im Kontext von Globalisierung und Postkolonialismus auf die vielfach vernetzte (Medien-)Welt der Gegenwart; andere Diskutierende fokussieren filmhistorisch, was für meine Untersuchung relevanter ist. In diesem Kontext bewegt sich die oben erwähnte britische Identitätsdiskussion über nationales respektive britisches Kino, die Higson, Gledhill, Street und andere führen.

Diesbezüglich argumentiere ich, dass die Einführung des Konzeptes Transnationales Kino nicht das Ende des Konzeptes Nationales Kino bedeuten kann, weil letzteres für bestimmte Forschungsfragen ein legitimer Betrachtungsrahmen bleibt. Definitiv bietet aber das Transnationale Kino ein offenes Theoriekonzept mit multidimensionalem Entwicklungspotential – seine Anwendung auf Filmexil/Exilfilm oder Remakes ist schon im Gange, wie beispielsweise das oben genannte thematische Zeitschriftenheft (2019) belegt – Daniela Berghahns Einführung bietet einen Ansatz für Filmexil/Exilfilm und zugleich einen konzisen Forschungsüberblick mit Bibliographie.<sup>194</sup>

Das Transnationale Kino spiegelt sich natürlich auch an in- und ausländischen Filmfassungen und speziell im Spannungsfeld von Sprache und Film. Im europäischen Filmgeschichtskontext haben seit den späten 1990er Jahren vorrangig Joseph Garnarcz, Michaela Krützen und Chris Wahl<sup>195</sup> für den Stummfilm und den

---

194 Beispielsweise: Hjort, Mette/Mackenzie, Scott: *Cinema and Nation*. London/New York: Routledge 2000. - Ezra, Elizabeth/Rowden, Terry (Hgg.): *Transnational Cinema, The Film Reader*. In Focus: Routledge Film Readers. London/New York: Routledge 2006. - Pisters, Patricia/Staat, Wim: *Shooting the Family: Transnational Media and Intercultural Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005. - Palacio, Manuel/Türschmann, Jörg (Hgg.): *Transnational Cinema in Europe*. Wien: LIT 2013. - Smith, I.R. & Verevis, C. (Hgg.), *Transnational Film Remakes*, Edinburgh: EUP 2017. - Fuhrmann, Wolfgang/Kuhn, Marius/Köhler, Kristina (Hgg.): *Transnationales Kino*. Marburg: Schüren 2019. - González de Reufels, Delia/Pauleit, Winfried/Rabing, Angela (Hgg.): *Grenzüberschreitendes Kino: Geoästhetik, Arbeitsmigration und transnationale Identitätsbildung*. Berlin: Bertz & Fischer 2019.

195 Garnarcz, Joseph: Untertitel, Sprachversion, Synchronisation: Die Suche nach dem optimalen Übersetzungsverfahren. In: Distelmeyer, Jan (Red.): *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen Versionen der 1930er Jahre*. München: edition text+kritik 2006: S. 9-18. - Idem: Die Etablierung der Synchronisation fremdsprachiger Filme: Eine vergleichende europäische Studie. In: Segeberg, Harro/Schätzlein, Frank: *Sound: Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren 2005, S. 74-82. - Idem: Schrift, Visualität, Erzählung: Zur Funktion der Zwischentitel in Hitchcocks deutschen Stummfilmen. In: Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli (Hgg.): *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 33-45. - Idem: *Made in Germany: Multiple-Language Versions and the Early German Sound Cinema*. „Film Europe“ and „Film America“. In: Higson, Andrew/Maltby, Richard (Hgg.): *Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939*. Exeter: UEP 1999, S. 249-273. - Idem: Die bedrohte Internationalität des Films: Fremdsprachige Versionen deutscher Tonfilme. In: Bock, Hans-Michael/ Jacobsen, Wolfgang/ Schöning, Jörg (Hgg.): *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939*. München: edition

frühen Tonfilm ein weites Fragenfeld zum filmwirtschaftlichen und kulturellen Umgang mit (Fremd-)Sprache, Akzent, Unter- und Zwischentitel, Übersetzung, Mehrsprachenfilme, Synchronisation usw. umrissen, welches auch für Filmexil/Exilfilm relevant ist. Ihre Ansätze sowie die Ergebnisse des CineGraph-Kongresses und des CineFestes 2016<sup>196</sup> für den Bereich Drehbuch wende ich auf koproduktions- und exilrelevante Sprachaspekte meiner Fallstudien an.

Auf Rilla treffen die Kriterien von Transnationalismus und Transnationalem Kino beispielsweise deshalb zu, weil er sich bereits ab 1923 zu Produktionszwecken oft für Monate im Ausland befand und exilbedingt für Jahrzehnte; zudem hatte er ein jeweils projektbedingt flexibles europäisches Netzwerk, das sich nach 1933 wie nach 1957 veränderte und weiter diversifizierte. Ein Aspekt meines Projekts ist es, Rillas Werk anhand seiner sich stetig wandelnden künstlerischen, intellektuellen und politischen Beziehungen ebenso wie mittels seiner wechselnden Arbeitskontexte als freier oder angestellter Künstler zu charakterisieren, also relevante Akteur\*innen und Aktanten in einem gegebenen Zeitraum zu identifizieren. Dafür beziehe ich mich auf die Actor-Network Theory (ANT)<sup>197</sup>, ohne im vorliegenden Rahmen eine vollständige Netzwerkanalyse vornehmen zu können. ANT wurde vorwiegend von John Law, Bruno Latour und Michael Callon seit Mitte der 1980er Jahre in der poststrukturalistischen Soziologie entwickelt<sup>198</sup> und wird inzwischen auch in der Geschichtswissenschaft angewandt. Zwischen den älteren Vorstellungen von sozialem und technischem Determinismus angesiedelt, geht ANT davon aus, dass Menschen und Objekte – Artefakte, Technik, Ideen, Diskurse – gemeinsam als heterogene Stoffe des Sozialen fungieren, indem sie in konkreten Netzwerken

---

text+kritik 1996, S. 127-140, ND gekürzt: Versionen versus Dubbing: Fremde Töne im Sprechfilm.

In: Schöning, Jörg (Red.): FilmEuropa – Babylon: Mehrsprachenversionen der 1930er Jahre in Europa. Ausstellungskatalog zum II. Internationalen Festival des deutschen Film-Erbes, S. 13-20. -

Idem: Filmfassungen: Eine Theorie signifikanter Filmvariation. Dissertation, Universität zu Köln 1990. Druck: Reihe: Studien zum Theater, Film und Fernsehen, 16. Möhrmann, Renate (Hg.).

Frankfurt/M etc.: Peter Lang 1992. - Krützen, Michaela: Esperanto für den Tonfilm. Die Produktion von Sprachversionen für den frühen Tonfilm-Markt. In: Schaudig, Michael (Hg.): Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie. Strukturen, Diskurse, Kontexte. München: Schaudig & Ledig 1996, S. 119-154. - Wahl, Chris: Das Sprechen des Spielfilms. Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Internationalität der siebten Kunst. Trier: WVT 2005. - Idem: Inside the Robot's Castle: Ufa's English-language Versions in the Early 1930s. In: Bergfelder/Cargnelli 2008, S. 47-61.

196 Bock, Hans Michael/Griep, Karl (Hgg.): Gebrochene Sprache. Filmautoren und Schriftsteller des Exils. Katalogbuch zum CineFest 2016. Hamburg: Cinegraph 2016, passim.

197 Abkürzung ANT auch im Deutschen: Akteur-Netzwerk-Theorie.

198 Zusammenfassung der Theorieentwicklung: Schulz-Schaeffer, Ingo: Akteur-Netzwerk-Theorie. Zur Koevolution von Gesellschaft, Natur und Technik. In: Weyer, Johannes (Hg.): Lehr- und Handbücher der Soziologie. München: Oldenburg 2000, S. 187-209.

organisiert sind und einander als Akteur\*innen respektive Aktanten wechselseitig Eigenschaften und Handlungspotentiale zuschreiben. Jüngere ANT-Handbücher stammen beispielsweise von Andréa Belliger und David Krieger sowie Lars Gertenbach und Henning Laux.<sup>199</sup> Den engen ANT-Konnex zu Kulturstudien und speziell zur Medienwissenschaft hat Matthias Wieser (2012) demonstriert, der im Rekurs auf mehrere Medientheoretiker\*innen betont, dass ANT nicht nur als Medientheorie taugt, sondern inzwischen auch als solche anerkannt ist.<sup>200</sup> Ich benutze den Aktanten-Begriff hier überwiegend für Filme und deren ideologische Botschaften.

Auch die Starstudien zählen zu meinem Theorieansatz. Abgesehen von einigen Pionieruntersuchungen aus vorherigen Dekaden prägt der US- und Hollywood-zentrierte Ansatz von Richard Dyer (1979 und 1986)<sup>201</sup> dieses Feld bis heute. Seine Definition beschreibt den Star vierfach: als durch Presse und Werbung geschaffene öffentliche Konstruktion, als Marke und Ware aus Produkten und für Produkte, als Ideologie, die Werte bestimmter gesellschaftlicher Gruppen repräsentiert, indem Ansichten, Verhalten und Erscheinungsbild von Stars imitiert werden, und übergreifend als Paradox, indem Stars zugleich anwesend und abwesend, außerordentlich und gewöhnlich sind. Da bestimmte Qualitäten eine Starperson definieren und unerreichbar von der Masse abheben, während andere Qualitäten sie mit allen Menschen verbinden, ist die vorrangige Erfahrung der Anhängerschaft der Gegensatz aus realer Unerreichbarkeit und gefühlter Nähe.

Hollywood-zentrierte Publikationen dominieren die anglophonen Starstudien bis heute. Demgegenüber haben Ginette Vincendeau, Tytti Soila und weitere europäische Forschende herausgestellt, dass der Hollywood-Starbegriff wegen der Organisationsstruktur der US-Filmindustrie epistemologisch problematisch sowie als alleiniger globaler Maßstab ungeeignet ist. Infolgedessen wird europäisches Startum heute zumindest differierend von Hollywood verstanden und untersucht. Diesen

---

199 Gertenbach, Lars/Laux, Henning: Zur Aktualität von Bruno Latour. Einführung in sein Werk. Wiesbaden: Springer VS 2019. - Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hgg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld: Transkript 2006.

200 Wieser, Matthias: Das Netzwerk von Bruno Latour. Die Akteur-Netzwerk-Theorie zwischen Science & Technology Studies und poststrukturalistischer Soziologie. Bielefeld: Transcript 2012, S. 101-120, 241-254, darin S. 101 inklusive Fußnoten 1 und 2.

201 Dyer, Richard: Stars. London: British Film Institute 1979, 2. Aufl. 1998. - Idem: Heavenly Bodies: Film Stars and Society. New York: St. Martin's Press 1986.

Stand der Theorieentwicklung spiegeln Vincendeaus Vorwort und Soilas Einleitung zu der von Soila herausgegebenen Anthologie *Stellar Encounters* zum (Film-)Startum in kleinen und kleinsten europäischen Filmindustrien (2009).<sup>202</sup> Beide stufen die post-Dyer-Schule als ebenso emblematisch wie problematisch ein, benennen die Schwierigkeit, sich auf anderen Kontinenten davon zu lösen, und diskutieren auf diesem Hintergrund nationales, internationales und transnationales europäisches Startum. Die Stellar-Anthologiebeiträge präsentieren zugleich eine aktuelle Methode, vorrangig Erscheinungsbild, Darstellungskunst und Körper von Stars zu untersuchen. Zugleich resultiert aus der Zusammenschau der Beiträge erheblicher weiterer Diskussionsbedarf über nationales, internationales und transnationales Startum.

Indem ich sowohl Dyers Kriterien und letzteren Diskussionsbedarf im Kontrast zu Rillas transnationaler Karriere aufgreife, definiere ich europäisches Filmstartum als Urbild jeglichen nationalen, internationalen und transnationalen Filmstartums. Es manifestierte sich meiner Auffassung nach erstmals an Asta Niensens eigenständiger europäischer Weltkarriere ab 1911, wie Heide Schlüpmann und andere belegt haben.<sup>203</sup> Rillas multiartistische Karriere in den 1920er bis 1980er Jahren belegt ebenfalls ein europäisches (Film-)Startum sui generis.

Zugleich zeigt gerade Rillas (Film-)Startum, dass über Dyer, Vincendeau und Soila hinausgehend mehrere weitere Kriterien heranzuziehen sind, um Filmstartum zeitunabhängig, länder- und kulturübergreifend neu zu definieren:

Das geographische Einzugsgebiet einer Filmindustrie entscheidet, wie Rillas Fall belegt, darüber, ob und wie ein zunächst national entstandenes Startum sich in weiteren Räumen entwickelt und ausbreitet, während der Star in den Zentren ihrer/seiner angestammten Filmindustrie arbeitet. Verändern Stars den eigenen filmindustriellen Standort, entscheiden mehrere Faktoren darüber, wie sich ihr

---

202 Vincendeau, Ginette: Preface. In: Soila, Tytti: (Hg.): *Stellar Encounters. Stardom in Popular Cinema*. New Barnet: John Libbey Publishing Ltd. 2009, S. VII-VIII. – Soila, Tytti: Introduction. In: Idem (Hg.), idem, S. 1-18.

203 Schlüpmann, Heide/Gramann, Karola/ Kuyper, Eric de/Nessel, Sabine/Wedel, Michael: Asta Nielsen. Bd 1: Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino. Bd 2: Nachtfalter. Asta Nielsen, ihre Filme. Wien: Filmarchiv Austria 2010. - Loiperdinger, Martin/Jung, Uli (Hgg.): *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910 -1914*. KINtop Studies in Early Cinema, Bd. 2. New Barnet: John Libbey 2013.

Startum am neuen Standort gestaltet. Zu diesen Faktoren zählen ihr bisheriger filmindustrieller Status, ihr berufliches Netzwerk, die eigene Starperson und Starmarke, außerdem beispielsweise der filmindustrielle Bedarf und kulturelle Besonderheiten am neuen Standort.

Was westlichen Starstudien bisher zu fehlen scheint, ist die (post-)koloniale Dimension. Die Notwendigkeit, dieses Kriterium zu berücksichtigen, zeigt sich an Rilla, dessen Filme früh viele koloniale Räume erreichten und dessen Karriere sich zu rund einem Drittel in einer imperialen Hauptstadt abspielte. Ich habe daher für seine Filme im Untersuchungszeitraum beispielhaft sein Startum in niederländischen und britischen Kolonialräumen an verfügbaren einschlägigen Quellen untersucht.

Die Zeitspanne eines Filmstartums in Relation zur Lebenszeit und zum Arbeitsort ist ein zweiter Faktor, denn wie Rillas Fall belegt, war er in Weimar exakt zur richtigen Zeit am richtigen Ort, um ein starkes transnationales Filmstartum zu entwickeln, und bei Exilbeginn noch jung und gutaussehend genug, um mit Hilfe seines Netzwerkes sofort im anderen Filmindustrieraum Fuß zu fassen. Ungeachtet der geographischen Räume, in denen er in späteren Jahrzehnten tätig war, blieb sein Filmstartum wegen der dauerhaft hohen Qualität seiner Starmarke und seines Netzwerkes bestehen.

Wie Rillas Fall zugleich belegt, ist die Politik in einem gegebenen Filmindustrieraum entscheidend dafür, ob und wie sich Filmstartum entwickeln und ob die Karriere kontinuierlich verlaufen kann. Tritt der Migrations- oder Exilfall ein, ist auch die Politik in jedem Transfer- und Gastland bedeutend für die weitere Entwicklung eines gegebenen Filmstartums. Sprache ist ein weiterer doppelt raum- und zeitgebundener Aspekt von Filmstartum, denn wie Rillas Fall ebenso zeigt, entscheiden seit Beginn des Tonfilms in allen Migrations- oder Exilfällen die filmindustrielle Reichweite der Muttersprache sowie die Beherrschung weiterer Arbeitssprachen über die weitere Startumentwicklung.

Letztlich sind aber die Haltung der Forschung und die Bestände in (Film-)Archiven weltweit entscheidend für die Frage, ob ein Filmstartum nur zu Lebzeiten intensiv oder dauerhaft wirkt. Auch dies zeigt Rillas Fall: Forschungsinteresse sowie Anzahl

und Zugänglichkeit der Quellen entscheiden darüber, ob Filmstars vielfach untersucht oder vergessen werden.

Für künftige Filmstarstudien schlage ich speziell bei internationalem oder transnationalem Filmstartum eine praxeologische Methodik vor, die stets zunächst beim Quellenbefund im Heimatland und im heimatlichen Sprachraum eines Stars ansetzt. Für weitere und speziell fremdsprachige Karrierestationen sind jeweilige Quellenbefunde relativ zur Chronologie des Karriereverlaufes und der Startumentwicklung zu untersuchen. Wie meine Untersuchung Rillas zeigt, ermöglichte nur die Zusammenschau nationaler Quellen brauchbare Aussagen über den konkreten Charakter seines transnationalen Filmstartums.

Im Kontext von Filmforschung ist auch der Kulturbegriff entscheidend. Aus einer ursprünglich philosophischen Diskussion entlehne ich von Wolfgang Welsch<sup>204</sup> sein 1992-1997 entwickeltes kulturwissenschaftliches Paradigma der Transkulturalität, das sich scharf vom traditionellen aufklärerischen Nationalkulturmodell Johann Gottfried Herders abgrenzt. Während Herder sich verschiedene Kulturen metaphorisch als einzelne kugelförmige Körper vorstellte, die er als naturgemäß monadisch und aggressiv definierte – mithin ethnisch und sprachlich kohärente Nationalkulturen – beschreibt Welsch Kulturen als komplexe, mobile und differenzierte soziale Körper:

Die heutigen Kulturen entsprechen nicht mehr den alten Vorstellungen geschlossener und einheitlicher Nationalkulturen. Sie sind durch eine Vielfalt möglicher Identitäten gekennzeichnet und haben grenzüberschreitende Konturen. Das Konzept der Transkulturalität beschreibt diese Veränderung. Es hebt sich ebenso vom klassischen Konzept der Einzelkulturen wie von den neueren Konzepten der Interkulturalität und Multikulturalität ab.<sup>205</sup>

---

204 Welsch, Wolfgang: Transkulturalität - Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen. In: Information Philosophie 2, 1992, 5-20. - Idem: Transkulturalität, 1995, cf. [www.foruminterkultur.net/uploads/tx\\_textdb/28.pdf](http://www.foruminterkultur.net/uploads/tx_textdb/28.pdf), 20-08-2015. - Idem: Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today. In: Featherstone, Mike/Lash, Scott (Hgg.): Spaces of Culture: City, Nation, World. London: Sage 1999, S. 194-213. - Welschs Theorie basiert lt. eigener Aussage teilweise auf Ludwig Wittgensteins fluider Kulturdefinition, und teilweise auf dem anthropologischen Modell von Kluckhohn, Clyde/Strodtbeck, Frank L.: Variations in Value Orientations. Evanston: Row Peterson 1961, S. 1-48.

205 Welsch 1995, S. 1.



Demzufolge gibt es fließende grenzüberschreitende Kulturkonturen und interne Differenzierungen durch regions-, schichten- oder rollenspezifische Lebensweisen, und somit begegnen Angehörige einer Kultur schon im innernationalen Alltag stets einer Pluralität kultureller Identitäten. Gleichartig stehen laut Welsch ganze Kulturen in einem fortlaufenden historischen Prozess globaler kultureller Verzahnung, der wiederum ständigen Kulturwandel begünstigt und dessen Intensität durch die sogenannten neuen Medien inzwischen exponentiell wächst. Welschs Kulturmodell hat Diskussionen über kulturelle Fluidität und grenzüberschreitende kulturelle Kontingenz in Gang gesetzt und einen epistemologischen Paradigmenwechsel eingeleitet, aus dem die Transkulturellen Studien entstanden. Seit den 2010er Jahren als Mehrheitsposition geltend, wird Welschs Modell heute in den Kulturwissenschaften weltweit bevorzugt, das zeigt beispielsweise ein von Andreas Langenohl et alii (2015) zusammengestelltes Kompendium „klassischer Texte zur Transkulturalität“<sup>206</sup>, die Welschs Modell korrespondieren respektive sich mit ihm überschneiden – viele dieser Diskurse berühren mein Projekt, darunter Theorien zu Diaspora respektive Exil von Hannah Arendt und Paul Gilroy; zu Migration, Globalisierung und Transnationalisierung von Homi K. Bhabha und Arjun Appadurai, sowie zu Alterität und Fremdheit von Johannes Fabian und James Clifford.

Die Medienbetonung in Welschs Modell macht es besonders gut anwendbar auf historiographische Kultur- und Medienforschung. Gleichwohl hebt es nicht gänzlich, die Konzepte der Interkulturalität und Multikulturalität als Varianten des Herder-Modells aus, wie er in strikter Abgrenzung fordert. Einen differenzierteren Ansatz haben diesbezüglich beispielsweise die Anthologien von Heinz Antor et al. (2010) und Dorothee Kimmich (2012) entwickelt:

The recognition that modern societies can no longer be considered as monolithic and homogeneous and that we can find a multitude of identities in a globalizing world emphasises the need for more research in transcultural studies. It is particularly desirable for us to find ways of adequately representing the complex nature of cultures and of accurately tackling to no

---

206 Langenohl, Andreas/Poole, Ralph J./Weinberg, Manfred (Hgg.): Transkulturalität. Klassische Texte. Basis-Scripte 3. Bielefeld: Transcript 2015.

less difficult issues of how meaning is negotiated in inter- and transcultural contexts.<sup>207</sup>

Interkulturalität und Multikulturalität sind somit epistemologisch nicht nutzlos geworden: Bei bestimmten Forschungsfragen können sie weiterhin z.B. kausale Aspekte oder temporale Phasen globalen Kulturaustausches erklären. Dies gilt beispielsweise für die Geschichte Europas und der Europäischen Union, in der es heute – noch beziehungsweise erneut – sowohl implizite vehemente Anhänger des Herderschen Modells wie auch solche der drei deutlich jüngeren Modelle inklusive Welschs Modell gibt.

Eine zweite epistemologische Schwäche von Welschs Modell liegt darin, dass es Kulturtransfer als grundsätzlich friedlichen Prozess konstruiert. Eine solche Konstruktion versagt bei den für mein Projekt relevanten Negativformen von Kulturtransfer, nämlich allen Gewaltkontexten wie politischem Machtkampf, Terror, Diktatur, Exil und Krieg, die prozessual gegebenenfalls auch inter-, multi- und transkulturell wirken. Die größten Probleme bereitet die Anwendung von Welschs Modell aber auf den steten globalen Wandel im 20. Jahrhundert mit Kulturkontakten, die nicht nur phasenverschoben sondern auch geographisch differierend teils friedlich und konstruktiv, teils gewalthaft und destruktiv verliefen. Gewalt hinterlässt bei Gesellschaften und Individuen multiple Traumata, deren folgende Belastungsstörungen kulturelle (Re-)Integration lange oder dauerhaft be- oder verhindern können; diese Tatsache, welche die Exilforschung betreffs der Individuen anerkennt, haben auch Andreas Hepp medienwissenschaftlich<sup>208</sup> und Hans Ulrich Seeber literaturwissenschaftlich<sup>209</sup> bestätigt.

Solche Lebenspraxis in Zeiten politischer Hochspannung macht Elisabeth von Strachwitz' Diktum über das Verhältnis von BRD und DDR plausibel:

---

207 Antor, Heinz: Introduction In: Idem/Merkl, Matthias/Stierstorfer, Klaus/Volkman, Laurenz (Hgg.): From Interculturalism to Transculturalism. Heidelberg: UV Winter 2010, S. III-VI, darin S. IV. - Idem: From Postcolonialism and Interculturalism to the Ethics of Transculturalism in the Age of Globalisation. In: Ibid, S. 1-13. - Kimmich, Dorothee (Hg.): Kulturen in Bewegung: Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität. Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: Transcript 2012. - Für Psychologie und Ethnologie cf.: Seidler, Christoph: Gruppenanalyse und transkultureller Übergangsraum. In: Arbeitshefte Gruppenanalyse (Hg.): Psychosozial 35, 127, 1 Transkulturalität (2012), 63-77.

208 Hepp, Andreas: Transkulturelle Kommunikation. Konstanz/München: UVK 2014, S. 9-10.

209 Seeber, Hans Ulrich: Transculturality and Comedy in Zadie Smith's Serio-comic Novel White Teeth (2001). In: Antor et al. 2010, S. 101-119.

Man steht im Spannungsfeld zwischen zwei Kulturen, und trägt etwas von beiden Seiten bei sich. Ist man nun Mittler oder Doppelspion?<sup>210</sup>

Die Gültigkeitseinschränkung von Welschs Kulturmodell für Gewaltkontexte offeriert möglicherweise die metatheoretische Chance, die Notwendigkeit einer Teilanpassung des Transkulturalitätsparadigmas an Exil- und Kriegskontexte anhand von Rillas Beispiel zu demonstrieren, wie wohl meine Quellenbasis nicht primär auf dieses Ziel ausgerichtet ist. Sie könnte diese Funktion aber erfüllen, da ich Rillas Akteurhandeln während einer extrem gewalttätigen und veränderungsreichen Phase der deutsch-britischen Kulturbeziehungen auslote.

Wie oben dargestellt, haben Medien- und Exilforschungsansätze, die auf essentialistischen Nationalkulturmodellen basieren, Rilla bislang als Kulturakteur allseitig marginalisiert, weil diese Ansätze generell alle Migrationsprozesse, (Medien-)Exilgruppen und einzelne Akteur\*innen nahezu unsichtbar machen, indem sie sie zu Störfällen im jeweiligen nationalen Kulturleben erklären: sie beschreiben Filmmigranten und Filmexilierten generell einseitig, da sie deren Lebens- und Arbeitsphasen in anderen Ländern nur selektiv oder gar nicht rezipieren. Deren Karrieren erscheinen dadurch bestenfalls lückenhaft, ganz oder teilweise falsch gewichtet und perspektivisch stark verzerrt; schlimmstenfalls wird dadurch wie bei Rilla eine Starkkarriere in mehr oder weniger scheinbar belanglose Einzelteile zerstückelt.

Demgegenüber haben die drei zuletzt beschriebenen Konzepte Transnationalismus respektive Transnationales Kino, Transkulturalismus – und das mit allen diesen korrespondierende Konzept der Alterität – gleich mehrere Vorzüge für mein Projekt. Diese Konzepte eröffnen die Möglichkeit zur korrekten Kontextualisierung und damit zur angemessenen Einbettung des jeweiligen Werks in die globale Filmgeschichte.

---

210 von Strachwitz, Elisabeth: Das transkulturelle Eigene. In: Seidler, Christoph/Froese, Michael J. (Hgg.): DDR-Psychotherapie zwischen Subversion und Anpassung. Psychoanalyse in Ostberlin. Berlin: Edition Bodoni 2002, S. 40.

Sie machen erstens Rillas sich wandelnde Stellung in und seine variablen Beiträge zu den (Sprach-)Kulturen Europas ebenso ganzheitlich transparent wie ihn als individuellen Exilierten, das NS-Exil und Exilprozesse generell. Zweitens ermöglichen sie es, ihn als kulturhistorischen Beispielfall aufzufassen, der – zunächst freiwillig, dann zugleich erzwungen und freiwillig und später erneut freiwillig – seine deutsch-britische Doppelbindung während der historisch bislang schwierigsten Jahrzehnte dieser binationalen Beziehungen lebte, und kriegszeitlich von der individuellen Mikroebene bis zur globalen Makroebene wirkte. Drittens unterstützen diese drei Konzepte meine Charakterisierung Rillas als jemand, der mehrfach wechselnde multikulturelle Identitäten hatte – indem er lebenslang Alteritätserfahrungen machte, musste sein Denken flexibel bleiben, um innere eigene Andersartigkeit in Kulturkontexten zu erkennen und zusammen mit der sich ständig verändernden äußeren Andersartigkeit wiederum in eine kohärente Identität zu integrieren. Dazu sind laut Max Weber charismatische Persönlichkeiten besonders geeignet, weil ihr Beispiel andere Menschen inspiriert und motiviert<sup>211</sup>; tatsächlich wurde Rilla schon in jungen Jahren wiederholt so beschrieben.<sup>212</sup>

Ich verwende im Folgenden die Begriffe des Transnationalen, Transkulturellen und der Alterität auf mehreren Ebenen, beispielsweise in meinen Fallstudien. Spreche ich über die Filmindustrie der Weimarer Republik, benutze ich die unstrittigen Begriffe „deutschsprachiges“ respektive „Weimarer“ Kino – letzteres gelegentlich auch für Kontexte, in denen zugleich das Kino Österreichs, der Tschechoslowakei und Ungarn gemeint ist, weil Berlin als kontinentales Oberzentrum sowie die deutschen Nebenzentren München und Hamburg durchgängig personell, filmstilistisch, produktionsstrukturell und filmwirtschaftlich mit Wien, Prag und Budapest vernetzt waren: An all diesen Standorten arbeiteten zahlenmäßig wie zeitlich differierende Gruppen von Filmmigrant\*innen europäischer, anglophoner sowie anderer Herkunft. Im Kontext von Filmexil/Exilfilm schlage ich innerhalb des Konzeptes des Transnationalen Kinos den Begriff „Neo-Weimarer Kino“ vor, um Weimarer Filmeinflüsse zu charakterisieren, die deutschsprachige Filmexilierte auf ihre Exilfilme ausübten.

---

211 Weber, Max: Politik als Beruf. Geistige Arbeit als Beruf. Vier Vorträge vor dem Freistudentischen Bund, 1: Zweiter Vortrag. München: Duncker & Humblot 1919. [Volltext cf. [http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/weber\\_politik\\_1919;15-02-2017](http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/weber_politik_1919;15-02-2017)].

212 Beispielsweise: SFA DosWR, DFW, Nr. 31, 1926, 9, Art: Walter Rilla; Aut: Max Paul Erbé. - Ibid., DFI, Nr. 42, 1928, 769, Art: Stunde mit Walter Rilla; Aut: Erwin Mensing.

### Methodik

Mein Ziel sind repräsentative Querschnitte durch Rillas sieben Jahrzehnte umfassendes multidimensionales Berufsleben, das seinen Starstatus als Darstellender Künstler und Medienschaffender in mehrfacher Hinsicht transzendierte und gleichermaßen deutsch, deutschsprachig, europäisch, transkontinental sowie global wirkte. Daher sind meine methodischen Entscheidungen geprägt von der Anforderung, aus Rillas immensem Werk bestimmte Quellengruppen auszuwählen, die einerseits zum Themenrahmen passen, indem sie deutsch-britische, europäische und globale performative und Medienbeziehungen charakterisieren und dadurch andererseits Rillas historische Gesamtbedeutung teilweise erhellen.

Die Zentralräume seines Berufslebens waren Deutschland 1915-1933, Deutschland und Großbritannien 1924-1972 und Westdeutschland 1972-1978; in diesem Zeitraum war er diverse Male auch in anderen europäischen Ländern tätig und an US-Produktionen beteiligt. Daraus wähle ich meinen Untersuchungszeitrahmen 1921-1957, weil Rillas rasanteste, intensivste Berufsjahre sich mit größten Zeiträumen höchster deutsch-britischer Spannungen im 20. Jahrhundert überschneiden.

Aus Rillas zehn Arbeitsfeldern wähle ich vorrangig Film sowie jeweils punktuell Theater, Radio und Literatur, um daran pars pro toto den transnationalen und transkulturellen Charakter seiner langjährigen performativen und medialen Karriere zu demonstrieren. Zwar kann diese Studie themen- und quellenlagebedingt beispielsweise Rillas Position im deutschsprachigen NS-Exil und im Kampf gegen den Faschismus nicht allseitig exakt beleuchten, doch erweitert meine Stichprobenanalyse seiner BBC-Radioarbeit den Forschungsstand zum britischen NS-Exil, der britischen Kriegspropaganda und der BBC. Film, Rundfunk und Theater sind zugleich die Felder, um derentwillen Rilla voraussichtlich am stärksten in Erinnerung bleiben wird. Da er im Film 1921-1957 weit überwiegend Darsteller war, definiert meine Auswahl eine kohärente repräsentative Quellengruppe für die Darstellenden Künste. Indem er zusätzlich punktuell im Film sowie jahrzehntelang in Theater, Rundfunk und Fernsehen als Produzent, Regisseur, Autor und Adapteur sowie Übersetzer tätig war, bilden der Radioeinblick und Streiflichter auf die Theaterarbeit ansatzweise auch Stabfunktionen ab.

Mein Filmquellenkorpus erfüllt durch seinen temporalen Zuschnitt die geplanten Darstellungsaspekte inhaltlicher Merkmale, langfristiger Entwicklungen und entscheidender Ereignisse in den „drei Leben“, die Rilla nach eigener Aussage bis 1933, während der NS-Ära und nach 1945 führte.<sup>213</sup> Integraler Bestandteil meines methodischen Vorgehens ist es zugleich, erstmals Rillas lebenslang plastisches Netzwerk künstlerischer, intellektueller, politischer und privater Beziehungen genauer zu bestimmen und dadurch innere Zusammenhänge seines Film-, Theater-, Radio- und Literaturwerkes zu beschreiben. Seine belegbaren Kontakte optimieren meine Fallstudien und machen zugleich Rillas Arbeitsbedingungen und -praktiken sowie Kontinuitäten und Brüche im Werk präsenter, inklusive nicht realisierter oder letztlich nicht mit ihm realisierter Projekte.

In den Kapiteln 2-4 meiner Untersuchung sind mehrere methodische Probleme zu bewältigen. Beispielsweise enthüllt nur die Gesamtschau aller 64 Filme des Frühwerks bis 1932/33 die kontextuelle Entwicklung von Rillas Weimarer Startum, aber diese würde den Kapitelumfang sprengen. Zugleich sind bestimmte Filme vertiefend zu behandeln, die sein Startum schufen, konsolidierten und intensivierten, außerdem Koproduktionen, nach Großbritannien exportierte Filme und Mehrsprachenfilme – sie können nicht alle in Fallstudien firmieren. Als methodischen Kompromiss stelle ich daher den Großteil des Frühwerks nur in kurzen Absätzen vor, beispielsweise Filme, deren Quellenlage keine eindeutige Beurteilung erlaubt oder deren Exportreichweite unklar ist. Da dieser Kompromiss auf meinen bisherigen Forschungsergebnissen basiert, ist er notwendig vorläufiger Natur.

Ein zweites Problem sind die Filmversionen. Verglichen mit der Analyse von Theaterarbeit erscheint die Analyse von Filmarbeit zunächst einfacher, da Film als technisches Produkt beliebig reproduzierbar ist und sich während der Vorführung nicht verändert. Doch tatsächlich verändern sich alle Filme schon, bevor sie auch nur das einheimische Publikum erreichen, z.B. durch Produktionsentscheidungen oder Zensuranordnungen zwischen Fertigstellung und Premiere oder Kinostart, und nochmals exportbedingt durch Import- oder Zensurenentscheidungen, bevor sie ausländische Publika erreichen. Folglich entstehen von Filmen in vielen Fällen

---

213 HTA, 09'35"-10'30".

mehrere (sprach-)kulturell und filmtechnisch verschiedene Fassungen. Bezogen auf meinen Untersuchungszeitraum bedeutet dies:

Stummfilme wurden durch Kürzungen, narrativen Umschnitt sowie Nachdreh von Einstellungen/Szenen/Sequenzen, Insertion neuer Zwischentitel mit anderen Ortsbezeichnungen und Figurennamen zu transkulturellen Versionen für Exportmärkte umgestaltet. Von Tonfilmen entstanden verschiedene Fassungen auf mehrere Arten: Mehrsprachfilme wurden ihrem Namen gemäß für verschiedene Kulturen in entsprechenden Sprachfassungen gedreht, was komplexe Produktionsvorgänge für jede Fassung erforderte, von der Personalauswahl für Stabführung und Hauptdarstellende über Dialoge, Geräusche, Musik, Inszenierungsstil, Licht und Kameraarbeit bis hin zu Schnitt, Rhythmus und Filmlänge. Auch synchronisierte Filme wurden (und werden bis heute) zu neuen Fassungen durch übersetzte respektive geänderte Texte für neu gesetzte Zwischen- und Untertitel oder insertierte Briefe, Zeitungsmeldungen etc.

Alle obigen Formen von Filmversionen sind in Rillas Filmwerk zahlreich. Aus diesem multiplen Versions- und Adaptionsthema resultiert für meine Fallstudien einerseits erhöhter Erläuterungsbedarf, aber zugleich der methodische Vorteil, dass beispielsweise Exportadaptionen gleichzeitig alltägliche globale filmwirtschaftliche Mechanismen und deutsch-britische Besonderheiten beleuchten.

Die global schwierige Quellenlage für Stumm- und frühen Tonfilm verursacht ein drittes methodisches Problem. Von Rillas 64 Filmen seines Weimarer Frühwerks, seiner 41 Exilfilme sowie seines ersten bundesdeutschen Films bis inklusive 1957 ist nur ein Teil in Filmarchiven erhalten und auch für die Forschung zugänglich.

Diese drei Probleme sind zugleich, wie oben bereits skizziert, ein sehr wahrscheinlicher Grund für Rillas bisherige Forschungsvernachlässigung. Sein Frühwerk weist die größten Überlieferungslücken auf, etliche Filme sind verschollen, andere fragmentiert in einer Bandbreite von Splitterüberlieferung aus isolierten Sekundärquellen bis hin zu nahezu vollständigen Vorführkopien und zahlreichen Sekundärquellen. Von sechs deutschen Filmen 1933-1936 sind zwei verschollen und einer unzugänglich; ein britischer 1939er ist nur zu 80% erhalten. Die Filme 1942-

1957 sind – bei einigen noch ungeklärten Fällen – größtenteils erhalten, aber längst nicht alle zugänglich, da teilweise Sichtungskopien fehlen. Allein das Unzugänglichkeitsproblem betrifft rund 20 Filme meines Untersuchungszeitraumes.<sup>214</sup> Somit ist nur ein Teil meiner Primärquellen in Form von Sichtungskopien in Filmarchiven, auf DVD, online oder mit spezieller Berechtigung für Filmarchivar\*innen verfügbar; davon sind einige nur als transkulturell adaptierte Exportfassungen erhalten. Einige wenige Filme und diverse Filmausschnitte stehen nur in schlechter visueller Qualität sowie niedriger Auflösung auf Internetplattformen wie YouTube.

Von den wenigsten Rilla-Filmen gibt es DVD/Blu-ray-Editionen höchst unterschiedlicher editorischer Qualität: Einen winzigen Bruchteil davon haben Filmarchive in restaurierten Fassungen mit Bonusmaterial inklusive Restaurierungsbericht und fundierter Broschüre sowie bestenfalls auch Auszügen aus Fremdsprachenfassungen ausgestattet, andere sind kommerzielle Veröffentlichungen, die gänzlich unkommentiert nur jeweils eine Filmfassung unbekannter Provenienz in divergierender Auflösungsqualität und variierendem Datenkomprimierungsformat enthalten; oft werden z.B. zeitgenössisch gekürzte Exportfassungen nochmals für DVD-Editionen gekürzt.

Bei komplexen Quellenlagen wie dieser greifen etliche heutige Medienforschende ausschließlich zu vollständigen verfügbaren Filmen auf DVD/Blu-ray, stellen bei ausländischen Produktionen das Menü auf ihre Muttersprache ein und rezipieren damit nur kulturell adaptierte Tonebenen, oder ziehen gar gekürzte DVD-Versionen von gekürzten Exportfassungen in ihrer Muttersprache vor. Als sei dies epistemisch wie methodisch nicht schon problematisch genug, behauptet überdies ein Teil der Forschung, beispielsweise Christoph Rogowski, die Untersuchung verschollener Filme sei pure Spekulation.<sup>215</sup>

Das ist jedoch schon für einen einzigen Film epistemisch falsch, und je nach Quellenkorpus ein exponentiell potenziertes Analysefehler, schon angesichts der zu

---

214 Mastermaterial und Archivkopien bleiben für Langzeitarchivierung und Restaurierung unter Verschluss.

215 Rogowski, Christoph: Rezension zu: Brill, Olaf/Rhodes, Gary D. (Hgg.): *Expressionism in the Cinema. Traditions in World Cinema*. Edinburgh: EUP 2017. In: *Filmblatt*, 22, 63 (Herbst 2017), 114-116.



80-99% verschollenen Stummfilme. Solcher Denkweise folgend fallen auch fragmentierte Filme und transkulturell adaptierte Exportfassungen durch das Raster.

Niemand würde historische, archäologische oder literaturwissenschaftliche Forschung auf vollständige Originalquellen beschränken, nur weil Unmassen an Quellen verloren gingen, Funde aus winzigen Fragmenten bestehen oder nur in kulturell adaptierter Form überliefert sind. Stattdessen suchen diese Disziplinen das Verschwundene kontextuell zu erschließen sowie durch Komplementärbefunde zu ergänzen. Das sollte auch Medienwissenschaftsstandard sein, speziell bei Film, wie Paolo Caneppele und Günter Krenn (1999)<sup>216</sup> begründen. Meine Studie zeigt: Selbst Splitterüberlieferung aus Schriftgut erlaubt Beschreibungsskizzen über verschollene, fragmentierte oder kulturell adaptierte Filme – zusammen mit transartistischen Hintergrunddaten und transmedialen Belegen<sup>217</sup> stützen sie die Gesamtaussage.

Genau deshalb berücksichtige ich fragmentierte, verschollene, adaptierte und unzugängliche Rilla-Filme: Seine Weimarer Produktionen und Exilfilme und ihr Überlieferungsstatus sind hochgradig relevant für meine Forschungsfragen. Verschiedene heute unzugängliche, fragmentierte oder verschollene Filme hatten zeitgenössisch nachweislich hohen Stellenwert für Rillas Filmkarriere. Überlieferte Exportfassungen seiner Filme belegen den transkulturellen Adaptionsprozeß zwischen Produktions- und Exportland, den filmästhetischen und Marktwert der Adaption und Unterschiede zu eventuell verschollenen Originalen.<sup>218</sup>

Alle Fallstudien und Kurzporträts von Filmen in dieser Untersuchung sind meine Beschreibungen und Interpretationen. Meine Fallstudien, die je nach Quellenlage und Darstellungsfokus länger oder kürzer ausfallen, beginnen jeweils mit der Filmanalyse – Handlung, Drehbuchkonzeption und Inszenierung (Stil, Ästhetik, Tempo, Licht und Bauten). Daran schließt sich die Produktionsgeschichte an, inklusive Produktionsstil (Technik/Ästhetik), Finanzierung, Produktionswert, Personalentscheidungen über Stab und Darstellende und Zensurmaßnahmen;

---

216 Caneppele, Paolo/Krenn, Günter: „Rückwärts gekehrte Prophetie.“ Methodologische Betrachtungen zur Situation der Stummfilmforschung in Österreich. In: Bono, Francesco/idem/idem (Hgg.): Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte. Wien: Filmarchiv Austria 1999, S. 193-201.

217 Beispielsweise bei **Wie einst im Mai** 1925/26.

218 Beispielsweise bei **Liebesfeuer** 1925, VT GB **Fires of Love**.

gegebenenfalls auch deutsch-britische, europa- und globalpolitische Hintergründe. Darin kontextualisiere ich die Besetzungskriterien und die jeweilige Filmrolle. Mitwirkende nenne ich im Falle von Starstatus, sonstiger hoher Branchenstellung oder anderweitiger Themenrelevanz. Dahinter folgt die Rezeptionsgeschichte – Kritik und Publikum im In- und Ausland, Exportreichweite sowie der Adaptionencharakter von Exportfassungen. Abschließend diskutiere ich vorhandene Forschungsäußerungen und fälle ein filmhistoriographisches Urteil.

Deutsche Filmtitel bis 1945 respektive nach 1989 nenne ich nur mit dem/den Produktionsjahr(en).<sup>219</sup> Alle Angaben zu den 112 realisierten sowie einigen nicht oder letztlich nicht mit Rilla realisierten Filmen des Untersuchungszeitraumes sowie die empirischen Beschreibungen seines Startums basieren, sofern nicht durch gesonderte Fußnoten belegt, auf dem externen Datensatz meiner Rilla-Filmographie.

---

219 Je nach Quellenlage gerechnet ab Beginn von Vorproduktion oder Dreharbeiten bis Uraufführung oder Kinostart.

## Kapitel 2

### Aufstieg zum Weimarer Star 1921-1932

Im vorliegenden Kapitel untermauere ich erstens meine These aus Kapitel 1, dass Rillas Frühwerk von 64 Filmen in nur elf Produktionsjahrgängen und sein resultierender Bekanntheitsgrad ihn als europäischen Weimarer Spitzenstar mit transkontinentaler bis globaler Reichweite kennzeichnen. Zweitens zeige ich den transkulturellen Adaptionencharakter britischer Exportfassungen seiner Filme als Aktanten und ihn selbst als transkulturellen FilmEuropa-Netzwerkakteur in den deutsch-britischen Filmbeziehungen. Dazu dient eine dichte Beschreibung, die ich wie folgt gliedere:

#### Drei Weimarer Karrierephasen – 64 Filme

Phase	Charakteristikum	Anzahl
<b>1921-1924</b>	<b>Vom Theaterdebütanten zum Filmstar</b>	<b>13</b>
<b>1925-1928</b>	<b>Ausbau des transnationalen Startums</b>	<b>28</b>
<b>1929-1932</b>	<b>Zenit des europäischen Startums</b>	<b>23</b>

Eingangs jeder Phase beschreibe ich deren Prozesse und Ereignisse sowie kennzeichnende Genres, Rollen- und Figurentypen, dann folgen die Filme mit Produktionsbesonderheiten, Typbesetzungen und Netzwerkkonstellationen. Nach Quellenlage in Fokus und Detailtiefe variierend, betrachten zehn Fallstudien ästhetisch und kommerziell erfolgreiche Filme, darin einige deutsch-britisch koproduzierte oder nach Großbritannien exportierte Filme. Die Fallstudien haben folgenden Aufbau:

#### Aufbau Fallstudien

Genre	Produktionsgeschichte	Vermarktung	Rezeptionsgeschichte
namhafte Mitwirkende	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Besetzungskriterien</li> <li>- Typbesetzungen</li> <li>- Rillas Rolle und Darstellerleistung</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Produktions- und Verleihwerbung</li> <li>- Stargewichtung</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Kritik</li> <li>- Publikum</li> <li>- Exporte</li> </ul>
Produktionswert			<ul style="list-style-type: none"> <li>- bei britischen Fassungen: transkultureller Adaptionencharakter</li> </ul>

=> Beurteilung der Bedeutung für Rillas Werk und die Kinogeschichte

Die Fallstudien sowie das Resümee am Kapitelende kontrastieren Rillas tatsächlichen Branchenrang mit seiner bisherigen Forschungsrezeption. Ihn selbst als Akteur seines Netzwerkes und die Aktanten englischer Sprachfassungen seiner Filme als transkulturelle Adaptionen stelle ich in den Kontext der deutsch-britischen Filmbeziehungen und leite damit zum dritten Kapitel über.

### Erste Karrierephase 1921-1924: Vom Theaterdebütanten zum Filmstar

Rillas Theaterdebüt 1921 in der ad hoc übernommenen Hauptrolle des Dramas *Der Wettlauf mit dem Schatten* überzeugte das Publikum der ausverkauften Berliner *Tribüne* – inklusive des einflussreichen Filmproduzenten Erich Pommer, der zahlreiche Weimarer Talente entdeckte und förderte.<sup>220</sup> Als Shooting Star avant la lettre spielte Rilla umgehend weitere *Tribüne*-Hauptrollen<sup>221</sup>, wurde Theaterregisseur und 1921/22 Co-Leiter von Rosa Valettis<sup>222</sup> *Kabarett Größenwahn*<sup>223</sup>, einem der literarisch und politisch bedeutendsten Berlins. Mit dem weltberühmten Theaterimpresario und Starregisseur Max Reinhardt<sup>224</sup> schloß Rilla einen Bühnenvertrag für 1923-1926.

Pommer empfahl den Theaterjungstar sofort der Filmbranche und besetzte ihn selbst in mehreren Ufa-Großproduktionen<sup>225</sup>, daher begann Rillas Filmkarriere zeitgleich im Spätsommer 1921. Vier Nebenrollen folgten bereits 1922 erste Hauptrollen, ab 1923 mehrheitlich Hauptrollen inklusive erster Co-Star- und Starrollen, und 1924 zwei Koproduktionen, darin sein erstes Starvehikel. Wiewohl Rilla die Bühnenarbeit lebenslang fortsetzte, dominierte die Filmarbeit bereits ab 1923. Mit Kostümfilm, Kapitalismusgroteske, Künstlerbiographie, Revolutionsfilm, Kammerspiel und Zirkusabenteuer zeigen bereits seine ersten 13 Filme bis 1924/25 einen Weimarer Genrequerschnitt. Mindestens 11 davon zählen zu den höchsten Weimarer Produktionsklassen, zeitgenössisch „Großfilm“ respektive „Prestigefilm“ genannt, beide oft mit wochen- bis monatelangen in- und ausländischen Außenaufnahmen.<sup>226</sup>

220 BFI SpecColl, zwei Zs, Art+Fotos aus zwei Ztg NN, jeweils oO [beide deutschsprachig], jeweils 22-08-1979, jeweils oS; Art 1+Portätfoto 1: Walter Rilla 80[sic] Jahre alt. Bilderbuch-Gentleman; Aut: H. Lehmann; oBi; Art 2+Portätfoto 2: Feiner Herr aus dem Bilderbuch; Aut: ms, Foto: Röhnert. – WR 1979 nicht 80., sondern 85. Geburtstag.

221 SFA DosWR, FW, Nr. 31, 1926, 9, Art: Walter Rilla; Aut: Max Paul Erbé.

222 <http://www.cabaret-berlin.com/?p=168>; [https://www.filmportal.de/person/rosa-valetti\\_2d4d5150e7e7446382ea1f89b93c4e12](https://www.filmportal.de/person/rosa-valetti_2d4d5150e7e7446382ea1f89b93c4e12); beide 30-09-2018.

223 HTA, IntWR, 20'05"-20'53", cf. <https://troschke-archiv.de/interviews/walter-rilla>; 30-04-2020.

224 Huesmann, Heinrich: Welttheater Reinhardt, München: Prestel 1983, unpag, Werk-Nrn.: 1397, 05-1923; 712, 12-1913 bis 05-1926; 1458, 04+05-1924; 1471, 05-1924; 1507, 09-1924; 1622, 09-1925; 1686, 04+05-1926; 1726, 10+11-1926, je eine Inszenierung mit mehreren Aufführungen: *Der Graf von Charolais* (Rolle: Philipp); *Hamlet* (Horatio); *Die Jüdin von Toledo* (Don Garceran); *Paracelsus* (Anselm); *Sumurûn* (Nur al Din); Unsere Kinder, AltT *Wir Modernen* (Ashlar); zwei Inszenierungen: Gesellschaft, OT *Loyalties* (Ferdinand de Levis).

225 *Die Finanzen des Großherzogs*; *Die Prinzessin und der Geiger*/The Blackguard DE/GB, *Der Geiger von Florenz*; *Die geheime Macht, P.S.*; *Ein gewisser Herr Gran/Un certain Monsieur Grant*. Im Ufa-Auftrag: *Der Sprung ins Leben*, *Liebesfeuer*, *Wie einst im Mai*; *Doña Juana*; *Hände aus dem Dunkel*.

226 Der Qualitätsanspruch war gleich; Großfilme – finanzstärkste Produktionsfirmen, Spitzenbudgets und große Topbesetzungen; Prestigefilme – kleinere bis kleinste Produktionsfirmen, kleinere Budgets, kleinere bis kleinste Topbesetzungen.

### Hanneles Himmelfahrt 1921/22 bis Die Magyarenfürstin 1923

Rillas Filmdebüt war ein Cameo in der unrestaurierten viragierten Großproduktion **Hanneles Himmelfahrt** unter Starregisseur Urban Gad. Das

Produktionswerbeheft<sup>227</sup> bewarb eigens durch dieses Standfoto Rillas Auftritt in der Klimax des Dramas: Die Waise Hannele (Margarete Schlegel), jahrelang vom Stiefvater gequält, macht einem Selbstmordversuch. Ihr Gebet während einer Fiebervision bewegt den riesigen schönen Todesengel, ihr den Weg zum Himmel zu öffnen.



Wolfr. Bräuer

Der Todesengel  
(Walter Rilla)  
Szenenbild aus dem Terra-Großfilm  
„Hanneles Himmelfahrt“

Terra

Rilla hatte damit einen optimalen Branchenstart, denn **Hannele** war ein bedeutendes nationales Kulturereignis: Die freie Verfilmung von Gerhart

Hauptmanns weltberühmtem Bühnendrama<sup>228</sup> ehrte den berühmtesten lebenden deutschen Dichter, Grillparzer- und Literaturnobelpreisträger anlässlich seines 60. Geburtstages. Reichspräsident Friedrich Ebert musste kurzfristig seinen Besuch der Uraufführung absagen, diese blieb dennoch außergewöhnlich prestigeträchtig und bot als erste Filmvorführung in der Berliner Staatsoper einen einzigartigen festlichen Rahmen. An der Begleitmusik<sup>229</sup> wirkte Willy Schmidt-Gentner mit, der später für weitere Rilla-Filme komponierte<sup>230</sup>. Von Kritik und Publikum gefeiert und umgehend als kanonische Literaturverfilmung<sup>231</sup> eingestuft, hatte **Hannele** enormem

227 SDK, DK, Nr. 789, So, 09-04-1922, Anz: Terra-Produktionswerbung, Standfoto.

228 Hauptmann, Gerhart: *Hannele Matterns Himmelfahrt*. Berlin: S. Fischer Verlag 1893; ND udT: *Hanneles Himmelfahrt* Berlin: S. Fischer Verlag 1897 – letzteres war der OT des Bühnendramas.

229 Spezielle Uraufführungsmusik für Großproduktionen stammte von national angesehenen Komponisten – hier Prof. Max von Schillings, Chefdirigent der Berliner Staatsoper.

230 Kinomusik: **Einspänner Nr. 13/Fiaker Nr. 13 DE/AT, Die weiße Spinne; Orient-Express;** Uraufführungsmusik: **Der Mann mit dem Laubfrosch.**

231 Paimann's Filmlisten, 6. Jg, Nr. 32, NN-NN-1922, cf.

kommerziellem Erfolg im In- und Ausland; die Exporte erreichten mindestens neun europäische Länder. **Hannele** gebührt daher Restaurierung und auch heutiger kanonischer Status.

Rillas zweite Rolle – die erste von etlichen als jugendlicher Liebhaber – übernahm er 1922 im farbenprächtig viragierten Kostümmelodram **Der Sturz in den Abgrund**, auch **Jeremias** genannt, einem stark beworbenen<sup>232</sup> Bibelfilm über rivalisierende Religionen und Kriege zwischen Judäa und Mesopotamien. Diese Nebenrolle war bereits deutlich anspruchsvoller als sein Debüt: Jehovas Prophet Jeremias, seine Tochter Rahel (Mara Markhoff) und ihr Verlobter Amosa (Rilla), Kapitän der Wache am jüdischen Königshof, bekämpfen verbrecherische Astarte- und Baal-Gläubige und entgehen daher Jerusalems Zerstörung und der babylonischen Gefangenschaft.

Markhoff und Rilla arbeiteten später erneut mit dem angesehenen Produzenten und Regisseur Eugen Illés<sup>233</sup>. Die Großproduktion hat hohen Schauwert durch ungewöhnlich farbenprächtige Virage<sup>234</sup>, sorgfältige Ausstattung, effektiv choreographierte Massenszenen und aufwändige Bauten. Sein Produktionswert kennzeichnet **Jeremias**, einen der wenigen in Deutschland produzierten Monumentalfilme als Bestandteil der globalen Monumentalfilmwelle 1914-1925<sup>235</sup>. Innerhalb des außerordentlichen Exporterfolges in mindestens fünf europäischen Ländern sowie der Türkei, den USA und Großbritannien ist die Empire-Gesamtrezption unklar, während **The Prophet Jeremias and the Destruction of Jerusalem** beispielsweise erfolgreich in Palästina lief.<sup>236</sup> Dem von mir

---

<https://web.archive.org/web/20160501172327/>;

[http://old.filmarchiv.at/efg/filmarchiv/paimann/1922/Paimann\\_321\\_3.jpg](http://old.filmarchiv.at/efg/filmarchiv/paimann/1922/Paimann_321_3.jpg); beide 01-02-2016.

232 Beispielsweise DEL, DeKu, 16. Jg, Nr 826, Sa, 24-11-1923, 92-97, Rubrik: Cinematografische Kunst, Art+Standfotos: Jeremias. Een Bibelsche Film; Aut NN. Bei den sieben Standfotos wurden irrtümlich die Bu zu den Standfotos von Rilla und Hollmann vertauscht.

233 Auch Darstellende Theodor Becker, Jaro Führt und Georg John.

234 Inklusiv Violett, einer sehr selten verwendeten Viragefarbe.

235 Zum Monumentalfilm z.B.: Wedel, Michael: Kolportage, Kitsch und Können. Das Kino des Richard Eichberg. Filmblatt-Schriften. Beiträge zur Filmgeschichte, 5. Berlin: Cinegraph Babelsberg 2007, S. 28-31. - Bono, Francesco: Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms. In: Bono, Francesco/Caneppele, Paolo/Krenn, Günter: Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmforschung. Wien: Filmarchiv Austria 1999, S. 47-76, darin S. 68-69. - Balogh, Gyöngyi: Die Anfänge zweier internationaler Filmkarrieren: Mihály Kertész und Sandor Korda. In: Bono et al. 1999, S. 77-100, darin S. 83-84.

236 Erfolg und Sondervorstellungen für Schulklassen lt. NLI, DoH, 25-01-1925, zwei Art:

Premierenbericht und Kritik, jeweils Aut NN. Herzlichen Dank an Filmemacher Josef Halachmi/IL für diesen Hinweis und die Übersetzung aus dem Hebräischen.

identifizierten<sup>237</sup> Film gebührt aus obigen Gründen ikonischer Status. Die seit 2004 geplante Restaurierung ist weiterhin unbegründet überfällig<sup>238</sup>.

Wahrscheinlich empfahl **Hannele**-Regisseur Gad, der seit 1918 mit der renommierten Produzentin und Drehbuchautorin Hella Moja kooperierte, Rilla für seine erste Hauptrolle einer Antagonistenfigur im verschollenen Moja-Vehikel **Das schöne Mädel** 1922/23, einer Melodrama-Prestigeproduktion.<sup>239</sup> Rilla verkörperte eine weltfremden Musikliebhaber, der für die ersehnte Geige zum Dieb wird. Erstmals in seiner Filmkarriere wurde hier seine Virtuosität als Geiger ein Besetzungskriterium, da er eine visuell nachprüfbar musikalische Authentizitätsgarantie bot. Bisher sind zwei europäische Exporte belegt. Rilla kooperierte später erneut mit fünf von sieben namhaften Ensemblemitgliedern inklusive Moja und ihrem Ehemann Heinz Paul (hier Aufnahmeleiter), der als Regisseur fünf Rilla-Filme drehte.<sup>240</sup>

Im verschollenen Drama **Wer wirft den ersten Stein** über eine Tabakfabrik während der Russischen Revolution spielte Rilla 1922/23 eine unbekannt Nebenrolle.<sup>241</sup> Später arbeitete er noch sechsmal mit dem angesehenen Kameramann Otto Kanturek. Verschollen ist auch die vom berühmten Kameramann Fritz Arno Wagner<sup>242</sup> fotografierte Zirkusromanze **Die Magyarenfürstin** 1923. Rilla verkörperte als Partner Schlegels<sup>243</sup> und des Stars Adele Sandrock die Liebhaber- und Musiker-Hauptrolle des adligen Geigenvirtuosen Prinz Axel. Die Uraufführungskritiken loben die Darstellenden und Wagners authentische Zirkusaufnahmen. Erfolgreiche<sup>244</sup> Exporte erzielten mindestens akzeptable europäische Reichweite.

---

237 Rilla erkannt bei Vorführung einer fragmentarischen sw-Kopie als „mystery film“ unbekanntem Ursprungs mit US-VT **The Fall of Jerusalem**, cf. Giornate del Cinema Muto/Pordenone Silent Film Festival. Catalogo XXIII. Edizione. Pordenone: Giornate 2004, S. 154-155, Film binnen sechs Wochen danach identifiziert.

238 BF plante die Restaurierung sofort nach meiner Identifikation, hat sie aber bis heute nicht geleistet.

239 Splitterüberlieferung, u.a. SDK, Hella Moja Film AG, Produktionswerbeheft, unpag.

240 Nebenrollen auch: Ilka Grüning, Heinz Salfner, Ludwig Rex, Hermann Picha und Ernst Pröckl.

241 Nebenrollen auch: Carl de Vogt und Heinz Stieda.

242 Nebenrollen auch: Eugen Rex, Ferdinand Hart, Leonard Haskell und Martin Herzberg.

243 SFA DosWR, Scan von Verleihanzeige **Die Magyarenfürstin** zum NL-Kinostart 09-11-1923, Den Haag, Apollotheater/Spuistr., mit Werbefoto: Porträt Schlegel im Kostüm der Artistin Welda; Bu: „Bekend uit **Hannele's Hemelvaart**“.

244 Erfolg meldete schon bei der Wiener Branchenvorführung: ÖNB, DFB, Nr 24, 16-06-1923, 10, Art: Vorführung der ISIS-Film-Gesellschaft m.b.H.; Aut NN.



### Fallstudie 1: Alles für Geld 1923

Für seine große positive Antagonistenrolle wurde Rilla von Bühnen- und Filmstar Emil Jannings engagiert – dieser nutzte nach seiner Theaterhauptrolle als Kriegsgewinnler und Großindustrieller Rupp in der erfolgreichen Berliner Uraufführung<sup>245</sup> einer Kapitalismusgroteske<sup>246</sup> die Gelegenheit, das satirische Bühnendrama sogleich mit seiner neugegründeten Produktionsfirma zu verfilmen: Rupp (Jannings) will den begabten Autokonstrukteur Henry von Platen (Rilla) ruinieren. Als der verarmte Adlige sich trotzdem beruflich durchsetzt, umgarnt Rupp Henrys Verlobte, die verarmte Adlige Asta von Roon (Dagny Servaes). Rups Mordanschlag auf Henry tötet stattdessen seinen einzigen Sohn. Asta findet wieder zu Henry, den der erschütterte Rupp zum Konzernerbe macht.

Mehrheitlich deutschsprachige Rollennamen situieren die Handlung im Mitteleuropa der Nachkriegsgegenwart. Die allegorische filmische Kritik am Einfluss krimineller Kriegsgewinnler auf die reparationsbelastete, daher politisch krisengeschüttelte Weimarer Gesellschaft, ist unverkennbar eine tagesaktuelle Botschaft an die Deutschen. **Geld** – bis heute unrestauriert – ist der zweite komödiantische Höhepunkt<sup>247</sup> des Raffke-Genres, dessen 20+ Satiren<sup>248</sup> in der schwierigen Nachkriegswirtschaftslage entstanden und Neureiche als kriminelle (Mit-)Verantwortliche des Auseinanderklaffens der Arm-Reich-Schere anprangerten.

Stab und Ensemble waren hoch renommiert: Das Produzentenduo bildeten Jannings und Paul Davidson – Gründer der ersten deutschen Kinokette und langjähriger Produzent; Regisseur Reinhold Schünzel war ausgewiesener Komödienspezialist, ebenso wie Co-Drehbuchautor Hanns Kräly, Lubitschs langjähriger Autor. Mitglieder des Theaterensembles, darunter der kurzfristige Star Servaes, Hedwig von Winterstein, Hermann Thimig, Paul Biensfeldt sowie der später bekannte Komödienautor Curt Goetz zählten zum Filmensemble. Die einzige hochrangige

---

245 Anfang Januar 1923 im Berliner Lessingtheater.

246 Mirbeau, Octave: *Les affaires sont les affaires*, Uraufführung Paris 1903, in der Neuinszenierung *Geschäft ist Geschäft*, Berlin 1923.

247 Der erste war **Die Austernprinzessin** 1919, Regie: Ernst Lubitsch.

248 Stiasny, Philipp: Glück und Elend der Neureichen. Alles für Geld (1923), Fräulein Raffke (1923) und das Kino in Zeiten der Inflation. In: Filmblatt, 55/56 (2014/15), Rubrik: Wiederentdeckt, Nr 198, 03-05-2013, 3-23, erwähnt 16 Titel verschollener Raffke-Filme. - Idem: Das Kino und die Inflation. In: Ackermann, Gregor/Delabar, Walter/Grisko, Michael (Hgg.): Erzählte Wirtschaftsgeschichten. Ökonomie und Ökonomisierung in Literatur und Film der Weimarer Republik. Juni – Magazin für Literatur und Politik. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2013, S. 35-44.

Neubesetzung der Großproduktion war Rilla – was Jannings‘ und Davidsons Überzeugung belegt, dass er der heiklen Antagonisten-Darstellungsaufgabe gewachsen war. Rillas bisherige Produktionen waren inszenatorisch und stilistisch traditionell oder expressionistisch gewesen – **Geld** war sein erster neusachlicher Film.

Begeisterte Uraufführungskritiken attestieren kanonischen Status: „Geht hin und schauet: Dies ist der Film unserer Zeit!“, schreibt Heinz Michaelis; ebenso fasziniert ist der namhafte Filmkritiker und -theoretiker Béla Balázs.<sup>249</sup> Fritz Olimsky lobt die exzellente Raffke-Figurenkonstruktion, kritisiert aber die Inszenierung, die Jannings nicht zügle und ansonsten Durchschnitt mit teilweise übertriebener Komik sei.<sup>250</sup> Sonderlob gilt Rilla, der sich durch zurückhaltenden Darstellungsstil kontrapunktisch mühelos gegen Jannings exaltierten Darstellungsstil behauptet.<sup>251</sup>

Dem herausragenden Inlandserfolg folgten außerordentliche Exporte mittels dreier weiterer Sprachfassungen in mindestens sechs europäischen Länder, die USA und Großbritannien sowie vermutlich das hispanophone Südamerika. Die Empire-Auswertung unter dem doppeldeutigen Verleihtitel **Fortune’s Fool**<sup>252</sup> ist unklar. Es ist unklar, warum **Geld**, der auch heutigen kanonischen Status verdient, noch unresauriert ist, denn eine Sichtungskopie – Fragment der spanischsprachigen Exportfassung – bestätigt die Kritiken.

---

249 SDK, FK, Nr 250, 06-11-1923, Art: Alles für Geld; Aut: M-s., d.i. Heinz Michaelis. - Ibid, Der Tag, 14-11-1923, Art: Alles für Geld; Aut: Béla Balázs.

250 SDK, SlgOli 43-89/3 [Var], 1a, 95, Zas aus Ztg NN, 08-11-1922, Rubrik: Neue Filme, Art: Alles für Geld; Aut: F.O., d.i. Dr. Fritz Olimsky.

251 SFA DosWR, Zas aus DKin, oNr, So, NN-NN-1923, Art: Alles für Geld; Aut NN.

252 Fehlanzeige in BLNA. - BFI ReLib, BFI 474378, video tape reviews, De Bartolo, John: Classic Images, Nr 256, 01-10-1996, 48, 50, war 2015-2018 nicht vor Ort verfügbar. - BFI-Katalogeintrag fehldatiert DE-Kinostart und ist lückenhaft sowie fehlerhaft betreffs Mitwirkender und Rollennamen.

### Fallstudie 2: Die Finanzen des Großherzogs 1923/24

Im allseits prominenten Stab und Ensemble der restaurierten kanonischen Großproduktion, einer neusachlichen Genremischung aus Kapitalismusgroteske, Revolutionsfarce und Adelskomödie mit Raffke-Elementen, übernahm Rilla 1923/24 die Nebenrolle des Ehrgeizigen Verschwörers Luis Hernandez. Erich Pommer produzierte die Ufa-Adaption eines berühmten Romans<sup>253</sup>, die Star-Regisseur Friedrich Wilhelm Murnau inszenierte.

Mit den meisten Mitwirkenden kooperierte Rilla später erneut: Thea von Harbou/Dr. Fritz Wendhausen (Drehbuch), Fritz Schwarz (Aufnahmeleitung), Erich Czerwonski (Bauten), Robert Baberske (Kamera), Edgar G. Ulmer (Stabassistenz), den Stars Harry Liedtke, Alfred Abel und Mady Christians sowie den Nebendarstellenden<sup>254</sup>.

Ein extrem langer Vorspanntitel – ironisches Zitat veralteter Filmpraxis – stellt die meisten Figuren in witzigen Formulierungen und pseudo-literarischem Sprachduktus vor. Rilla firmiert darin als letzter der vier Verschwörer.



<sup>253</sup> Heller, Frank [d.i. Martin Gunnar Serner]: *Storhertigens finanser*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1915.

<sup>254</sup> Nebenrollen auch: Ilka Grüning, Julius Falkenstein, Max Schreck, Adolphe Engers, Hermann Vallentin und Robert Scholz.

Ungeachtet der kleinen Rolle widmete Murnau ihm besondere inszenatorische Aufmerksamkeit. Murnau teilte sichtlich Pommers hohe Wertschätzung Rillas, denn eine der raren **Finanzen**-Großaufnahmen hebt Rillas ersten Auftritt in der fünften Szene der Exposition narrativ unmotiviert ästhetisch stark hervor – siehe Standfoto oben: Aus einem Gebüsch kommend, läuft Luis zum Meeresstrand, stoppt kurz vor der Kamera, hält nach etwas Ausschau, pfeift dann auf zwei Fingern ein Signal und klettert schließlich in ein Ruderboot, das Versteck seiner Kumpane.<sup>255</sup>

Murnau widmet Rilla diese lange Großaufnahme und die Szene, in der Rilla alleine agiert, offenkundig als ehrende Schauspielerminiatur, denn narrativ ist sie unnötig. Erst danach folgt die wichtige Szene, worin Bekker das Boot sieht, die vier Taugenichtse reden hört und sie als pseudo-revolutionäre Verschwörer anheuert.

Die inszenatorische Hervorhebung Rillas prägt fünf der sechs Akte des Films. Während Murnau die drei alten, hässlichen Verschwörer fast durchgängig als dumme, expressionistisch übertrieben grotesk agierende Dreiergruppe porträtiert, inszeniert er den jungen, gutaussehenden, neusachlich agierenden Luis teils alleine, teils in Gruppenarrangements als intelligenten Anführer: Luis verhandelt mit Bekker über die Bezahlung (2. Akt). Als sich die Verschwörer im momentanen Tableau einer Halbtotale auf den Preis einigen (3. Akt), steht Luis frontal zur Kamera in der Bildmitte rechts direkt neben dem sitzenden Bekker; der zweite Verschwörer steht im Profil links weiter weg, die beiden anderen knien mit dem Rücken zur Kamera vor Bekkers Tisch. Im Schloss (5. Akt, Detailaufnahmen bis Totalen) stopft Luis Geldstücke in Säckchen, um als einziger Verschwörer finanziell zu profitieren; als Ramon und Collin/Pelotard ihn überraschen, will Luis Ramon erschießen, wird aber überwältigt und gesteht, wo die Schlossbediensteten eingesperrt sind. Lediglich im restlichen fünften und dem sechsten Akt inszeniert Murnau alle vier Verschwörer als Gruppe. Erst wollen sie den gefesselten Ramon erhängen, grübeln dann über einen Preis für sein Leben, ergeben sich aber sofort, als die Köchin sie verscheucht und Soldaten sie umstellen. Murnau positioniert Rilla teilweise auch in diesen Akten zentral, beispielsweise hier in der Bildmitte:

---

255 FWMS, Standfotos: Großaufnahme WR, drei der Verschwörer im Boot, WR im Schloss beim Geldzählen; die vier Verschwörer wollen den Großherzog hängen.



Alle Uraufführungskritiken feiern **Finanzen** für Murnaus unerwartet leichthändige Inszenierung und Abels Darstellerleistung; summierend loben sie die Verschwörer-Darsteller, doch nur drei zählt eine ansonsten konzise Kritik, der Murnaus Hervorhebung Rillas entgeht.<sup>256</sup> Enormer globaler Export erreichte mindestens 13 Länder inklusive UdSSR, USA und Großbritannien – letztere Kinoauswertung als **The Grandduke's Finances** ist unklar.<sup>257</sup> Die bisherige Forschung zu Finanzen erwähnt Rilla nicht.

---

<sup>256</sup> SDK, Zas aus FK, Nr 7, 08-9-01-1924, oS, Art: Die Finanzen des Großherzogs; Aut: M–s., cf. <https://www.filmportal.de/node/22223/material/740277>; 03-10-2018.

<sup>257</sup> Fehlanzeige in BLNA Datenbank. Nicht verfügbar waren 2015-2018 im BFI-Katalog, oSign, ein Zas aus Publikation NN, oD, oS, mit OT DE, ebenso BFI ReLib, acht Standfotos SPD-992399, SPD-992401, SPD-2472022 und SPD-2472024, jeweils Porträt/Papierabzug, SPD-992400, SPD-992402, SPD-2472023 und SPD-2472025, jeweils Porträt RGB f.

### Im Namen des Königs 1923/24 bis Die Puppe vom Lunapark 1924

Während oder direkt nach den **Finanzen**-Dreharbeiten gründete Filmarchitekt Rochus Gliese seine Produktionsfirma und engagierte Rilla für dessen erste Adliger- und Liebhaber-Starrolle in **Im Namen des Königs**. Das mit Situations- und Dialogkomik gespickte Drehbuch der verfügbaren unrestaurierten pseudohistorischen Kostümkomödie, mitverfasst vom bedeutenden Filmkritiker Willy Haas, adaptiert frei eine erfolgreiche Bühnenkomödie um den französischen Offizier und Frauenschwarm Chevalier Amant de Lenoir (Rilla), der sich als Diener Jean verkleidet bei der Marquise d'Aubignard (Dagny Servaes) vor einem unverdienten Todesurteil versteckt; endlich freigesprochen, verlobt er sich mit deren Nichte, Komtesse Madeleine (Madga Unger). Rilla glänzt in seiner quasi-Doppelrolle bei nahezu durchgängiger Leinwandpräsenz durch etliche schnelle Charakter- und Stimmungswechsel zwischen seinen konträren Figuren, sowie nebenher durch reiterliche Fertigkeit. Export ist bisher nur für Österreich belegt.

Seine zweite Liebhaber-Hauptrolle übernahm Rilla, erneut vor Wagners Kamera, unter dem namhaften Regisseur Dr.-Ing. Johannes Guter in der nicht verfügbaren neusachlichen Zirkusromanze **Der Sprung ins Leben** 1923/24 als Co-Star von Xenia Desni. Die Werbung zu der Prestigeproduktion fokussierte auf die kurzfristig renommierte Desni; nebenstehende Titelseite des Decla-Verleihhefts ist Rillas früheste farbige überlieferte Starwerbung.



Später arbeitete er erneut mit mehreren Darstellenden inklusive Desni, Käthe Haack und Marlene Dietrich.<sup>258</sup> Die Uraufführungskritiken würdigen eine exzellente Gesamtleistung, ein „bestens besetzt(es)“ Ensemble, und konterkarieren die Starwerbung diplomatisch durch Betonung von Desnis Aussehen – schauspielerisch überzeugte sie wohl nicht.

<sup>258</sup> Cf. Filmographie auch für Lydia Potechina, Hermann Thimig, Hans Brausewetter, Max Gülstorff, Ernst Pröckl.

Eindeutig rühmen sie: „... Walter Rilla [...] und Käthe Haack befließigen sich erfreulicher Zurückhaltung“ und: „Die zurückhaltende Distinktion, mit der Walter Rilla den Artisten Frank darstellt, ist geeignet, für jenen jungen Filmkünstler starkes Interesse zu erwecken.“<sup>259</sup> Die hier erstmalige Zuschreibung großer Wirkung durch hochgradiger Kontrolle über die schauspielerischen Mittel kennzeichnete Rillas Kritiken lebenslang. Die Exporte in Europa und nach Großbritannien waren überdurchschnittlich; die Empire-Rezeption von **Leap into Life** ist unklar.<sup>260</sup>

Rillas steigendem Bekanntheitsgrad entsprach 1923/24<sup>261</sup> seine Co-Starrolle als politischer Antagonist Carlos im Vater-Sohn-Kostümdrama **Der Mönch von Santarem**, einem personifizierten Kampf zwischen Religion und Politik. Eine zweiseitige Fotoreportage<sup>262</sup> spiegelt das hohe Brancheninteresse an den aufwändigen Auslandsdreharbeiten dieser Adaption eines Romanklassikers<sup>263</sup>. Die verschollene Großproduktion wurde mindestens nach Österreich und Großbritannien exportiert; die Rezeption von **The Monk from Santarem** ist unklar.<sup>264</sup> Rilla drehte mehrfach mit folgenden renommierten Beteiligten: Regisseur Lothar Mendes, Kameramann Leopold Kutzleb, Aufnahmeleiter Rudolf Sieber, Drehbuchautorin Ruth Goetz, Filmarchitekt Prof. Ernst Stern, Hauptdarsteller Alf Blütecher und der britischen Nebendarstellerin Vivian Gibson<sup>265</sup>.

In seiner ersten Koproduktion **Die Fahrt ins Verderben/Op hoop van zegen** 1924, der zweiten Verfilmung<sup>266</sup> eines sozialrealistischen Bühnenklassikers<sup>267</sup>, arbeitete Rilla erneut vor Hasselmanns Kamera. Die deutsch-niederländische Prestigeproduktion prangert Reeder an, die Seelenverkäufer für die Hochseefischerei einsetzen. Wahrscheinlich war Rilla die Wunschbesetzung des **Magyarenfürstin**-Stars Adele Sandrock, hier in der Starrolle der Fischerswitwe Kniertje, denn eigens für Rillas Co-Starrolle als Kniertjes musikliebender Sohn Barend, der das Meer

---

259 ÖNB, NFP, Nr 21709, Fr, 20-02-1925,1. Bl, 16, Art: Kritik; Aut NN.

260 Fehlanzeige in BFI-Datenbank unter OT DE und VT GB.

261 Vorproduktion 1923 lt. SDK, RFB, Nr 24, 1923, 20 und *ibid*, Nr 24, 1923, 29.

262 SFA DosWR, NIF, Nr. 18, 1924, 282-282, Fotoreportage: *Der Mönch von Santarem*; Aut NN.

263 Silva Leitão de Almeida Visconde de Garrett, João Baptista da: *Viagens na minha terra*. Verfasst 1843. Erstveröffentlichung als Fortsetzungsroman in: *Revista Universal Lisbonense* 1845/46. Druck in zwei Bd.: Lissabon: Typ. Gazeta dos Tribunais 1846.

264 Fehlanzeige in BFI-Datenbank unter OT DE und VT GB.

265 **Die Königin des Weltbades** 1926.

266 **Op hoop van zegen** NL 1918, Regie: Maurits M. Binger, Produktion: Hollandia/Haarlem.

267 Heijermans, Herman: **Op hoop van zegen**, Uraufführung 24-12-1900, Nederlandsche Toneelvereniging, Amsterdam.

verabscheut, erhielt das Drehbuch diesen musikalischen Rollenfokus.<sup>268</sup> Rilla kooperierte später erneut mit Hasselmann, Co-Regisseur James Bauer sowie den Darstellern Adalbert Schlettow, Hermann Picha und Hans Mierendorff. Die Splitterüberlieferung zum verschollenen Film enthält weder Kritikerurteile über Sandrock und Rilla noch Exportbelege.

Rillas Liebhaber-Starrolle in der verschollenen neusachlichen Berlin-Komödie **Die Puppe vom Lunapark** 1924 – nur durch Splitterüberlieferung dokumentiert<sup>269</sup> – war eine quasi-Doppelrolle: Der radiobegeisterte deutschstämmige US-Erbe Herbert Hellway lebt in Berlin als armer Arbeiter und findet die Frau fürs Leben. Rilla kooperierte später erneut mit namhaften Mitwirkenden: Regisseur Jaap Speyer, Fritz Rasp, Eugen Rex, Hermann Vallentin, Adolphe Engers und Jenny Jugo. Die Prestigeproduktion bildete ein dreifaches Werbevehikel für das neue Medium Radio, die Metropole Berlin und deren titelgebenden Vergnügungspark.<sup>270</sup> Die Uraufführungskritiken lehnen letzteren Werbecharakter ab, würdigen aber das Protagonistenduo und speziell Rilla:

Alice Hechy und Walter Rilla geben sich als liebendes Paar ohne jede Süße. Rilla gibt dem Lustspiel sogar einen Schimmer echter Menschlichkeit.<sup>271</sup>

Die Exportreichweite ist unklar; beim Österreichexport entstanden transartistische und transmediale Werbeeefekte, da Radio Wien 1924 startete und ein gleichnamiges Bühnenstück<sup>272</sup> sowie 1925 eine gleichnamige Operette<sup>273</sup> uraufgeführt wurden.

---

268 DEL, DeT, 07-11-1924, 9, Art: Wat de Duitse regie van onzere visschers makte; Aut: NN. - Ibid, HaCo, Nr. 12830, Do, 11-12-1924, 1. Bl, 3, Anz: Centraal-Theater. - Ibid, HeHa, 03-12-1924, oS, Art: Kritik; Aut: Piet Kloppers. - Ibid, HeNIn, 29. Jg, Nr. 323, Sa, 27-12-1924, 5. Bl., 1, Rubrik: Berlijnsche Brieven (van onzen correspondent), Art: Over filmkunst en literatuur; Aut: NN.

269 Darunter beispielsweise: SDK, Westi-Film, Werbeheft. – SDK, Slg Rasp, Standfoto: Rilla kniend, Fritz Rasp liegend, zwei NN Mitwirkende.

270 Niedbalski, Johanna: Die ganze Welt des Vergnügens. Berliner Vergnügungsparks der 1880er bis 1930er Jahre. Berlin: be.bra Verlag 2018, passim.

271 SDK, RFB, Nr 30, 1925, 24, Kritik; Aut: ck. – Zitat in: Ibid, Zas FW, oD [07-1925 o. 08-1925]: Kritik; Aut: -r.

272 Autor: Hans Zerlett.

273 Komponist: Paul Weiner, cf. [http://www.was-wurde-aus.at/oper\\_graz\\_1920-1929.html](http://www.was-wurde-aus.at/oper_graz_1920-1929.html); 01-02-2019.



### Fallstudie 3: Die Prinzessin und der Geiger/The Blackguard DE/GB 1924/25

Rillas erstes Starvehikel, dem ich kanonischen Status zuschreibe, bot ihm eine Hauptrolle als Musiker und Liebhaber – zugleich seine erste Titelrolle und eine weitere Geigerrolle. Die koproduzierende Ufa bewarb die verfügbare Großproduktion beispielsweise mit dieser Starpostkarte adäquat auf Rilla zentriert.<sup>274</sup>



Walther Rilla

Als deutsch-britische Koproduktion war die melodramatische Musikerbiographie weder die erste noch die einzige der Weimarer Republik. Das politische Verhältnis der ehemaligen Kriegsgegner blieb belastet, aber die binationalen Filmindustrieverbindungen normalisierten sich schrittweise ab 1921/22 und intensivierten sich binnen weiterer drei Jahre. Diese früheste Phase des deutsch-britischen Netzwerksektors im transnationalen FilmEuropa ist noch weitgehend unerforscht, aber für meine Argumentation zentral,

stelle ich meinen diesbezüglichen Recherchestand voran, woraus die Fallstudie kausal wie temporal hervorgeht.

Ich argumentiere, dass das deutsch-britische Netzwerk als Aktant 1921-1924 synchron zu Rillas erster Karrierephase entstand, sich durch **Prinzessin/Blackguard** exakt im ersten Kulminationspunkt von Rillas Startum verdichtete und dieses Starvehikel weiteren binationalen Kooperationen den Weg ebnete. Fast alle der frühen Netzwerkakteure kooperierten früher oder später mit Rilla, den dieses Starvehikel im Zentrum des Netzwerkes positionierte.

<sup>274</sup> SFA DosWR, Starpostkarte, viragiert, oD [1924/25], Foto: Ufa, oV, Motiv: WR in Kostüm Michael Caviol. Motiv mehrfach verlegt: Ibid, sw, oD [1924/25], Iris-Verlag/Wien, Nr. 5107.

In der politisch angespannten Nachkriegslage wandten sich britische filmindustrielle Akteure 1921/22 aus Verzweiflung über heimisches filmwirtschaftliches Versagen an ihre deutschen und österreichischen Pendants. Während die globale Kinoentwicklung in diversen Ländern schon in den späten 1900er Jahren industrielle Produktionsstrukturen hervorbrachte, versäumten die britischen Filmpioniere diese Reorganisation. Der industriestrukturelle Mangel an modernen Studios, Produktionskapital und hochqualifiziertem Personal ließ ihre Produktionen weit unter Weltmarktniveau sinken. Wegen dieser hausgemachten Strukturkrise konnte die US-Filmindustrie ab 1910 den britischen Kinomarkt okkupieren, sodass die in London konzentrierten Produktionsfirmen mangels indigenem Absatz 1921/22 zu kollabieren drohten.<sup>275</sup>

Mitteleuropa hatte dagegen rechtzeitig auf industrielle Strukturen umgestellt. Begünstigt durch kriegszeitliche gegenseitige Filmexportboykotte verloren 1918 die bisherigen europäischen Filmwirtschaftszentren<sup>276</sup> ihren Status kurzfristig an Wien und ab 1921/22 an Berlin, nunmehr zweitgrößte Filmindustrie weltweit und damit personalstärkster und filmtechnisch modernster Standort Europas. Die deutlich kleinen Standorte Wien, Budapest und Prag entwickelten sich seither abhängig voneinander und von diesem Oberzentrum, dem kontinentalen Garanten für Weltmarktcompatibilität.

Als nun 1922 das Ende des alliierten Nachkriegsboykotts gegen den deutsche Filmexporte absehbar wurde, standen britische Filmschaffende vor der Alternative, sich endgültig Hollywood unterzuordnen – das sie kulturell wie sprachlich als fremd einstufte, oder mit Berlin zu kooperieren – letzteres war zugleich lukrativ, denn für Großbritannien war der Wechselkurs aufgrund der reparationsbedingt schwachen deutschen Wirtschaft vorteilhaft.<sup>277</sup> Britische Produzenten und Regisseure, die

---

275 Higson, Andrew: *Waving the Flag. Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford: Clarendon Press 1995, S. 31. - Boughey, Davidson: *The Film Industry*. London: Pitman & Sons 1921, passim. - Teils auf Boughey basierend: Low, Rachael: *The History of the British Film*. 7 Bde. Bd. 2: 1906-1914, Bd. 3: 1914-1918, Bd. 4: 1918-1929. London: Allen & Unwin 1948. ND u.a. 1971, 2004, 2011; ND alle 7 Bde als Taschenbücher London: Routledge 2010. - Beispiele jüngerer Studien: Higson, Andrew/Maltby, Richard: *Film Europe and Film America: Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939*. Exeter: EUP 1999. - Higson, Andrew (Hg.): *Young and Innocent? The Cinema in Britain, 1896-1930*. Exeter: EUP 2002.

276 Paris, Kopenhagen, Turin und Mailand.

277 Botting, Josephine: *Nice Work (if You Can Get it). The Silent Films of Adrian Brunel*. Diss, Royal Holloway, University of London 2017, S. 126, cf.

<https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/nice-work-if-you-can-get-it-the-silent-films->

Weimarer Filme schätzen und teilweise auch Deutsch sprachen, wandten sich mehrheitlich nach Berlin, gelegentlich auch nach Wien.

Die vermutlich erste Nachkriegskooperation realisierten die deutschen Produzenten Harry Piel und Heinrich Nebenzahl mit ihrem plurilingualen Londoner Kollegen Louis Zimmerman mittels einer eigens für eine Harry Piel-Serie gegründeten Produktionsfirma<sup>278</sup>; bei zweien dieser Piel-Filme war Alfred Zeisler 1922/23 Co-Drehbuchautor<sup>279</sup> – Zeisler und Nebenzahl sowie dessen Sohn Seymour produzierten, inszenierten bzw. schrieben später jeweils mehrere Rilla-Filme.<sup>280</sup>

Zimmerman kooperierte zeitgleich mit zwei Londoner Solar Films-Gründern Regisseur/Drehbuchautor Adrian Brunel sowie Schauspieler Miles Mander. Brunel hatte bereits 1921 einen Solar-Film in einem deutschen Kopierwerk entwickeln lassen, und beide kamen im August 1922 für Studioaufnahmen nach Berlin<sup>281</sup>, wo Brunel als einer der beiden ersten britischen Regisseure<sup>282</sup> auch drehte – zeitgleich pendelte Rilla zwischen Berliner Theatern und Filmstudios. Brunel arbeitete in London 1925 an der Postproduktion von **Prinzessin/Blackguard** und wurde ab dem Winter 1931/32 ein lebenslanger Freund und Arbeitspartner Rillas.<sup>283</sup>

Ab 1923 wurden deutsche Filme wieder nach Großbritannien exportiert, deren Kritiken bekannte Londoner Filmjournalisten wie Walter C. Mycroft verfassten – da er sich auf Antrieb für das Weimarer Kino begeisterte, kannte er alle importierten Rilla-Filme. Als es Mycroft in London 1922 noch unmöglich gewesen war, den neuesten Murnau-Film<sup>284</sup> zu sehen, begann er die Planung eines Filmclubs für Vorführungen künstlerisch bedeutender ausländischer sowie zensierter Filme. Daraufhin wurden Mycroft, Brunel und dessen enger Freund Ivor Montagu treibende Kräfte zur Gründung der Londoner Film Society 1925, die Mycrofts Ziel übernahm. Dieser weltweit erste anglophone Filmclub zeigte von Anfang an Meisterwerke des

---

of-adrian-brunel%289d59ff59-ce75-46aa-8d81-d8477f39a09d%29.html; 02-07-2019.

278 Apex Film Company Limited, Berlin.

279 **Rivalen** 1922/23 und **Sein letzter Kampf** 1923.

280 Alle fünf in diesem Kapitel, cf. zweite und dritte Karrierephase.

281 **The Man Without Desire** GB 1922, cf. Brunel, Adrian: Nice Work. The Story of Thirty Years in British Film Production. London: Forbes Robertson 1949, S. 98-100. – Botting 2017, S. 118-145.

282 Der andere, George Dewhurst, war später wohl nicht mehr im DE/GB-Filmnetzwerk aktiv.

283 Cf. **La Wally** IT 1931/32 sowie Kapitel 3 und 4.

284 **Phantom** 1922.

Weimarer Kinos<sup>285</sup>, und so erfolgreich, dass einige davon in kommerzielle britische Kinos kamen.<sup>286</sup> Mycroft wurde 1927 bei British International Pictures/London erst Drehbuchmitarbeiter und -berater sowie ab 1928 Drehbuchabteilungsleiter.

Spätestens als er 1933 BIP-Studiochef wurde, reiste er zweimal jährlich nach Berlin, z.B. für Exportverhandlungen. Mycroft und Rilla kannten einander persönlich wahrscheinlich schon seit 1924/25 – während der Berliner **Prinzessin/Blackguard**-Dreharbeiten, seit Rillas spektakulärem britischem *Sumurûn*-Bühnendebüt oder seit der Londoner Branchenvorführung von **Prinzessin/Blackguard**. Nach Exilbeginn wandte Rilla sich 1934 bei der Rollensuche in London zuerst an Mycroft<sup>287</sup>, der ihn beriet und mit ihm 1937/38 einen Dreijahresvertrag abschloss – dieser brachte Rilla 1938/39 vier attraktive britische Haupt- und Starrollen ein.<sup>288</sup>

Seit 1923 arbeitete in Berlin auch Produzent/Regisseur Herbert Wilcox, der soeben zusammen mit seinem Regiekollegen Graham Cutts eine Produktionsfirma<sup>289</sup> gegründet hatte. Wilcox drehte in Berlin 1923/24 seine erste deutsch-britische Koproduktion<sup>290</sup> mit dem deutschen Produzentenkollegen John Hagenbeck für ihre beiden Produktionsfirmen und die Berliner Filiale der Micco-Film/Wien. Letztere leitete der Micco-Co-Gründer Reinhold Schünzel, der 1923 Rillas Regisseur gewesen war.<sup>291</sup> Wilcox kehrte nach seiner ersten österreichisch-britischen Koproduktion<sup>292</sup> 1924 für seine zweite deutsch-britische Koproduktion **Prinzessin/Blackguard**<sup>293</sup> nach Berlin zurück.

Dies war Wilcox' erste Zusammenarbeit mit Rillas Förderer Pommer – seit 1923 Ufa-Produktionschef und einer der Ufa-Direktoren, daher nun eine Schlüsselfigur der Weimarer Branche – sowie dem global renommierten Kameramann Theodor Sparkuhl<sup>294</sup>. Vermutlich kannte Wilcox Rillas Arbeit schon 1923/24 durch britische Importe von Rilla-Filmen oder hörte durch Schünzel und Pommer von Rilla und lernte ihn vielleicht umgehend persönlich kennen. Jedenfalls beeindruckte Rilla,

---

285 Schon bei der allerersten Vorführung: **Das Wachsfigurenkabinett** 1924, Regie: Paul Leni.

286 Low, Bd. 4, 1971, S. 34-35.

287 HTA, IntWR, 24'03"-26'02".

288 Cf. Kapitel 3.

289 Graham-Wilcox Productions, London.

290 **Chu Chin Chow**.

291 Bei **Alles für Geld**.

292 **Südliche Liebe/Southern Love** AT/GB 1923/24.

293 **Dekameron-Nächte/Decameron Nights**.

294 Er hatte 1916-1922 alle frühen Erfolgsfilme von Ernst Lubitsch fotografiert.

inzwischen exiliert, Wilcox 1935 in einem britischen Theaterstück so nachhaltig, dass Wilcox ihn 1937/38 in zwei Großproduktionen hochrangig besetzte.<sup>295</sup>

Wilcox' Geschäftspartner Cutts, zuhause als Starregisseur gehandelt, kooperierte ab 1924 mit dem Londoner Jungproduzenten Michael Balcon und dessen neugegründeter Gainsborough Pictures.<sup>296</sup> Balcon fehlte Produktionskapital, um den Roman eines Landsmannes<sup>297</sup> zu verfilmen, daher schloß er, vermutlich vermittelt durch Wilcox und Cutts, 1924 mit Pommer einen UFA-Koproduktionsvertrag<sup>298</sup>, dessen erstes Projekt die Großproduktion **Prinzessin/Blackguard** war – unten mehrere Seiten aus dem für Groß- und Prestigeproduktionen typischen IFK-Filmheft.<sup>299</sup> Gainsborough Pictures wurde anschließend Koproduktionspartner bei Alfred Hitchcocks erster Weimarer Regie<sup>300</sup>; Balcon selbst beschäftigte ab 1933 deutschsprachige Filmexilierte und positionierte sich antifaschistisch.<sup>301</sup>

Produktionsbedingungen und Personenkonstellation von **Prinzessin/Blackguard** versprachen durchschlagenden Erfolg: Für das Produzentenduo Pommer/Balcon inszenierte Cutts mit Chefkameramann Theodor Sparkuhl unter intensiver Beteiligung von Hitchcock als Drehbuchautor, Filmarchitekt und Regieassistent. Pommers Entscheidung für Rilla als Star bestätigte, dass dieser drei Jahre nach seinem Debüt schon für transnationale Produktionen und ein weltmarktreifes Starvehikel qualifiziert war; die Genreentscheidung für eine Musikerbiographie setzte zielsicher auf Rillas musikalische Starmarke. Pommer etablierte seinen Star dadurch als hochrangigen Akteur im Zentrum des deutsch-britischen FilmEuropa-Sektors und öffnete ihm mit der Koproduktion automatisch den anglophonen globalen Raum, während bisherige Rilla-Filme den globalen Markt nur durch Exporte erreicht hatten.

Die Handlung des Rilla-Vehikels entsprach dem zeitgenössischen Geschmack: Nach einem extrem schwierigem Werdegang weltberühmt, droht der Geigenvirtuose

---

295 Cf. Kapitel 3.

296 Balcons erste Produktion: **Woman to Woman** GB 1923.

297 Paton, Raymond: *The Autobiography of a Blackguard*. London: Hutchinson 1923, ND 1933.

298 Cook, Pam (Hg.): Gainsborough Pictures. London: Cassell 1997, passim.

299 SDK, Fotokopie von Zas aus IFK-Filmheft, Nr NN, 1925, unpag.

300 Ufa + Emelka + Gainsborough Pictures (GP): **Irrgarten der Leidenschaft/The Pleasure Garden** DE/GB 1925.

301 Durch den Exilfilm **Jew Süß** GB 1934, cf. Kapitel 3.

Michael Caviol am Konflikt zwischen quasi-himmlischer Kunst und erotischer Liebe zu zerbrechen; schicksalhaft verliert er erstere in den Wirren der Russischen Revolution, um letztere für immer zu gewinnen.

Rilla überzeugte schauspielerisch und musikalisch vollauf, indem er den Charakter und den Künstler realistisch verkörperte. Seine Partnerin Jane Novak (Prinzessin Maria) war in ihrer US-Heimat und Großbritannien kurzfristig renommiert, Frank Stanmore (Michaels Manager Pompouard) in Großbritannien längerfristig, aber Rilla war alleiniger **Prinzessin/Blackguard**-Star, wie Hitchcock jahrzehntelang präzise erinnerte<sup>302</sup>. Rilla war zugleich durch seine Plurilingualität die Idealbesetzung, da fließendes Englisch produktionsrelevant war. Während der dreimonatigen Dreharbeiten lernte Hitchcock als Drehbuchautor, Filmarchitekt, Regieassistent, Aufnahmeleiter und Co-Regisseur seinerseits Deutsch, beobachtete die Babelsberger Produktionspraxis und Filmästhetik und betonte lebenslang deren prägenden Einfluss auf **Prinzessin/Geiger** und sein gesamtes Lebenswerk.<sup>303</sup>

Pommer, der die Musikalisierung des Kinos<sup>304</sup> anstrebte und für Rilla ein perfektes Starvehikel plante, wünschte eine Musikerbiographie, während für Juniorproduzent Balcon der britische Romanstoff wichtig war. Hitchcocks Drehbuch mit auktorialer Erzählperspektive blieb daher nah an Patons melodramatischem antirevolutionärem Roman um den alkoholsüchtigen schurkischen Ich-Erzähler Lewinski und verschob den Erzählfokus nur unzureichend hin zu Michael. Daraus resultierten Dramaturgieprobleme: Die Musikerbiographie wurde nicht rund, weil die Lewinski-Figur – eine von zwei antagonistischen Nebenrollen – viel zu groß blieb. Das primäre narrative Agens von Michaels Künstlerstreben ergänzte Hitchcock durch seinen eigenen autobiographischen Beitrag, Michaels Katholizismus, nur unzureichend als sekundäres Agens.

Cutts vernachlässigte die Studioarbeit wegen einer Liebelei, zugleich neidete er

---

302 Hitchcock bei ARD-Auftritt: Frankfurter Stammtisch, HR-Erstaussstrahlung NN-NN-1966, Länge 44'14", cf. <https://www.youtube.com/watch?v=ZmgPuhLhBNU>; 04-12-2015, darin 35'00"-35'30".

303 Hitchcock bei US-TV Auftritt: Frame of Reference, Sender NN, Erstaussstrahlung NN [ca. 1971], Länge: 29'23", darin 16'00"-16'20". Herzlichen Dank an Alain Kerzoncuf für diesen Hinweis.

304 Rotthaler, Viktor: Die Musikalisierung des Kinos. Die Komponisten der Pommer-Produktion. In: Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang/Schöning, Jörg (Hgg./)Uhlenbrok, Katja (Red.): MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937. Ein Cinegraph Buch. München: edition text+kritik 1998, S. 123-134, darin S. 126.

Hitchcock dessen wachsenden künstlerischen Einfluß auf seine Gainsborough-Regiearbeiten inklusive dieser. Hitchcock musste Cutts' Affäre regeln helfen und zusätzlich zu seinen regulären Stabfunktionen punktuell die Regie schultern, worin ihm Erfahrung fehlte.<sup>305</sup> Zwar hatte er zuvor schon multiple Stabfunktionen<sup>306</sup> bei billigen Balcon-Produktionen in kleinen, schlecht ausgestatteten Londoner Studios mit niedrig qualifiziertem Personal übernommen, aber die Verantwortung für die kostenintensive Arbeit in den riesigen Studiohallen der größten kontinentalen Produktionsfirma war wesentlich höher, und für die weit höhere deutsche Produktionsqualität musste er schnell lernen, mit dem hochqualifizierten Ufa-Personal in kooperativer Form zu kommunizieren. Ein kooperativer, kreativer Regisseur hätte Hitchcocks konzeptionellen Drehbuchfehler ausbügeln können, doch Cutts' volatiler Charakter, sein an veralteten US-Vorbildern orientierter Inszenierungsstil, Hitchcocks Zusatzbelastung sowie ihre konträren Inszenierungsvorstellungen mündeten in Streit; Cutts blieb dem Studio ganz fern. Dadurch verfehlten beide den Wesenskern dieser Koproduktion.

Hitchcock, der im anderen Babelsberger Studio nebenan Murnau beim Drehen des neusachlichen Meisterwerkes **Der letzte Mann** beobachtete und von ihm Ideen für **Prinzessin/Blackguard** übernahm<sup>307</sup>, baute imposante expressionistische Kulissen. Er kontrastierte etwa das enge Häuschen von Michaels Großmutter (1. Akt) mit Michaels prächtiger Londoner Villa (3. Akt). Für Michaels Visionsszene schuf er auf der großen Ufa-Freikulisse den eindrucksvollen Effekt einer immensen weißen Himmelstreppe, worauf der schwarzgekleidete Michael zu den weißgekleideten Himmelsscharen – ca. 1.000 Kompars\*innen – emporsteigt.<sup>308</sup> Zugleich ignorierte Hitchcock durch seine Konzentration auf Bauten, Bildkomposition, Farbkontrast und Massenchoreographie das fundamentale Weimarer Produktionsprinzip, die Szenengestaltung stets dem filmischen Narrativ unterzuordnen.

**Prinzessin/Blackguard** weist daher mehrschichtige inszenatorische Genre- und

---

305 Kerzoncuf, Alain/Barr, Charles: Hitchcock Lost and Found. The Forgotten Films. Lexington: University Press Kentucky 2015, S. 56-62, halten alleinige Regiearbeit Hitchcocks bei mehreren Szenen für möglich.

306 Alle GB: **The White Shadow** 1923; **The Passionate Adventure** 1924; **The Prude's Fall** 1925.

307 Taylor, John Russell: Die Hitchcock-Biographie. Fischer Cinema. Frankfurt: Fischer 1982, S. 57-58.

308 Hitchcock bei TV-Auftritt in: Frame of Reference, US-Sender NN, Erstausstrahlung NN [ca. 1971], Länge: 29'23", darin 09'09"-11'48".

Tempobrüche auf. Während die zügige expressionistisch-neusachliche Exposition Michaels Elendsleben und seine harten Lehrjahre realistisch zeigt, schildern die Akte 2-5 als episches Kammerspiel in viel zu langsamem Tempo Michaels inneres Ringen zwischen quasi-religiösem Künstlertum und erotischer Liebe. Eingangs des sechsten Aktes verwandelt ein narrativ unzureichend motivierter, daher unglaubwürdiger radikaler Genre-, Dramaturgie-, Stimmungs- und Tempobruch den größten Teil der Schlussesequenz in einen schnellen, aktionsgesteuerten Revolutionsfilm mit choreographierten Massenszenen. Ebenso abrupt wie unglaubwürdig folgen zwei ästhetisch altbackene Duellszenen in der Klimax, die kontraproduktiv, da retardierend wirken; nach der Fluchtszene folgt wiederum abrupt der Kammerspielschluss.

Ich behaupte, dass Cutts die Kammerspielakte 2-5, die Duelle und den Filmschluss traditionell inszenierte, während Hitchcock die Exposition, Michaels religiöse Vision und die übrige Schlussesequenz expressionistisch-neusachlich inszenierte, sodass Pommers intendierte Musikerbiographie teilweise zum Religions- und Revolutionsfilm wurde. Als Resultate dreier konträrer Gestaltungskonzepte verformten Drehbuchschwächen und Inszenierungsbrüche die deutsche Originalfassung<sup>309</sup> in ein traditionell-expressionistisch-neusachliches Stilamalgam – zu einem Zeitpunkt, als neusachliche Weimarer Filme bereits überwogen.

Ein zweiter, ebenfalls von Cutts ausgelöster Berufskonflikt belastete die britische Postproduktion.<sup>310</sup> Gainsborough Pictures unterstützte Cutts' und Hitchcocks Regiekarrieren, aber nicht die Brunels, obwohl dieser als Regisseur sehr erfolgreich und wichtigster Adapteur kontinentaler Stummfilme war. Brunel forderte mehrfach Regieaufgaben von dem mit ihm befreundeten Balcon<sup>311</sup>, der jedoch nicht allein entschied. Brunel erhielt nach 1924 nur unterbezahlte Nachbesserungsaufträge ohne Namensnennung – beispielsweise den, fehlerhafte Cutts-Filme<sup>312</sup> für den heimischen Kinomarkt zu optimieren<sup>313</sup>.

Im Frühsommer 1925 hatte Brunel die **Prinzessin/Blackguard**-Originalfassung für

---

309 SDK, Fotokopien von zwei Zs aus IFK-Filmheft, Nr NN, 1925, jeweils oS.

310 Botting 2017, S. 62-64.

311 BFI SpecColl, AB SpecColl 111, 3, Brief 03-07-1925, Michael Balcon an AB.

312 **Prinzessin/Blackguard** und danach **The Prude's Fall** GB 1925.

313 Kerzoncuf/Barr 2015, S. 58.



den britischen Markt umzuschneiden, wofür er einzelne Szenen nachdrehte<sup>314</sup> und zwei Rollennamen änderte; der germanophone Michael wurde zum frankophonen Michel und Maria Lobanoff zu Marie Idourska. Die Zwischentitel verfassten Brunel und Hitchcock gemeinsam. Cutts war wegen Balcons Anordnung zur Überarbeitung beleidigt, ließ seine Wut aber an Brunel aus, intrigierte gegen ihn bei Balcon und verleumdete Brunel branchenweit.<sup>315</sup> Dies und Brunels Unzufriedenheit verursachten einen Prozess wegen Brunels Bezahlung, woran dessen Freundschaft mit Balcon zerbrach. In London verfeimt, bekam Brunel nur noch schlecht bezahlte Hilfsarbeiten – seine Regiekarriere wurde fast komplett gekappt. Seither fürchtete Brunel erneuten Freundesverrat, was kriegszeitlich punktuell seine Freundschaft mit Rilla belastete.<sup>316</sup>

Wie bei Großproduktionen global üblich, eröffnete ein thematisch passendes Bühnenprogramm<sup>317</sup> die Berliner Uraufführung; Premierenmusik und Dirigat sind unklar<sup>318</sup>, nur eine Ufa-Verleihwerbung aus der Folgewoche ist überliefert.<sup>319</sup>

Gemischte Kritikerurteile sind ein häufiger Quellenbefund; hier divergieren die Uraufführungskritiken<sup>320</sup> thematisch: Alle rühmen Sparkuhls Kameraarbeit sowie die Charakterporträts von Valetti und Goetzke als ausgezeichnet, verurteilen dagegen Cutts‘ US-Eklektizismus; eine Stimme identifiziert ihn präzise als Epigonen von US-Regisseur Rex Ingram und Imitator von „Duellszenen älterer Metro-Filme“<sup>321</sup>. Eine Kritik benennt den Inszenierungsfehler des Gestaltungsbruches zwischen Kammerspiel und Revolutionsfilm sowie die resultierende Unglaubwürdigkeit, die auch beim Premierenpublikum Pfiffe hervorgerufen hatten. Hitchcocks Bauten und Bildkompositionen werden als zentrale Schauwerte gelobt, aber ebenso einhellig sein Drehbuch wegen der „Bedenkenlosigkeit“ abgelehnt, ständig narrative Logik

---

314 Botting 2017, S. 59.

315 Botting 2017, S. 62-63.

316 Cf. Kapitel 4.

317 Sammeltitle *Wolgawaisen*: Violinsolo von Leopold Isacu und russische Tänze der Borris-Truppe.

318 SDK, SlgOli, 4.3 89/3 [Var] 3, 52-53, Zas aus oN, oO [Ztg. Berlin], Kritik; Aut: F.O., d.i. Dr. Fritz Olimsky.

319 SDK, DMBL, Nr 34, 07-09-1925, 2. Ausg, Sonderbeilage FE, 1, Anz UFA Nollendorfplatz.

320 SDK, Zas aus: FK, oNr, 05-09-1925, oS, Art: Kritik; Aut NN; DeF, Nr 36, 1925, 18, Art+Foto: Kritik; Aut: S-r; Standfoto: Alberti und zwei weitere Nebendarsteller\*innen; ibid, SlgOli 4.3-89/3 [Var] 3, 52-53, oN [Ztg NN]; Aut: F.O., d.i. Dr. Fritz Olimsky; RFB, Nr 37, 1925, 43: Art, Kritik; Aut: E.; Standfotos: WR, Goetzke und Alberti.

321 „Metro-Filme“ bedeutet Produktionen des Hollywood-Studios Metro Pictures Corporation, das 1924 durch Fusion im Konzern Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) aufging.

zugunsten reizvoller Bildkompositionen auszuhebeln.

Die Bewertungen des Stars und seiner Partnerin differieren: Teils heißt es, Rilla und Novak machten gemeinsam viele Drehbuchmängel vergessen, teils, Rillas Spiel sei „eher äußerlich“, während Novak Innerlichkeit biete, oder umgekehrt, Novak spiele miserabel, Rilla dagegen intensiv und mit darstellerischer Tiefe. Tatsächlich bleibt Novak blass, was teils ihr und teils Hitchcocks unzureichender Figurenzeichnung der weiblichen Hauptrolle anzulasten ist. Eine Kritik unterstellt Rilla implizites Veidt-Epigonentum – dies ist angesichts dieses und weiterer erhaltener Rilla- und Veidt-Filme unhaltbar und steht zugleich konträr zu Kritiken über zeitgleiche sowie spätere Rilla-Filme. Eine weitere Kritik attestiert Rilla meisterhafte Kompetenz durch vollendete Verkörperung des an Wahnsinn grenzenden musikalischen Genies – dies deckt sich mit Rillas tatsächlicher Leistung und den häufigsten Kritikerurteilen über seine zeitgleichen und späteren Hauptrollen.

Die britische Fachzeitschrift *The Bioscope* berichtete im Oktober 1924 über die Dreharbeiten<sup>322</sup> – und wegen Rilla auch über dessen etwa zeitgleiche **Lunapark-Produktion**<sup>323</sup>. Im Januar 1925 im gleichen Fachblatt inserierte Balcon für Ufa/Gainsborough, die **Geiger/Blackguard** als Cutts‘ neuestes Meisterwerk mit „international cast“ ankündigten und zugleich transmedial die Paton-Vorlage als „famous novel“ bewarb.<sup>324</sup> Ebenso verwies *The Bioscope* im Februar 1925 in der Ankündigung der Branchenvorführung auf Rillas kurz bevorstehendes Londoner Bühnendebüt und warb eindeutig für den Film.<sup>325</sup> Seit der *Sumurun*-Sensation erhielt Rilla Vorschusslorbeeren für den Film von der Tagespresse.<sup>326</sup>

Der namhafte Londoner Verleih Wardour Films Ltd. hatte bereits einen Cutts-Film im Programm<sup>327</sup> und importierte etliche Weimarer Großproduktionen nach Großbritannien.<sup>328</sup> Sein Plakatmotiv – Michaels Künstlertum zwischen Religiosität und Liebe – bewarb die Branchenvorführung am 20. April in der Royal Albert

322 BLNA, TBi, Do, 09-10-1924, 47-48, Rubrik: Cinema Section, R.P.S.

323 BLNA, TBi, Do, 23-10-1924, 60-61, Art: Children's Day at the Jofa Studio in Berlin.

324 BLNA, TBi, Do, 08-01-1925, 6, Anz: Gainsborough Pictures.

325 BLNA, TBi, Do, 19-02-1925, 62, Art: Walter Rilla.

326 Beispielsweise BLNA, Blyth News, Do, 02-04-1925, 9, Art:

327 **The Prude's Fall** GB 1925.

328 <https://www.imdb.com/search/title/?companies=co0103079&view=advanced;>  
[https://the.hitchcock.zone/wiki/Wardour\\_Films\\_Ltd;](https://the.hitchcock.zone/wiki/Wardour_Films_Ltd;) beide 01-10-2020.

Hall<sup>329</sup>, bei der Komponist Hugo de Groot eine eigene Begleitmusik dirigierte<sup>330</sup>. Das Bühnenprogramm ignorierte das filmische Geigerthema, während es den Russlandbezug transmedial werbend für die Romanvorlage betonte.<sup>331</sup> Zwei überlieferte Kritiken bemängeln den uneinheitlichen Produktionscharakter<sup>332</sup>, Cutts‘ schleppende Inszenierung und Hitchcocks Drehbuch wegen unrealistischer Handlung sowie fehlender Kulturlokalisierung der Schlusszene.<sup>333</sup>

Gleichwohl war die Premiere im Oktober am gleichen Ort sehr erfolgreich<sup>334</sup>, wie Hitchcock noch Jahrzehnte später erinnerte<sup>335</sup> – diesmal dirigierte Komponist W. L. Trytel ein eigenes Stück. Die britische Werbung fokussierte auf den Premierenerfolg und Rillas persönlichen Doppelerfolg als Darsteller und Musiker – man schwärmte, er sei schlicht „brilliant“<sup>336</sup> und war fasziniert von seiner „picturisation of music“<sup>337</sup>. Der starken britischen Resonanz von November 1925 bis Jahresende 1926 entsprach wahrscheinlich der nur punktuell belegten irischen Kinoauswertung 1926.<sup>338</sup> Das außergewöhnliche Stilamalgam erzielte außerordentlichen Exporterfolg in mindestens sechs europäischen Ländern sowie Venezuela und den USA. Transmedial profitierte Romanautor Paton durch eine Neuauflage.

Etliche anglophone Studien ignorieren Weimarer Co-Produktionskontexte im sowie Weimarer Stileinfluss auf den britischen und US-Film, oder negieren diesen sogar; **Prinzessin/Geiger** behandeln sie weit überwiegend, als sei es eine exklusiv britische Produktion, und beurteilen diese auch dann nur als frühen Hitchcock-Film. Der Weimarer Einfluss, der nachweislich Hitchcocks Gesamtwerk prägte, wird selten und bestenfalls nur für **Prinzessin/Geiger** und seine weitere Weimarer Regiearbeiten konzediert. Insgesamt greifen selbst die luzidesten britischen Studien zu kurz, weil

---

329 SFA DosWR, Scan von Plakat zur Branchenvorführung 20-04-1925, Royal Albert Hall, London. – Cf. auch BFI, ITM-3495, als Werbematerial für Branchenvorführung 20-04-1925.

330 Mit seinem eigenen Orchester, cf. BLNA, TTa, Mi, 01-04-1925, 60, Art, 104, Standfoto: The Blackguard – A New Film.

331 Ballettszene von Sergej Morosov: *The Forbidden Dance of the Elves*.

332 BLNA, TBi, Do, 23-04-1925, 53,

333 BLNA, DaHe, Di, 21-04-1925, 8, Art: The Blackguard.

334 Fehlanzeige im BFI-online Katalog betreffs Q zur Premiere; 30-11-2018.

335 Dokumentarfilm **Paul Merton Looks at Alfred Hitchcock** GB 2009, BBC TV.

336 Beispielsweise: BLNA, DeDT, Di, 24-11-1925, 3, Art: Amusements in Derby.

337 Beispielsweise: BLNA, HaLO, Sa, 14-11-1925, 2 + 5-6, Art: At the Elite Theatre. – Ibid, MiCT, Sa, 14-11-1925, 2, Art: Jane Novak & Walter Rilla in The Blackguard.

338 BLNA <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>; 16-10-2020: 87 Treffer 1926, davon 67 England; 0 Wales; 12 Schottland; 4 Northern Ireland; 4 Saorstát Éireann (Irischer Freistaat, nur Dublin).

sie **Prinzessin/Geiger** nicht kontextgemäß als Koproduktion und Rilla-Vehikel kennzeichnen.<sup>339</sup>

Ich behaupte, dass **Prinzessin/Blackguard** kanonischen Rang und Restaurierung verdient: Als einzigartiges Stilamalgam und bedeutendste frühe deutsch-britische Koproduktion ist er national für das Weimarer und das britische Kino ebenso relevant wie transnational für die beiderseitigen Nachkriegsfilmbeziehungen. Im Zentrum beider Kontexte steht Rillas Karrieresprung zum europäischen und weltmarktkompatiblen transkulturellen Star mit seiner neuen zentralen Akteurposition im deutsch-britischen Sektor des FilmEuropa-Netzwerkes.

---

339 Beispielsweise: Gledhill, Christine: Reframing British Cinema 1918-1928. Between Restraint and Passion. London: BFI 2003, S. 15, 21, 22, nennt DE-Stileinfluss und DE-GB-Koproduktionen, auf Theatralisierung, lässt jedoch Hitchcocks Nachahmung der theaterverhafteten expressionistischen DE-Filmarchitektur aus, und gibt – wie fast alle anglophonen Studien – nur den britischen OT an.

### **Zweite Karrierephase 1925-1928: Ausbau des transnationalen Startums**

Diese Karrierephase prägten 28 Star- und Co-Star-Hauptrollen, fast alle in Groß- oder Prestigeproduktionen, davon zahlreiche Erfolge, die Rillas europäisches Startum und seinen globalen Marktwert erheblich intensivierten. Vier Triumphe erzielte er in dieser Zeit als Darsteller dramatischer komplexer oder konfliktbeladener Männerfiguren.<sup>340</sup> War Rilla schon beim rasanten Aufstieg zum Filmstar vielbeschäftigt gewesen, drehte er jetzt jährlich fünf bis acht Mal, z.B. eine europäische Koproduktion sowie einen für den US-Markt konzipierten Film<sup>341</sup>; der einzige Mittelfilm war eine zweite europäische Koproduktion.<sup>342</sup>

In Großbritannien machten Rillas Londoner Theaterdebüt und sein erstes Starvehikel ab Februar 1925 kurz hintereinander transartistisch großes Furore und lösten einen Rilla-Exportboom aus – 14-17 Filme der zweiten Karrierephase<sup>343</sup>, also mindestens die Hälfte, liefen ebenfalls hier. Erstmals nach London brachte ihn sein Reinhardt-Bühnenvertrag<sup>344</sup> in der Märchenpantomime *Sumurûn*, wo das glanzvolle Bühnenspektakel der orientalistischen Phantasie 1911 in Max Reinhardts erster Inszenierung zur Weltsensation geworden war und seither besonders im anglophonen Raum transkulturell wie transmedial weiterwirkte.<sup>345</sup> Reinhardt betraute Rilla für die Neuinszenierung 1924 mit der Liebhaber-Hauptrolle des jungen Kaufmanns Nur-al-Din. Nun spielte er diese einzige *Sumurûn*-Sprechrolle beim ersten deutschen Nachkriegs-Theatergastspiel im größten Theatersaal des Empire, wie das Werbeheft des Londoner Coliseum ankündigte.<sup>346</sup> Die Besetzungsentscheidung war weise, denn Rilla rettete die Premiere am 23. Februar 1925: Britische Pressevertreter und der

---

340 *Hoheit tanzt Walzer, Die Sporck'schen Jäger, Das gefährliche Alter und Die große Liebe – Revolutionshochzeit*

341 *Seine Mutter*.

342 Mittelfilme waren Produktionen mit Minimalbudget und begrenzter Vermarktung, cf. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8489>; 10-07-2020. - *Der Monte Christo von Prag/Pražký Monte Christo*.

343 Für drei Filme sind bisher nur anglophone VT belegt, cf. Filmographie.

344 Vertragsdauer 05-1923 bis 11-1926 lt. Werkverzeichnis: Huesmann 1983, unpag, Werk-Nrn. 712, 1397, 1458, 1471, 1507, 1622, 1686, 1726; darin *Sumurûn*-Neuinszenierung: 13 deutsche Aufführungen 09-09 bis 22-09-1924 mit WR als Kaufmann Nur-al-Din.

345 Krebs, Gerhild: *Sumurûn* – deutsches Pantomimespektakel und transmediales globales Orientalismusphänomen des 20./21. Jahrhunderts. Zum Verhältnis von Politik, Krieg, Sprache, Bühne und Film. Saarbrücken: ms 01/2015-03 unpubl 2015, unpag, passim.

346 VAM, TheatColl, TheatMus, RP 91/1925, BTA Coll, The London Coliseum, Programmheft für Woche ab Mo, 23-02-1925, 8: zehn Nummern, darin Nr 8: "SUMURÛN The Wordless Play in Seven Scenes from "Tales of the Arabian Nights" (...) Produced by ERNST MATRAY Orchestra under the direction of the Composer, VICTOR HOLLAENDER Cast: (...) Nur-al-Din (a Young Merchant) .... WALTER RILLA (...) Scenery and Costumes designed by Prof. HELLÉ. Executed by Hugo BARUCH & Co. (...) Music published by METZLER & Co." [Versalien im Original].

Berliner Journalist Pem beobachteten, wie er am Premierenabend aus dem Parkett kommend die riesige Bühne betrat und vor dem Vorhang sitzend seinen Prolog begann. Plötzlich stand im festlich gekleideten Publikum ein angetrunkener Mann auf und brüllte, die „bloody German Huns“ sollten verschwinden. Im folgenden lautstarkem Tumult verharrte Rilla unbeirrt schweigend; erst als Polizisten den Pöbler abgeführt hatten, setzte er neu an, als sei nichts geschehen.<sup>347</sup> Diese Geistesgegenwart und seine als „most skilful“<sup>348</sup> gerühmte Darstellerleistung sorgten wochenlang für ein ausverkauftes Haus<sup>349</sup>. Die Anerkennung der britischen<sup>350</sup> und europäischen Presse<sup>351</sup> für den Publikumsliebbling der Saison war wohlverdient, denn Rilla hatte gleich drei Katastrophen verhindert: einen diplomatischen Skandal, der im post-martialisch angespannten deutsch-britischen Verhältnis ständig drohte<sup>352</sup>, eine künstlerische Blamage Reinhardts und ein Finanzfiasko des bedeutendsten britischen Theaterkettenimpresarios Oswald Stoll, Coliseum-Eigentümer sowie Filmproduzent und -verleiher<sup>353</sup>.

In Theater und Film blieben frühe Typbesetzungen bestehen: In 24 der 28 Filme dieser Karrierephase war Rilla Liebhaber/Verehrer/Verlobter/Ehemann, davon in vieren erstmals erotischer Rivale. Er spielte je zwei Geigervirtuosen/Komponisten und Bildende Künstler, je einen Schriftsteller und Offizier sowie je acht (Hoch-)Adlige und (Erb-)Söhne/Neffen/Vettern/Schwiegersöhne. Neue Figuren waren drei Studenten, je zwei Ärzte, Ingenieure und Politiker sowie ein Handelssekretär. Die Fachpresse attestierte Rilla beständiges künstlerisches Wachstum von Film zu Film, und er rechtfertigte fortlaufend das stetig steigende filmindustrielle Vertrauen,

---

347 BLNA, GloC, Do, 26-02-1925, 4, Art: Our London Letter. - ADK PersDosWR, Zas aus DKu, oJ, oNr, 01-08-1956, oS, Art: ...dann sprach er seinen Text weiter/Walter Rillas zwei Gesichter/ Deutschsprachiger Emigrant beliebter Star in England; Aut: Pem [d.i. Paul Marcus]. - SFA DosWR, Zas NN, 20-11-1958, Art: Walter Rilla: Schriftsteller und Schauspieler. Aut: Hanns Arens; Arens war Lektor beim Münchener Kindler-Verlag, betreute 1955-1957 Übersetzung und Publikation von Rillas drei Büchern.

348 BLNA, TSk, Mi, 25-02-1925, 37, Art+Szenenfotos: Criticisms in Cameo: Sumurûn, at the Coliseum; The Bright Island, at the Aldwych; Sometime, at the Vaudeville.

349 ETH, EcI, Bd 2, Nr 11, 12-03-1925, 2, Art: Walter Rilla; Aut NN.

350 Beispielsweise: BLNA, TSp, Sa, 28-02-1925, 18, Art: The Play's the Thing: Sumurûn Returns to London After Fourteen Years. - Ibid, GloC, Do, 26-02-1925, 4, Art: Our London Letter. - Ibid, NoJo, Mi, 11-03-1925, 4, Art: Film and Drama. Do They Conflict Or Are They Two Distinct Forms of Art? Aut: Walter Rilla.

351 Beispielsweise ETH, EcI, Bd 2, Nr 11, 12-03-1925, 2, Art: Walter Rilla; Aut NN.

352 Beispielsweise wurde Werner Krauß 1926 bei der Premiere seines ersten GB-Bühngastspiels wütend angepöbelt; indigene Kolleg\*innen retteten die Premiere – sie ermahnten das Publikum, den Gastkünstler um seiner Kunst willen zu respektieren. - Diplomatische Probleme verursachte Herbert Wilcox' Weltkriegsfilm **Dawn** GB 1928 über die GB-Kriegsspionin Edith Cavell, cf. Kapitel 3.

353 Für Stolls Kette großer Theatersäle cf. <https://www.eno.org/your-visit/london-coliseum/history-of-the-london-coliseum/>; 02-04-2015.

beispielsweise in seinen drei ersten unsympathischen Figuren.<sup>354</sup>

Rillas Genrepalette erweiterte sich 1925-1928 nochmals. Während einige Genres, z.B. Revolutionsfilm, erneut vertreten waren<sup>355</sup>, gab es deutlich mehr Genre-Mischungen<sup>356</sup> sowie neusachliche Sexualaufklärungs-, Kriminal-, Justizfilme und Operettenadaptionen. Im musikalisch geprägten Weimarer Kino stets lukrativ, entstanden letztere ab 1925 deutlich häufiger<sup>357</sup> und zunehmend im neusachlichen Filmstil – Rillas Filme spiegeln beide Entwicklungen synchron.<sup>358</sup> Ebenso spiegeln 12<sup>359</sup> der 28 Filme synchron ein neu entstehendes Weimarer Genre, für das ich angesichts schwammiger bisheriger Begriffe<sup>360</sup> den Genrebegriff „Psychostudien“ vorschlage. Kaum waren drei Hauptwerke Sigmund Freuds<sup>361</sup> publiziert, erschienen ab 1924 Produktionen, deren Drehbücher mit psychischen Figurenzeichnungen operierten oder psychoanalytische Theoriekonstrukte in die Dramaturgie einbauten – darunter dieser:

---

354 Zynisch-arroganter Verführer in **Die – da unten**, moralisch gespaltener **Sporck**-Protagonist; Feigling in **Revolutionshochzeit**.

355 **Die geheime Macht** und **Die große Liebe – Revolutionshochzeit**.

356 **Der Mann mit dem Laubfrosch**; **Die Sache mit Schorrsiegel**; **Der Monte Christo von Prag/Pražký Monte Christo**.

357 ÖNB, DBü, Nr 82, 1926, 37, Art: Man filmt Operetten...; Aut: Friedrich Porges; Porges, zugleich Herausgeber eines großen AT-Filmfachblattes, kennzeichnet Operettenfilm irrtümlich als neues Genre, aber korrekt als aktuellen filmindustriellen Renner in Deutschland und Österreich.

358 **Wie einst im Mai**; **Die geschiedene Frau**; **Prinzessin Olala**.

359 Beispielsweise **Dürfen wir schweigen?**; **Der Geiger von Florenz**; **Die Sporck'schen Jäger**; **Orient-Expreß**; **Die Sache mit Schorrsiegel**; **Seine Mutter**; **Die große Liebe – Revolutionshochzeit**; **Der Monte Christo von Prag/Pražký Monte Christo**.

360 Ablesbar z.B. an insgesamt 19 inhaltlich teilweise sehr schwammigen Einträgen in: Filmlexikon der Universität Kiel, cf. <https://filmlexikon.uni-kiel.de>; 23-05-2020.

361 *Jenseits des Lustprinzips* 1920, *Massenpsychologie und Ich-Analyse* 1921, *Das Ich und das Es* 1923.

#### **Fallstudie 4: Liebesfeuer 1925**

Nur als stark fragmentierte schwarz-weiße Sichtungskopie der britischen Exportfassung<sup>362</sup> ist das Melodrama von Regisseur Paul Ludwig Stein verfügbar. In Davidsons Großproduktion für seine eigene Produktionsfirma im Ufa-Auftrag verkörperte Rilla, typbesetzt als Adliger und erotischer Rivale, die Starrolle des Diplomaten Harald von Bodenstein, der wie sein bester Freund Leutnant Erik von Arenheim (Alfons Fryland) um die Liebe der Wiener Primaballerina Ingeborg Torselli (Liane Haid) kämpft. Eine Inhaltsbeschreibung<sup>363</sup> der farbenprächtig viragierten verschollenen Originalfassung verdeutlicht, dass Wilhelm Thieles Drehbuch, der tagesaktuellen Psychoanalyse-Begeisterung folgend, Eriks erotische Angst vor Harald in das Motiv eines Traumes kleidet, den das Publikum wie Erik erst in der letzten Klimaxszene erkennt – dieser rückwirkende Aha-Effekt erhöhte deutlich den Unterhaltungswert.

Rilla führt die Besetzungsliste des Vorspanns an, gefolgt von Fryland, Maria Reisenhofer (Eriks Mutter), Paul Biensfeldt (Ingeborgs Vater) und Haid; Großbuchstaben heben Rilla und Haid als Stars hervor. Gegen das solide Ensemble, in dem Rilla, Reisenhofer, Biensfeldt und die gelernte Balletttänzerin Haid besonders überzeugend agieren, fallen Frylands hölzern-artifizielle Mimik, Gestik und schwerfällige Bewegungen ab.

Rilla war offenbar die Wunschbesetzung von Pommer/Ufa, Davidson und Schünzel – letztere beide waren 1923 sein Co-Produzent respektive Regisseur gewesen<sup>364</sup>, und Schünzel zugleich Berliner Filialleiter von Haid's Produktionsfirma Micco-Film<sup>365</sup>. Mit Filmarchitekt Stern hatte Rilla schon gearbeitet; später drehte er erneut mit ihm und Stein, Thiele, Kameramann Curt Courant, Haid sowie Nebendarsteller Ernst Pröckl. Neben einem IFK-Filmheft stimmte ein passendes Ballett-Bühnenprogramm<sup>366</sup> auf die Berliner Uraufführung ein.

---

362 Trotz Existenz einer viragierten BFI-Archivkopie nennt Filmportal ihn eine sw-Produktion, cf. [https://www.filmportal.de/film/liebesfeuer\\_fda4f277978447bea1626929c6daf0f5](https://www.filmportal.de/film/liebesfeuer_fda4f277978447bea1626929c6daf0f5); 02-06-2020.

363 SDK, Programmzettel Ufa-Theater Tauentzien-Palast, 1 Bl, recto/verso, gefaltet, 4 S ca. DIN A5.

364 **Alles für Geld.**

365 Zu Haid, Micco-Film und Schünzel cf. [https://www.filmportal.de/person/liane-haid\\_0218565e63c146de8e865801a0ac75a1](https://www.filmportal.de/person/liane-haid_0218565e63c146de8e865801a0ac75a1); 23-05-2020.

366 *Lieben und Lachen*, vorgeführt vom Walter Kömme-Ballett.



Die Presse-Einladungskarte<sup>367</sup> lässt die Farbenpracht der Originalfassung erahnen – hohe Farbschauwerte boten alle Szenen mit Theaterauftritten sowie Sequenzen eines Maskenballs, der Hochzeit und eines Diplomateneempfangs sowie die Feuerkatastrophe in der Schlußsequenz als beeindruckender Vorlauf zur Klimax:



Harte Farbkontraste von hellgelb über rot bis schwarz unterstrichen wirkungsvoll die effektstarke Dramatik, denn für diese rasante

Teilsequenz zogen Regisseur und Kameramann alle Register der Weimarer Studiotechnik. Einigen Totalen der brennenden riesigen Theaterfassade folgen kontrastierende Nahaufnahmen, Halbnahe und Halbtotale des von Feuer und Rauch erfüllten Theaterinneren, wo Personen umherirren, Flammen aus Türen schlagen, brennende Balken herabstürzen und Gebäudeteile zusammenbrechen. Am Sequenzende hastet Harald mit Ingeborg auf den Armen durch die Flammen eine große geschwungene Freitreppe hinab, ins Foyer und ins Freie.<sup>368</sup>

Das Uraufführungspublikum feierte die Anwesenden Stein, Rilla, Haid und Fryland durch frenetischen Beifall. Teils kontrastierend um Distanz bemüht, teils gleichfalls begeistert, würdigen die Kritiken einen „sehr netten Unterhaltungsfilm“ respektive „Bombenerfolg“ und prognostizieren ergiebige Kinoauswertung<sup>369</sup>; grundlos

367 SDK, Presse-Einladungskarte zur Uraufführung **Liebesfeuer** 11-09-1925, Berlin, Ufa-Theater, 1 Bl, recto f, verso sw, rechts oben Ecke abgerissen.

368 Fach- und Tagespresse berichteten transkontinental über einen Sturz Rillas und Haid während der Dreharbeiten zur Treppenszene, z.B. ÖNB, DKJ, Nr. 771, 09-05-1925, 8, Art: Unfall Liane Haid; Aut NN. - DEL, IndCo, 4. Jg, Nr. 229, Sa, 20-06-1925, Ausgabe Ost-Java, 1. Bl., Art: Van alles wat. Hoogste gevarenklasse. Aut: Tel.

369 SDK, drei Zs aus: oN [FW?], oD [04-09-1925], Rubrik: Filmkritik, Art: Liebesfeuer; Aut: W.H.; RFB, Nr 38, NN-NN-1925, 41, Rubrik: Filmkritik, Berliner Uraufführungen, Art+ zwei Standfotos:

bemängelt Fritz Olimsky, Rilla habe seine Figur „fast etwas zu tief“ aufgefasst. Wie Olimsky missversteht eine weitere Kritik die psychoanalytische Auflösung als unsinnige Drehbuchphantasie respektive narrativen Doppler. Während eine dritte Kritik Drehbuch und Regie nur mäßig und solide nennt, identifiziert eine vierte Frylands „süßschalkische[s] Bonvivantlächeln“ korrekt als Willy Fritsch-Imitation und beurteilt die Regie sowie die Darstellenden Biensfeldt und Reisenhofer als ebenso exzellent wie Rilla, dessen Schauspielstil, verglichen mit Haid's ewiger Effekthascherei, „sympathische Bescheidenheit“ zeige – ein häufiges Rilla-Epithet seiner Weimarer Jahre.

Mindestens neun **Liebesfeuer**-Exporte erzielten außerordentlichen Erfolg in- und außerhalb Europas. Beim britischen Kinostart von **Fires of Love** 1927/28<sup>370</sup> blieben im Vorspann das Ufa-Logo und die Namen der Darstellenden erhalten<sup>371</sup>, dagegen veränderte diese transkulturelle Adaption wegen der alliierten Nachkriegsgepflogenheit, deutschsprachigen Kulturkontext zu tilgen, die wichtigsten Rollen sprachlich, namentlich, kulturell und sozial. Die k.u.k.-Figuren im Vorkriegswiens der Originalfassung – Ingeborg und James Toselli, Botschaftsattaché Harald von Bodenstein und Leutnant Graf Erik von Arenheim – mutierten in der Exportfassung zu britischen und britisch-italienischen Figuren – Fiametta und James Torselli<sup>372</sup>, dem nun bürgerlichen und berufslosen Henry Borden sowie dem weiterhin adligen Captain Eric Arenheim.

Die Italianisierung der Tänzerin verlagerte Berufstätigkeit, Kreativität und Erotik in eine exotische Frau, was diesbezügliche britische Zuschauerinnenwünsche kappte, während es britische erotische Männerträume und Männlichkeitskonstrukte wie das Postulat der exklusiven Ernährerrolle bediente. Zur Stützung sozialer Hierarchien diente auch die Streichung des deutschen „von“ aus beiden Adelsnamen, das kollektive Weltkriegserinnerungen an adlige Würdenträger der Mittelmächte ebenso löschte wie die strukturelle Gleichartigkeit kontinentaler Vorkriegsmonarchien mit der englischen Monarchie. Die Kombination des anglophonen Nachnamens Borden

---

Liebesfeuer; Aut: Go.; Fotos: Ballettunterricht bzw. Liane Haid; *ibid*, SlgOli 25/582, 4.3-89/3 [VAR], 3, Zas, oN, oD, Rubrik: Neue Filme, Art: Liebesfeuer; Aut: F. O., d.i. Dr. Fritz Olimsky.

370 Am 30. August, cf. BFI ReLib, TBi, Bd. 72, Nr 1092, 08-09-1927, 59.

371 Frylands Name allerdings zu „Friedland“ verballhornt.

372 „Kleine Flamme“, anklingend an den Filmtitel. Ein „r“ ergänzte man im Familiennamen zwecks Vermeidung klanglicher Missverständnisse – komische wie „Toe-Sally“ oder Käuflichkeit konnotierende wie „to sell“.

und die Berufslosigkeit des vermögenden erotischen Rivalen evoziert die anrühige Randexistenz eines moralisch verdorbenen Emporkömmlings und tilgt die soziale Gleichrangigkeit des Freundespaars der Originalfassung.<sup>373</sup> Die neue Konnotation konstruierte auch einen zuvor inexistenten Männlichkeitskontrast – Arenheims anglierter Vorname und erhöhter Militärrang verwandelten den indolenten, erotisch ängstlichen, niederrangigen k.u.k.-Offizier der Originalfassung transkulturell in einen mutigen höherrangigen Offizier, d.h. einen männlichen englischen Adels-Prototyp.

Zusätzlich wurden 40% der Filmlänge handwerklich miserabel gekürzt. In der einzigen verfügbaren Sichtungskopie der Exportfassung<sup>374</sup> fehlen ganze Sequenzen: der Heiratswiderstand von Eriks Mutter, Ingeborgs Rettung des gräflichen Enkelkinds, die psychoanalytische Auflösung sowie wie diverse Szenenanfänge und -schlüsse. Der dadurch holprige Schnitt stört die Handlungslogik durch fehlende Motivation und ebenso erheblich den ursprünglichen visuellen Fluss.

Beispielsweise fehlt die Antwort des Grafensohnes auf Ingeborgs Gretchenfrage, ob auch er ihren Karriereverzicht fordere – stattdessen lächelt Arenheim nur; diesem abrupten Szenenende folgt sofort die Hochzeitssequenz. Dadurch fehlt auch die Motivation für Erics späteres patriarchal-standesbesessenes Verhalten – in der Exportfassung gängelt er Fiametta unbegründet, indem er die Ex-Tänzerin vom gesellschaftlichen Leben mit seinesgleichen fernhält. Die Exportfassung endet auch abrupt: Nach der Versöhnung der Eheleute in Haralds Wohnung folgen nur noch ein Zwischentitel, der das spätere Eheleben glücklich nennt, und die nachgedrehte metaphorische Totale eines reitenden Paares in idyllischer Hügellandschaft.

Anglophone Verleihe pflegten kontinentaleuropäische Stummfilme prinzipiell auf ca. 90‘ zu kürzen und resultierende Mängel durch nachgedrehte Szenen zu verdecken.

Wenn Importe ungeachtet hoher Produktionsqualität nur als B-Filme in Doppelprogrammen<sup>375</sup> dienen sollten, kürzte man wie hier sogar auf 60‘.

---

373 Klangassoziationen wie „border“ und „boarding house“ erlaubten die Unterstellung, der Lebemann sei durch Grenzkriminalität reich geworden und ursprünglich armer Ausländer gewesen.

374 DE Originalfassung nach Zensur 2.710m. - BFI, Sichtungs- und Verleihkopie C-530530, 35mm, 5,438 ft = 1.657,5m, Positivkopie, sw, Sicherheitsfilm, ZW Englisch; unzugängliche Archivkopien: C-56614, 35mm, 5,700 ft = 1.737,36m Positivkopie, Nitrozellulose von 1928, viragiert, ZW NN, und C-530529, 35mm, 5,440 ft = 1.658,11m, DupNeg, Sicherheitsfilm, ZW NN.

375 <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1953>; 01-06-2020. Dieser Eintrag zum Begriff „double feature“ behauptet oQu, diese Programmpraxis sei Ergebnis der

Bislang wurde kein Restaurierungsversuch unternommen; der Torso, den die **Fires of Love**-Sichtungskopie darstellt, zeigt alle obige Formen von Adaptionseingriffen seitens des kurzlebigen britischen Verleihs Cinema Exclusives<sup>376</sup>, der **Liebesfeuer** als ersten von fünf deutschen Filmen der Produktionsjahrgänge 1925-1930 nach Großbritannien importierte. Waren fehlende Sequenzen und Szenenanschlüsse schon narrativ problematisch, wog der Verlust der psychoanalytischen Auflösung als ästhetisch-dramaturgischer Schnitt weit schwerer. Wegen nur geringfügiger Laufzeitkürzung ist zu vermuten, dass der Verleih die Originalauflösung als filmisch zu innovativ, kulturell unbritisch oder beides ablehnte. Genau dazu passt die eingefügte banale Schlusstotale des Reiterpaares – inhaltlich ein affirmatives Sozialstereotyp englischen Adelslandlebens, finanziell und visuell die beste Einstellungsgröße für Nachdreh mit Statisten.<sup>377</sup>

Der Verleih verwandelte das Original durch Zerschneiden von Rhythmus, Struktur und Inhalt in ein Griffith-artiges<sup>378</sup> altbackenes Moralstück. Seine transkulturelle Adaption bediente gleichermaßen antideutsche Vorurteile und Sozialkonservatismus, ließ den Filmort Wien hinter anglophonem Kulturkontext verschwinden, brach die Handlungslogik, um reiche adlige Offiziere erotisch gegen bürgerliche Lebemänner zu immunisieren, und löschte weibliche Kreativität durch berufslosen Ehefrauenstatus. Dieses Sozialmärchen passte zur filmästhetisch und moralisch veralteten US-Massenware sowie dem niedrigen indigenen Produktionsniveau, die britische Kinoprogramme prägten. Wohl deshalb wurde **Fires** anscheinend eine der drei umsatzstärksten Produktionen der Kinosaison 1927/28; dem Fachpressebeispiel einer lobenden *Bioscope*-Kritik folgten diverse Tageszeitungen, z.B. der *Derbyshire Times and Chesterfield Herald*<sup>379</sup>; die Bristoler *Western Daily Press* betonte die „delightful story ... starring Walter Rilla and Liane Haid“; der Londoner *Marylebone Mercury* und der *West London Observer* die „brilliant, sparkling production“ ebenso wie die nordenglische Regionalzeitung *Leeds Mercury* „the success of the town“.<sup>380</sup>

---

Weltwirtschaftskrise 1929 gewesen, doch tatsächlich gab es „Zweischlager“- bzw. „Dreischlager“-Programme schon deutlich früher; sie waren beispielsweise bereits Mitte der 1920er Jahre besonders für kleine DE-Kinos typisch.

376 <https://www.imdb.com/search/title/?companies=co0104630>; 01-06-2020.

377 Nachdreh mit Haid und Fryland vermutlich unerschwinglich bzw. zeitlich unmöglich.

378 US-Regisseur David Wark Griffith, Vertreter viktorianischer Moralbegriffe.

379 BLNA, DTCH, Sa, 23-06-1928, 7-8 + 14, Art; Aut: J. STRINGER.

380 BLNA, WesDP, Di, 03-07-1928, 3, Rubrik: Stage and Screen. - MaMe, Sa, 07-07-1928, 5, Anz:

### Die – da unten 1925/26 bis Die geschiedene Frau 1926

Seinen ersten unsympathischen Antagonisten spielte Rilla 1925/26 als Partner des Stars Aud Egede Nissen im neusachlichen Großstadtsozialdrama **Die – da unten**, das sozialkritische Zeichnungen des mitwirkenden berühmten Berliner Grafikers, Malers und Fotografen Prof. Heinrich Zille adaptierte: Der reiche, bigotte Medizinstudent André (Rilla) verführt die arme Stenotypistin Ilse (Nissen), schwängert sie und lässt sie sitzen. Renommierete Stabmitglieder wie Regisseur Victor Janson, Kameramann Carl Drews<sup>381</sup>, Filmarchitekt Jacek Rotmil und Komponist Guiseppa Becce wirkten auch in späteren Rilla-Filmen<sup>382</sup>. Zur Splitterüberlieferung<sup>383</sup> der verschollenen Prestigeproduktion zählen überwiegend positive Uraufführungskritiken. Exporte in Europa und nach Japan waren überdurchschnittlich.

Produzent Pommer engagierte 1925/26 ein Starensemble aus Conrad Veidt, Rilla, Elisabeth Bergner, Grete Mosheim und Nora Gregor für seine neusachliche Ufa-Großproduktion **Der Geiger von Florenz**, eine restaurierte Genremischung aus Psychostudie, Kammerspiel, Reisefilm, Verkleidungskomödie und Backfischromanze. Der Stab aus namhaften Kräften umfasste Regisseur und Drehbuchautor Dr. Paul Czinner, das Kameratrio Kanturek, Árpád Virágh und Adolf Schlasy sowie Komponist Becce. Rilla hatte mit Kanturek und Becce bereits gearbeitet, später drehte er erneut mit ihnen sowie mit Czinner, Virágh, Bergner, Veidt und Gregor<sup>384</sup>.

Cziners Drehbuch und Inszenierung des Bergner-Starvehikel präsentierte sie, ihren Theaterrollen entsprechend, einmal mehr als männlich verkleidete androgyne Kindfrau. Es wimmelte von narrativen Klischees und reservierte für Bergner fast alle Leinwandzeit, während Czinner die Co-Stars durch systematische Marginalisierung zur lebenden Staffage degradierte – bis hinein in den Filmtitel, denn Czinner enteignete Rillas zugkräftiges musikalisches Starmerkmal, um es für Bergner zu missbrauchen: Den Geiger spielte nicht Rilla authentisch – wie das Publikum

---

[Kinoprogramm]. - WesLO, Fr, 06-07-1928, 4, Anz: [Kinoprogramm]. - LeMe, Di, 14-08-1928, 2-3; 2: Rubrik: Entertainments; 3: Art: At the Cinemas; Aut NN.

381 Mit beiden: **Die geschiedene Frau**; mit Janson: **Die Königin des Weltbades**; **Die Bräutigame der Babette Bomberling**.

382 Rotmil: **Die geschiedene Frau**; **Die Königin des Weltbades**; **Die Bräutigame der Babette Bomberling**; **Die geheime Mach.** - Becce: **Der Geiger von Florenz**; **Doña Juana**; **Die geheime Macht**; **Die große Liebe – Revolutionshochzeit**; **Zweierlei Moral**.

383 SDK Standfoto **Die – da unten**: WR und Nissen.

384 Nebenrolle auch: Ellen Plessow.

mittlerweile bei einem solchen Filmtitel erwartete – sondern Bergner unauthentisch.

Eine einzige Uraufführungskritik durchschaut die Marginalisierungsstrategie und die Drehbuchschwächen, alle anderen fallen auf Czinners Strategie herein und vergöttern Bergner hymnisch, während sie die marginalisierten Co-Stars nicht erwähnen oder gar für angeblich schwache Leistung schelten.<sup>385</sup> Der Kassenerfolg konsolidierte Rillas Startum durch außerordentliche Exporte in Europa – beispielsweise Frankreich<sup>386</sup> – sowie der Sowjetunion, Großbritannien und den USA. Beide anglophone Verleihländer schnitten 20‘ für ihre Exportfassung **Impetuous Youth**<sup>387</sup> und reduzierten dadurch die Psychostudie zur bloßen Backfischkomödie. Filmhistorisch markiert **Geiger** eine vorsätzliche künstlerische Misshandlung Rillas, Veidts, Mosheims und Gregors – das durchkreuzt den kürzlich erhobenen Anspruch auf kanonischen Status<sup>388</sup> als unberechtigt.

Bezeichnenderweise erinnerte sich Bergner qua Eitelkeit und schlechtem Gedächtnis 1979 nicht mehr an Rillas **Geiger**-Mitwirkung, sondern nur an ihre zweite und letzte Kooperation<sup>389</sup>: Noch im Sommer 1926<sup>390</sup> engagierte Bergners Produktionsfirma – im Ufa-Auftrag Pommers – Rilla für die Liebhaber-Co-Starrolle in Czinners nächstem – unzugänglichen – Bergner-Vehikel **Doña Juana** 1926-1928. Das Kameratrio bildeten Karl Freund, Robert Baberske (beide **Großherzog**) und Adolf Schlasy (**Geiger**); auch **Geiger**-Komponist Becce gehörte zum **Juana**-Stab. Das Drehbuch der pseudohistorischen Kostümromanze nach einer berühmten Bühnenvorlage<sup>391</sup> schrieb Produzent/Regisseur Czinzer erneut als Genremischung aus Reisefilm, Verkleidungs- und Verwechslungskomödie gemeinsam mit dem

---

385 Beispielsweise: SDK, Zas aus: FK, Nr 60, 11-03-1926, Art: Der Geiger von Florenz; Aut: –e–. - DK, Nr 995, 14-03-1926, Art: Der Geiger von Florenz; Aut NN. - LBB, Nr 59, 11-03-1926, Art: Der Geiger von Florenz; Aut: Dr. M-I [d.i. Dr. med. Dr. rer. nat. Georg Viktor Mendel]. - FrZt, Nr 393, 29-05-1926, Art: Elisabeth Bergner im Film; Aut: Siegfried Kracauer.

386 BFI SpecColl, WR Coll, Cinécran Pour Vous, Nr. 120, 05-03-1931, 5, Art+ Porträtfoto: Je ne vis que pour mon art, répond Walter Rilla; Aut: Aline Bourguin: „M. Walter Rilla est bien connu des Français qui l'ont souvent applaudi dans ses films, **Le violoniste de Florence**, Mariage de révolution, Menage a trois etc...“ [Hervorhebung GK].

387 AltVT GB: **The Violinist of Florence** resp. **The Violinist from Florence**, cf. BFI online-Katalog und [https://www.filmportal.de/film/der-geiger-von-florenz\\_c1a5ef612dd7407298cfa3e2230d334f](https://www.filmportal.de/film/der-geiger-von-florenz_c1a5ef612dd7407298cfa3e2230d334f); 02-04-2020.

388 2018 behaupteten ihn die Verantwortlichen der Restaurierung anlässlich deren Vorstellung.

389 Zu Bergners Eitelkeit sowie zur zweiten Kooperation **Doña Juana** cf. ADK, EBA 883, zwei Briefe, London 02-09-1979 und 10-01-1980, jeweils EB an WR und dessen Frau Alix.

390 ÖNB, MF, Nr 33, ca. 13-08-1926, 7, Art: Art+Porträtfoto: Gespräch mit einem Künstler; Aut: Rappart, d.i. Hugo Rappart, MF-Chefredakteur; Porträtfoto: WR handsign Widmung 04-08-1926.

391 Molina, Tirso de: **Don Gil de las calzas verdes**. Verfasst ca. 1615. Erstdruck 1635. DE udT **Don Gil von den grünen Hosen**. Frankfurt/M: Rütten & Loening 1956. ND Stuttgart: Reclam 1966.

renommierten Filmtheoretiker und -kritiker Béla Balázs. Vermutlich dank Pommer und Balázs bot Rillas **Juana**-Figur des Hidalgo Don Ramón mehr Darstellungsraum als die namenlose **Geiger**-Rolle eines Malers. Dennoch glich **Juana** dem **Geiger** strukturell: Produktionsmeldungen<sup>392</sup> forcierten den Bergner-Starmythos, wofür sogar eine Postkarte Rillas von den Außenaufnahmen instrumentalisiert wurde<sup>393</sup>. Bei **Geiger** und **Juana** wurde Rilla jeweils namentlich als Co-Star mitbeworben<sup>394</sup>, doch fokussieren auch die **Juana**-Uraufführungskritiken nahezu exklusiv auf Bergner – Rillas ebenbürtiger Darstellungsleistung gönnen nur wenige maximal einen (Halb-)Satz.<sup>395</sup> Europäische Exporte erzielten mindestens akzeptablen Erfolg.

Parallel zu den Bergner-Kooperationen und teilweise wesentlich erfolgreicher als diese, bereicherten 14 andere Rilla-Filme 1926-1928 sein Startum erheblich mehr an Strahlkraft und Marktwert. Der erste davon war die Romanze **Einspänner Nr. 13/Fiaker Nr. 13** 1925/26, Rillas erste deutsch-österreichische Koproduktion von Phoebus-Film/Berlin – zeitweise drittgrößte deutsche Produktionsfirma im Ufa-Konzern – und Sascha Film/Wien, die den **Mönch**-Österreichverleih besorgt hatte. In **Einspänner/Fiaker** gelingt es dem armen Geiger/Komponist Lucien Rebout (Rilla) seinen letztlich erfolglosen erotischen Rivalen, den Hochstapler Tapin (Jack Trevor), zu entlarven und seine Jugendliebe (Damita) zu gewinnen.<sup>396</sup>

Rilla war für diese Co-Starrolle die Ufa-Wunschbesetzung Pommers, des Phoebus-Produzenten Arnold Pressburger sowie des Sascha-Gründers und ausführenden Produzenten Alexander Graf Kolowrat<sup>397</sup> – was Rillas Weltmarktwert, Starrang und Musik-Alleinstellungsmerkmal spiegelt. Weitere namhafte Kräfte waren das

---

392 Beispielsweise: ÖNB, DKJ, 19. Jg, Nr 880, Sa, 11-06-1927, 18, Art: Elisabeth Bergner filmt in Spanien; Aut NN; Nr 884, Sa, 09-07-1927, 16, Art: Elisabeth Bergner – Donna Juana; Aut NN; Nr 886, Sa, 23-07-1927, 11, Art: Donna Juana; Aut NN; Nr 889, Sa, 13-08-1927, 12, Art: Eduard Weil & Co. in der neuen Saison; Aut NN, und 19, Anz: Eduard Weil & Co.; Nr 890, Sa, 20-08-1927, 32, Art: Donna Juana; Aut NN; ÖFZ, Nr 33, Sa, 13-08-1927, 60, Anz: Weil & Co, und 67, Film-Kalender – Kinostart avisiert für 13-01-1928; Nr 34, Sa, 20-08-1927, 40, Art: Donna Juana; Aut NN, und 47, Film-Kalender; Nr 51, Sa, 17-12-1927, 06, Anz: Weil & Co, Werbung für Presse- und Branchenvorführung 22-12-1927; 24, Art: Donna Juana; Aut NN, und 28, Film-Kalender.  
393 ÖNB, MF, Nr 85, 1927, 5, Art: Walter Rilla; Postkarte, Granada 28-07-1927, WR an MF-Redaktion.

394 BFI ReLib, P094467, IFK oNr, oJ [1927], unpag, Standfoto WR und Bergner.

395 Beispielsweise: SDK, SlgOli, 4.3-89/3, 67, Zas aus Ztg NN [Berlin], 29-01-1928, Art: Elisabeth Bergner als Doña Juana/Gloria-Palast; Aut: Oly [d.i. Dr. Fritz Olinsky].

396 Standfoto aus der Klimaxszene: Lucien (WR) entlarvt Tapin (Trevor), cf.

[https://www.notrecinema.com/communaute/v1\\_detail\\_film.php3?lefilm=38315](https://www.notrecinema.com/communaute/v1_detail_film.php3?lefilm=38315); 02-06-2020.

397 Standfotos aus **Fiaker/Einspänner**, darunter WR als Geiger Lucien Rebout, cf.

[https://www.notrecinema.com/communaute/v1\\_detail\\_film.php3?lefilm=38315](https://www.notrecinema.com/communaute/v1_detail_film.php3?lefilm=38315); 02-06-2020.

Kameraduo Gustav Ucicky/Eduard von Borsody, Drehbuchautor Schirokauer, Filmarchitekt Leni und Komponist Schmidt-Gentner; mit letzteren drei und drei Darstellenden hatte Rilla bereits gearbeitet, mit einigen davon sowie Borsody drehte er später erneut.<sup>398</sup>

Durchgängiger Uraufführungsbegeisterung von Publikum und Kritik<sup>399</sup> folgte immenser Exporterfolg in mindestens 12 europäische Länder, nach Großbritannien und den USA. Rund 40' kürzer wurde 1926/27 die britische Exportfassung **Fiacre No. 13**.<sup>400</sup> Als deren Verleih fungierte Stoll Film Company/London, was als Reverenz von Eigentümer Stoll an Rilla als Retter der *Sumurûn*-Bühnenpremiere deutbar ist. Die Empire-Rezeption ist größtenteils unklar<sup>401</sup>, **Fiacre** lief aber beispielsweise erfolgreich im Städtchen Derby<sup>402</sup>. Die vollständig überlieferte, aber bisher nur in Gestalt des **Fiacre**-Torsos als Sichtungskopie verfügbare Musik- und Theaterromanze kann wegen dieses künstlerischen und kommerziellen Erfolges ikonischen Rang beanspruchen und sollte restauriert werden.

Wahrscheinlich ebenfalls wegen Rillas Musik-Starmerkmal besetzte ihn Produzentin und Star Ellen Richter 1925/26 für ihre Operettenadaption **Wie einst im Mai** als Fred W. Kietz<sup>403</sup>, US-Nachkomme eines ausgewanderten Berliners firmierte Rilla in dieser Ufa-beauftragten Prestigeproduktion ihrer eigenen Produktionsfirma. Rilla arbeitete hierin erneut mit Filmarchitekt/Kostümbildner Leni und später nochmals mit weiteren renommierten Stabmitgliedern: Richter, Regisseur und Richter-Ehemann Dr. Willi Wolf<sup>404</sup>, Drehbuchautor Robert Liebmann und Komponist Werner-Richard Heymann, sowie dem deutsch-britischen Nebendarsteller Philipp Manning.<sup>405</sup> Die Presseeinladung zur Uraufführung<sup>406</sup> und ein Standfoto<sup>407</sup> zählen

---

398 Weitere Hauptrolle: Paul Biensfeldt; Nebenrollen: Carl Ebert, Albert Paulig, Max Gülstorff, Hermann Picha, Valeska Stock und Sophie Pagay.

399 SDK, FW, oNr, oD [1926], oS, Kritik; Aut: --e--, d.i. Erich Czerwonski. - Irreführende bzw. lückenhafte Angaben in: [https://www.filmportal.de/film/fiaker-nr-13\\_3e2ceaa4b2d9447099e33dc48241ca1a](https://www.filmportal.de/film/fiaker-nr-13_3e2ceaa4b2d9447099e33dc48241ca1a); 15-04-2018.

400 AltVT **The Road to Happiness**.

401 BFI-Katalog belegt Branchenvorführungsberichte 1926, aber keine Uraufführungskritiken 1927.

402 BLNA, DeDT, Di, 01-02-1927, 3, Art: Amusements in Derby.

403 Kietz: generischer Berliner Begriff für metropolitane Wohngegend.

404 ÖNB, MF, Nr 75, 03-06-1927, 8, Art: Bilanz der deutschen Regisseurleistungen der letzten Saison; Aut NN. Zugrunde lag als Q eine FK-Statistik über die 88 meistbeschäftigten DE-Regisseure 1926, darunter Wolff in der Spitzengruppe mit drei fertiggestellten Filmen.

405 Richter, Wolff und Manning: **Polizeispionin 77** 1929-30; Manning mindestens 1921-1943 in DE tätig, cf. [https://www.filmportal.de/person/philipp-manning\\_190e3b1a2ede48e9a80e50eca9ef8071](https://www.filmportal.de/person/philipp-manning_190e3b1a2ede48e9a80e50eca9ef8071); 11-07-2020. - Leni: **Einspänner Nr. 13/Fiaker Nr. 13** DE/AT 1926. - Liebmann: **Die große Liebe** –



zur Splitterüberlieferung der verschollenen Episodenkomödie, die von transartistischen bzw. transmedialen Theater- und Radio-Werbeeffekten<sup>408</sup> der gleichnamigen berühmten Berlin-Operette der Gebrüder Kollo profitierte. Aufgrund enormer Popularität des Stoffes und hoher Produktionsqualität war die Kinoauswertung wahrscheinlich erfolgreich, untermauerte also Rillas Starstatus. Exportiert wurde zumindest in die Niederlande, vielleicht auch den globalen anglophonen Raum.<sup>409</sup>

Ebenfalls 1926 spielte Rilla im Syphilisdrama **Dürfen wir schweigen?** die darstellerisch anspruchsvolle Liebhaber-Starrolle des Klinikleiters Dr. med. Georg



Mauthner, eine Protagonistenfigur mit langjähriger Figurenbiografie. Mauthner konfrontiert seinen Freund, den syphiliskranken Maler Paul (Conrad Veidt), mit dessen sexueller Verantwortungslosigkeit.<sup>410</sup> Während Paul und Mauthners untreue Verlobte Leonie an Syphilis sterben, rettet Mauthner deren Tochter, und lebenslang viele weitere Infizierte.

---

**Revolutionshochzeit; Der Raub der Sabinerinnen**, beide 1928. - Heymann: **Die Bräutigame der Babette Bomberling** 1927.

406 SDK, Presseeinladung zur Uraufführung: Berlin 19-08-1926.

407 SFA DosWR, Scan von Standfoto **Wie einst im Mai**, vlnr: Ellen Richter, WR.

408 Nostalgische Berlin-Operette von Walter und Willi Kollo, Uraufführung Berlin 04-10-1913.

409 Für möglichen US-Export mit VT **Maytime** cf. Grange 2008, oS, und Krautz, Alfred: International Directory of Cinematographers, Set and Costume Designers in Film, Bd. 4. München: Saur 1984, S. 231, unter Verwechslungsrisiko mit zwei US-Produktionen namens **Maytime** (USA 1923 und 1937); die frühere davon adaptierte die gleichnamige US-Operette (1917), eine explizite Libretto-Variante der Kollo-Vorlage.

410 DIF, <https://www.filmportal.de/node/50897/gallery>; 08-04-2018.

Starregisseur und Drehbuchautor Richard Oswald produzierte den verfügbaren Aufklärungsfilm<sup>411</sup>, eine Teilneuverfilmung seines erfolgreichen Vierteilers<sup>412</sup>, zusammen mit Heinrich Nebenzahl als erstes Projekt ihrer neugegründeten Nero-Film<sup>413</sup>, die Rilla später erneut engagierte. Mit Oswald, Veidt, Fritz Kortner, Elga Brink, Betty Astor, Maria Forescu, Albert Paulig, Henry de Vries und Ernő Verebes drehte Rilla später wieder. Begeisterte Uraufführungskritiken mit Sonderlob für Rilla und immense Exporte – Europa, Sowjetunion, Japan, Brasilien, Großbritannien und USA – kennzeichnen **Schweigen** als künstlerischen und kommerziellen Erfolg von mindestens ikonischem Rang.

Ebenfalls 1926 übernahm Rilla eine Liebhaber-Starrrolle in der neusachlichen Komödie **Die geschiedene Frau**, einer Adaption der gleichnamigen weltberühmten Operette<sup>414</sup> um ein Ehepaar (Rilla/Marcella Albani), die Titelfigur (Mady Christians) und einen Scheidungsrichter (Bruno Kastner). Produzent Rudolf Dworsky, Reinhardts langjähriger Bühnentechnikleiter, kannte Rilla vom Theater. Für die Aafa-Film, die Rilla später erneut engagierte, inszenierte Janson mit dem Drehbuchduo Jane Beß/Adolf Lantz, Kameramann Carl Drews und Filmarchitekt Jacek Rotmil – mit ihnen allen und Darsteller Paul Morgan arbeitete Rilla mehrmals.

Zur Splitterüberlieferung<sup>415</sup> der verschollenen Prestigeproduktion zählen eine Starpostkartenserie mit Rilla-Motiven<sup>416</sup>, das niederländische Plakat, das nur die

---

411 Begriffe Aufklärungsfilm, Sittenfilm und Erotischer Film cf. Bawden, Liz-Anne (Hg.): *The Oxford Companion to Film*. Oxford University Press 1976. Dt udT: Bawden, Liz-Anne/Tichy, Wolfram (Hgg.): *rororo Filmlexikon*, Bd. 1. Buchers Enzyklopädie des Films. Luzern, Frankfurt/M.: Bucher Verlag 1977. ND Reinbek b. Hamburg 1978, Bd. 1, S. 51-52, und Seeßlen, Georg/Weil, Claudius: *Ästhetik des erotischen Kinos*. München: Roloff & Seeßlen 1978, ND Reinbek b. Hamburg 1980, S. 107-109. Diese Differenz ignorieren Hagener, Malte/Hans, Jan: *Von Wilhelm zu Weimar. Der Aufklärungs- und Sittenfilm zwischen Zensur und Markt*. In: Bock, Hans-Michael/Schöning, Jörg/Jacobsen, Wolfgang (Hgg.)/Hagener, Malte (Red.): *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino, 1918-1933*. Ein CineGraph Buch. München: edition text+kritik 2000, S. 7-22. - Lefebvre, Thierry: *Kino gegen die Syphilis. Aspekte der Entwicklung in Frankreich*. In: Bock et al. 2000, S. 47-62, darin 53-54 zu **Dürfen wir schweigen?**

412 **Es werde Licht!** 1916-1918, 1. Teil 1916, cf. [https://www.filmportal.de/film/es-werde-licht\\_bc5208033dc74b669920405670acc796](https://www.filmportal.de/film/es-werde-licht_bc5208033dc74b669920405670acc796); 23-04-2019.

413 SFA DosWR, RFB, Nr 15, 10-04-1926, 21.

414 Musik: Leo Fall, Libretto: Viktor Léon; Uraufführung: Wien, Carltheater 23-12-1908, cf. Traubner, Richard: *Operetta: A Theatrical History*. London: Routledge 2003, S. 287. - Anglophone Rezeption z.B.: BLNA, GloEc, 27-10-1911, Art: *The Girl in the Train*; Aut NN. - NYT, 24-07-1910, Rubrik: Magazine, 5, Art: *Lure of Viennese Waltz Wins Wealth for Composers*; Aut NN. - NYT, 02-10-1910, D1, Rubrik: *Of Plays and Players*; Aut NN.

415 Inklusive eines unzugänglichen Trailers der AT-Exportfassung.

416 SFA DosWR, Starpostkartenserie **Die geschiedene Frau**, Motiv 1, Standfoto: WR + Mady Christians aus Sequenz: *Übernachtung im Zugabteil*.

kurzfristig renommierte Christians bewirbt<sup>417</sup>, sowie eine Uraufführungskritik, die Rilla lobt und Kinoerfolg prognostiziert.<sup>418</sup> Letzteren belegen außerordentliche Exporte in Europa, dem globalen anglophonen Raum und nach Brasilien. Die britische Rezeption von **The Girl in the Train** ist unklar.<sup>419</sup>

---

417 SFA DosWR, Scan von NL-Plakat **De gescheiden Vrouw**.

418 SDK, RFB, Nr 42, 16-10-1926, 27, Art, Die geschiedene Frau/Primus-Palast; Aut: F. H--t.

419 BFI ReLib, TBi, Bd. 71, Nr 1079, 16-06-1927, 43, Art: The Girl on the Train; Aut NN. -  
Möglicherweise auch unter VT angl als AltVT GB **The Divorcée** gelaufen.

### Fallstudie 5: Hoheit tanzt Walzer 1926

Rillas nächste Musiker- und Liebhaber-Starrolle in der **Hoheit**-Prestigeproduktion, seiner dritten Operettenverfilmung, wurde sein erster herausragender Triumph.

Das Werkfoto zeigt Rilla kostümiert mittig neben dem renommierten Regisseur



*Fritz Freißler und die Darsteller von Hoheit tanzt Walzer im „Eroica“-Haus*

Freisler<sup>420</sup>, mit dem er mehrfach arbeitete, ebenso wie mit Kameramann Eduard Hoesch sowie den Darstellenden Claire Rommer, Albert Paulig, Julius von Szöreggy und Eugen Neufeld. Die

melodramatische Kostümromanze, Adaption des gleichnamigen Operettenerfolges<sup>421</sup>, kritisiert die k.u.k.-Klassengesellschaft und spielt daher, konträr zu etlichen „Alt-Wien“-Stoffen, kaum am Hof, sondern überwiegend im biedermeierlichen Vorstadt-Kleinbürgermilieu: Der Lebenskünstler und virtuose Musiker Peperl Gschwandner (Rilla), der gerne Hofkapellmeister würde, verhilft seinem Freund Strampfl zu Wohlstand als Gastwirt. Peperls Kreativität und Herzensgüte begeistern Prinzessin Marie (Rommer) beim inkognito-Besuch in Strampfls Gasthaus; sie verlieben sich bei Peperls neuestem Walzer. Als neuer Hofkapellmeister muß Peperl diesen bei Maries Pflichthochzeit dirigieren; ein letzter Liebesgruß ist sein nächtliches Ständchen im Schlosspark.

420 ÖNB, MF, Nr 33, ca. 04-08-1926, 5-6, Art+zwei Werkfotos: Gespräche mit den Filmern aus Wien und Berlin; Aut: H.R. [d.i. Hugo Rappart].

421 Komponist: Leo Ascher, Uraufführung 1912.

Die Rolle erwies sich als perfekt für Rillas Starmarke. Während der Wiener Dreharbeiten<sup>422</sup> spielte er täglich zur Einstimmung des Ensembles die

Irgendwo spielt der „Peperl“ so wunderhübsch auf der Geige. (Er spielt notabene wirklich, der Peperl-Rilla, denn bei diesem Film ergibt sich der merkwürdige Fall, daß der Hauptdarsteller zugleich die musikalische Begleitung des Films besorgt. Ja, wenn man aber auch so sündhaft schön geigt...!) Der Peperl spielt also einen echten Wiener Walzer, und die alte Wäscherin, die hübschen Wäschermädeln, der Herr Hausmeister, der Briefträger, sogar zwei entzückende kleine Spitze, alle beginnen sich selig im Walzertakt zu drehn... Dann kommt der Herr Peperl, und die Mädeln im Hofe beginnen auf seinen Gruß verschämt zu lächeln und zu kichern... Er ist ein verteuftelt hübscher Bursch und dabei ein Schwerenöter...

Operettenmusik – möglicherweise entstand davon eine Schallplatte als Kinomusikvorlage. Die Fachpresse erklärte Rilla zur Idealbesetzung und zum Ausnahmestars, dem sie einen Wiener Autogrammtag widmete. Einen begeisterten Drehbericht<sup>423</sup> – hier auszugsweise – ergänzte eine ganzseitige fotoillustrierte Laudatio über Rillas bisherige Karriere, die ihm

vollkommene schauspielerische Wandlungsfähigkeit, musikalische Finesse sowie hohe erotische Attraktivität attestierte.<sup>424</sup>

Die Verleihwerbung mit dem üblichen IFK-Filmheft setzte auf die kurzfristig bekannte Rommer – die ihrer Titelrolle laut einigen Uraufführungskritiken nicht gewachsen war<sup>425</sup>, während alle die Produktion und Rilla rühmen. Zur Produktionswerbung zählten schwarzweiße und kolorierte Starpostkartenserien mit mehreren Rilla-Motiven inklusive diesem.<sup>426</sup>

Das war die richtige Wahl, denn schon das



422 Verlegung der Studioarbeit ins Ausland, für DE-Produktionen ungewöhnlich, hier ins Vita-Atelier am Rosenhügel/Wien, sowie Kooperation mit Allianz-Film/Wien waren Ergebnisse der österreichischen Bewältigungsstrategie gegen die nationale Filmwirtschaftskrise, cf. Bono, in: idem/Caneppele/Krenn 1999, S. 70-75.

423 Zitat aus ÖNB, MF, Nr 33, ca. 04-08-1926, 5-6, Art+zwei Fotos: Gespräche mit den Filmern aus Wien und Berlin; Aut: H.R. [d.i. Hugo Rappart], darin 5.

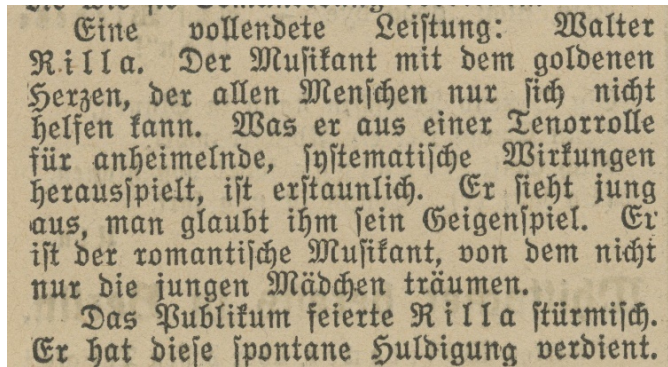
424 ÖNB, MF, Nr 33, ca. 04-08-1926, 7, Art+Foto: Gespräch mit einem Künstler; Aut: Rappart [d.i. Hugo Rappart]; Foto: WR Porträt handsign Wien 04-08-1926.

425 Beispielsweise in SDK, Kivur, Nr 2827, Filmheft, Titelseite.

426 SFA DosWR, Starpostkarte **Hoheit tanzt Walzer**, Standfoto: WR in Kostüm und Maske Peperl.

Premierenpublikum machte die Uraufführung zu Rillas exklusivem Triumph, wie dieses Zitat aus einer Kritik bestätigt:<sup>427</sup>

Auf seiner doppelten  
Meisterleistung basierte der  
Inlands- und enorme  
Exporterfolg in Europa, z.B. in  
Frankreich<sup>428</sup>, und im globalen  
anglophonen Raum.<sup>429</sup> **Hoheit**  
steigerte den europäischen und  
globalen Marktwert des nunmehr 32jährigen erheblich.



Eine vollendete Leistung: Walter Rilla. Der Musikant mit dem goldenen Herzen, der allen Menschen nur sich nicht helfen kann. Was er aus einer Tenorrolle für anheimelnde, systematische Wirkungen herausspielt, ist erstaunlich. Er sieht jung aus, man glaubt ihm sein Geigenpiel. Er ist der romantische Musikant, von dem nicht nur die jungen Mädchen träumen. Das Publikum feierte Rilla stürmisch. Er hat diese spontane Huldigung verdient.

Sabine Vernik-Eibls<sup>430</sup> musikwissenschaftlicher **Hoheit**-Diskussion fehlen interdisziplinäre Aspekte: das Stummfilmdrehbuch, das die handlungsarme Operette transartistisch bildstark umsetzte, Rillas Glaubwürdigkeitsgarantie musikalischer Professionalität als bedeutendes Element des Filmerfolgs, die transmediale Brückenfunktion der Filmbegleitmusik, und der Rezeptionseinfluss dieses Stummfilms auf das gleichnamige tschechoslowakische 1935/36er Tonfilm-Remake. Diese Lücken markieren, dass Musikfilme, Operettenadaptionen und Filmmusik stets interdisziplinär erörtert werden sollten. Zugleich argumentiere ich, dass **Hoheit** als bislang unzugänglicher, mehrfach überlieferter und teils fragmentierter Stummfilm mindestens ikonischen Status und Restaurierung verdient,<sup>431</sup> denn er ist filmhistorisch mehrfach bedeutend als kontrapunktischer Wien-Film und künstlerischer wie kommerzieller Erfolg sowie dreifaches Dokument von Rillas global einzigartiger Doppelstellung als Star und (Film-)Musiker, seiner doppelten Meisterleistung und der resultierenden Intensivierung seines Startums.

427 Zitat: SDK, FK, oNr, 1926, oS, Art: Hoheit tanzt Walzer; Aut: -e- [d.i. Effler?]. - Ibid, zwei Zs aus Ztg NN, oD, oS, jeweils Art, Hoheit tanzt Walzer, jeweils Aut NN.

428 VT FR: **L'Heure exquise**, cf. BFI SpecColl, WR Coll, Cinécran Pour Vous, Nr. 120, 05-03-1931, 5, Art+ Porträtfoto: Je ne vis que pour mon art, répond Walter Rilla; Aut: Aline Bourguin: „M. Walter Rilla est bien connu des Français qui l'ont souvent applaudi dans ses films ... Aujourd'hui, l'héros d'**Heure exquise** est à Paris...“. [Hervorhebung GK].

429 VT angl **Her Highness Dances the Waltz**; Fehlanzeige im BFI-Katalog, der nur das 1935er Remake und Standfotos daraus listet.

430 Vernik-Eibl, Sabine: Leben und Werk der Komponisten Georg Jarno und Leo Ascher. Ihre Bedeutung für die Wiener Operette in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mit einer Analyse von „Die Förster-Christel“ und „Hoheit tanzt Walzer“. Dissertation, Musikwissenschaft, Universität Wien. Wien: UPW 2011, S. 122, 149-162, 186. Volltext: [https://othes.univie.ac.at/20481/1/2012-01-09\\_9503248.pdf](https://othes.univie.ac.at/20481/1/2012-01-09_9503248.pdf); 15-03-2017.

431 SDK Archivkopie 04868-K, 16mm, 1:1,375, Framg 426 m, 18 BpS, Positivkopie, f, ZW: NL, aufgeführte Fass; zwei weitere Kopien oder Fragmente noch unklarer Länge in FAA und GeEaHou.

**Die Königin des Weltbades 1926 bis Kinderseelen klagen euch an 1927**

Rillas nächste Starrolle war eine Liebhaber-Typbesetzung als britischer Erbe Lord Arthur Blythe im verschollenen, durch Splitterüberlieferung belegten<sup>432</sup>

neusachlichen Sozialmärchen **Die Königin des Weltbades**. Jeweils mehrfach kooperierte Rilla mit Regisseur Janson, Kameramann Kanturek, Filmarchitekt Rotmil, dem Drehbuchduo Beß/Lantz und mehreren Darstellenden<sup>433</sup>.

Drehbuchkritisch nennt eine Uraufführungskritik<sup>434</sup> die Blythe-Figurenzeichnung süßlich-blass. Vermutlich war **Königin** gleichwohl in Mitteleuropa erfolgreich<sup>435</sup>; die überdurchschnittlich exportierte Prestigeproduktion hatte 1927-1929 als **A Girl of Paris** auffallend großen britischen Erfolg, der Rillas steigendes Renommee bezeugt: „a Tres Chic Parisian Romance ... handsome lover ... Rilla ... distinguishes himself in [the] part, which will increase his firmly established popularity.“<sup>436</sup>

Die Nero-Film hatte Rilla schon Anfang 1926 für eine Starrolle engagiert<sup>437</sup>; kurz darauf bot Heinrich Nebenzahl ihm, erneut vor Courants Kamera und in Bauten von Stern, eine Co-Starrolle als Hirnchirurg Dr. Stone in der ebenfalls nur durch Splitterüberlieferung belegten neusachlichen Kapitalismussatire **Die Welt will belogen sein**. Kontrastierend zum schwachen Protagonistenduo Harry Liedtke/Imogene Robertson zeigen Rilla, Henry de Vries, Paul Biensfeldt, Mady Christians und Georg Alexander exzellente Leistungen.<sup>438</sup> Mit letzteren beiden arbeitete Rilla nochmals. Die Uraufführungskritiken und *The Bioscope*<sup>439</sup> schätzen außer obigen Darstellenden auch Peter Paul Felners Drehbuchidee, monieren aber teilweise seine Regie und teilweise den Schnitt. Im überdurchschnittlichen Export ist die britische Rezeption von **Should a Man Tell?** unklar.<sup>440</sup>

432 SFA DosWR, DFW, Nr 47, 1926, 1123-1124, Art+Standfotos: Die Königin des Weltbades.

433 Imogene Robertson, Livio Pavanelli, Ida Wüst, Ferdinand Hart, Lissy Arna, Eva Speyer, Alf Blütecher, Paul Morgan und Vivian Gibson.

434 SDK, Zas aus BayK, oNr, 07-01-1927, oS, Rubrik: Neue Filme; Aut: Dr. W.Z. - ÖNB, DKJ, 20. Jg, Nr 914, 04-02-1928, 21, Rubrik: Neuheitenvorfürungen der Woche, Art: Verleih Mondial-Film, Die Karriere einer Midinette; Aut NN.

435 BLNA, TBi Do, 17-09-1925, 43, Art: Latest from Germany; Aut NN.

436 BLNA, TBi, 12-05-1927, oS, Art: A Girl from Paris; Aut NN.; ibid, TBi, Do, 15-03-1928, 74, Art: NN [A Girl of Paris]; Aut NN. - Kinoauswertung z.B.: ibid, WesMN, Sa, 04-02-1928, 6, Rubrik: Amusements, Anz.; Mo, 06-02-1928, 6, Rubrik: Amusements, Anz.; Di, 07-02-1928, 5-6; 5, Art NN; Aut NN; 6, Anz: [Kinoprogramm]; StSe, Do, 01-03-1928, 1, Art: Lightwood; Aut NN.

437 **Dürfen wir schweigen?** 1926.

438 SDK, LBB, oD [kurz nach 28-10-1926], oS, Art: Die Welt will belogen sein; Aut NN.

439 VT GB **Should a Man Tell?** lt. BLNA und BFI ReLib, TBi, Bd. 70, Nr 1057, 13-01-1927, 63-64.

440 Bock, Hans-Michael/Bergfelder, Tim (Hgg.): *The Concise Cinegraph Encyclopedia of German Cinema*. New York/Oxford: Berghahn Books, 2009, S. 397: VT angl **The World Wants to Be Deceived**.

Rillas tatsächliche Sportlichkeit und oft gerühmte Eleganz<sup>441</sup> machten ihn 1926/27 zur von den Kritiken gelobten Idealbesetzung der Liebhaber-Hauptrolle eines gepflegten Sportsmannes in der unzugänglichen neusachlichen Ehekomödie **Wie bleibe ich jung und schön? (Eheheimnisse)**, die mindestens europäisch exportiert wurde. Er drehte mehrfach mit Co-Autor Herbert Juttke und einigen Darstellenden.<sup>442</sup>

Im verfügbaren neusachlichen Abtreibungs-drama **Kinderseelen klagen euch an** spielte Rilla 1926/27 eine Hauptrolle als Konzernerbe, der seine schwangere unstandesgemäße Verlobte vor dem Abtreibungsbefehl seines Vaters schützt. Leo-Film/München wollte mit ihrer Prestige-Produktion das politisch hochgradig brisante Filmthema im katholischen Sinne prägen<sup>443</sup>, Drehbuch und Inszenierung zeigten aber zugleich die (Armut-)Folgen ungewollter Schwangerschaft. Rilla kooperierte mit der renommierten Darstellerin Natalja Lisenko nur in deren erster Weimarer Rolle, dagegen nochmals mit Bühnen- und Filmstar Albert Steinrück sowie Rommer, Fritz Rasp, Harry Hardt und dem bekannten Co-Drehbuchautor Hermann Kosterlitz. Uraufführungspublikum und Kritikermehrheit beurteilten Produktion und Darstellende als erstklassig.<sup>444</sup> Europäisch wurde mindestens zweimal exportiert, inklusive eines zugehörigen Kolonialreichs.

---

441 SFA DosWR, DFI, Nr 42, 06-10-1928, 769, Art+Porträtfoto: Stunde mit Walter Rilla; Aut: Erwin Mensing.

442 Hanni Weisse, Hermine Sterler, Anita Dorris, Wilhelm Dieterle und Aribert Wäscher. Für Sterler und Wäscher cf. auch Kapitel 3.

443 SDK, Leo-Film, Werbeheft unpag.

444 SDK, alle folgenden Zs oNr, oS, jeweils Art: LBB, 25-03-1927; FK, 25-03-1927; Aut: Hans Feld; SDFZ, 25-03-1927; RFB, 26-03-1927; DK, 27-03-1927; BTB, 27-03-1927; Vorwärts, 27-03-1927; DF, 01-04-1927; Das Blaue Heft, 15-04-1927.



### Fallstudie 6: Die Sporck'schen Jäger 1926/27

Offenbar empfohlen von **Kinderseelen**-Co-Star Steinrück, übernahm Rilla in der **Sporck**-Prestigeproduktion eine komplexe negative Liebhaber-Protagonistenrolle, die er zu einem weiteren dramatischen Triumph machte. Wie die gleichnamige Romanvorlage, ein Militär- und Jagddrama<sup>445</sup>, spielt die verfügbare neusachliche Adaption vor 1914 in Masuren: Leutnant von Naugard (Rilla) frönt seiner Trophäenleidenschaft und einer unstandesgemäßen Liebschaft. Als Forstmeister Rüdiger (Steinrück) ihn als Wilderer identifiziert, begeht Naugard Selbstmord, um die Ehre seines Bataillons wiederherzustellen.



Weitere renommierte Mitwirkende waren Produzent Carl Boese, der sich für das gemeinsam mit Bobby E. Lühge verfasste Drehbuch militärisch und jagdlich beraten ließ<sup>446</sup>, Regisseur Holger-Madsen, der mit dem Kameraduo Kutzleb/Virágh authentisch inszenierte, sowie die Darstellenden Otto Gebühr, Mosheim und Alberti, Rilla kooperierte später erneut mit Boese, Lühge, dem Aufnahmeleiterduo Gustav Püttjer/Fritz Brunn sowie den Darstellern Alberti, Maximilian und Hans Albers. Holger-Madsens Inszenierung verschärfte eine Drehbuchschwäche bei den Figurenzeich-

445 DNB, SA3430–11: Skowronnek, Richard: Die Sporck'schen Jäger. Ein Wilderer-Roman aus Masuren. Berlin: Vossische Buchhandlung 1927. Neuauflage 1929: Berlin, mit 12 Bildtafeln, „einzige berecht. Wiedergabe d. Ill. nach Orig. Aufn. aus d. gleichnam. Film d. National-Film A. G., Berlin“.

Weitere Aufl. bzw. ND, teils in anderen Verlagen u.a. 1930, 1933, 1952.

446 [https://www.imdb.com/title/tt0472424/fullcredits/?ref\\_=tt\\_ov\\_st\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt0472424/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm); 02-02-2016.

nungen: Naugard und Förstertochter Elisabeth sind blass gezeichnet, Rüdiger stark; Rilla hat zu wenig Leinwandzeit, Steinrück zu viel.

Das Preußen verklärende Ehrenkodex-Melodrama war in Mitteleuropa wegen des verlorenen Weltkrieges konsensfähig – darauf baute die Verleihwerbung für Gebühr als renommiertesten Fridericus Rex-Darsteller<sup>447</sup> und Rilla als Star; die **Sporck**-Starpostkartenserie enthielt mindestens drei Rilla-Motive, darunter obiges.<sup>448</sup> Transmedialer Werbeeffect entstand, indem Roman und Film parallel Anfang 1927 herauskamen. Die einzige erhaltene Uraufführungskritik lobt Gesamtleistung und Naturaufnahmen, erkennt die Drehbuch- und Inszenierungsschwäche aber nur teilweise und lastet sie kontrafaktisch Rilla an, er werde „mit der unglücklichen Rolle des Wilderers vielleicht zu schnell fertig“.<sup>449</sup> Dagegen würdigen die Auslandskritiken Rillas, Steinrücks und Gebührs Leistungen eindeutig als hervorragend.<sup>450</sup>

Der europäische Export war mindestens akzeptabel erfolgreich. Mit transmedialem Bezug zum Roman, der in Österreich Anfang 1927 publiziert wurde, betrieb der dortige Verleih intensive Zielgruppenwerbung in Jägerkreisen und bot Jagdwild-Tierpräparate als Kino-Dekoration an.<sup>451</sup> Weiteren transmedialen Werbeeffect schuf eine Romanneuaufgabe 1929 mit Standfotos des Films, doch zeitgleich starb Steinrück, was eine Nachvertonung ausschloss.

Wegen des ab 1933 erhöhten nationalistisch-revisionistischen Marktpotentials des Stoffes schrieb Lüthge den gleichnamigen, deutlich schwächer besetzten 1934er NS-Tonfilm<sup>452</sup>, der weitere Romanaufgaben als vierten transmedialen Effect bewirkte. Möglicherweise tilgte schon der NS-Tonfilm den Weimarer Stummfilm aus der kollektiven Erinnerung, spätestens bewirkten dies Besatzung, Vertreibung und deutsche Teilung – seither gab es an beiden Filmen noch kein Forschungsinteresse.

---

447 MF widmete Gebühr zum Wiener Kinostart ein Titelbild: ÖNB, MF, Nr 90, ca. 16-09-1927, 1.

448 SFA DosWR, zwei Starpostkarten **Die Sporck'schen Jäger**, Standfotos: WR + Elizza la Porta.

449 SDK, Zas aus LBB, Nr 10, 12-01-1927, oS, Art: Die Sporck'schen Jäger. Uraufführung im Phoebus-Palast; Aut: E.S.P.

450 Beispielsweise AT-Kritiken: ÖNB, DKJ, 19. Jg, Nr 897, Sa, 08-10-1927, 12, Anz: Mondial-Film: Unsere zweite Premiere: Das Geheimnis einer Nacht (Sporck'sche Jäger).

451 ÖNB, ÖFZ, Nr 37, Sa, 10-09-1927, 19, Anz Mondial-Film: Unsere nächste Premiere am 16.

September: Das Geheimnis einer Nacht (Sporck'sche Jäger). - Ibid, DKJ, 19. Jg, Nr 894, Sa, 17-09-

1927, 11, Anz Mondial-Film/Wien: Ihre Reklame für Das Geheimnis einer Nacht (Sporck'sche Jäger).

452 [https://www.filmportal.de/film/die-sporckschen-jaeger\\_1f2775f1d60c45e4975586673a24dd17](https://www.filmportal.de/film/die-sporckschen-jaeger_1f2775f1d60c45e4975586673a24dd17); 30-10-2018.

Der verfügbare Stummfilm ist wegen hoher Gesamtqualität und ausgezeichneter Darstellerleistungen als ikonische Produktion einzustufen, die Restaurierung verdient, zumal **Sporck** für Rillas Karriere bedeutend ist. Er gestaltete den moralisch zwiespältigen Protagonisten dermaßen eindringlich, dass die Fach- und Publikums- presse ihn umgehend zum Spezialisten für komplexe und moralisch belastete Männerfiguren erklärte – entsprechende Rollenangebote folgten:

**Arme kleine Colombine 1927 bis Die Sache mit Schorrsiegel 1927/28**

Im verschollenen neusachlichen Vergewaltigungsdrama **Colombine** spielte Rilla die Starrolle des Studenten Ernst Honsel. Infolge extremer Splitterüberlieferung, zu der das Plakat<sup>453</sup> mit namentlicher Rilla-Werbung zählt, ist die Handlung dieses Klassenkonfliktes um das Sexualverbrechen eines reichen Mannes an einer armen Frau nur teilweise bekannt. Alfred Zeisler produzierte die Groß- oder Prestigeproduktion mit Regisseur Franz Zeitz sen., der gemeinsam mit Schirokauer das Drehbuch verfasste. Letzterer empfahl Rilla vermutlich wegen ihrer vorherigen **Einspänner/Fiaker**-Kooperation. Eine Uraufführungskritik sieht Produktion und Darstellung als weitgehend gelungen, hält das Drehbuches für klischeelastig und prognostiziert daher nur einheimischen Erfolg „in der Provinz“<sup>454</sup>. **Colombine** erreichte aber mindestens drei (ex-)imperiale Marktdrehscheiben: Österreich, Frankreich und Großbritannien. Letztere **Poor Little Balerina**-Rezeption ist unklar.

Splitterüberlieferung kennzeichnet auch die Quellenlage zur verschollenen neusachlichen Prestigeproduktion **Die Bräutigame der Babette Bomberling 1927**<sup>455</sup> mit Rilla in einer Liebhaber-Starrolle. Die spritzige Raffke-Variation adaptierte ihre Anklage gegen Kriegsgewinnler und Klassendünkel aus dem gleichnamigen Erfolgsroman<sup>456</sup>: Der arme Vetter Paul (Rilla) ist als Verehrer Babettes (Xenia Desni) bei Mutter Bomberling (Lydia Potechina) unerwünscht, aber letztlich erfolgreich. Für die mindestens nach Österreich exportierte Gesellschaftssatire engagierte Sittarz-Film zum zweiten Mal in diesem Jahr Rilla, Regisseur Janson, Aufnahmeleiter Lisson, Kameramann Kanturek und Filmarchitekt Rotmil<sup>457</sup>. Rilla arbeitete mehrfach mit dem Drehbuchduo Beß/Lüthge, Komponist Heymann sowie dem übrigen namhaften Ensemble.<sup>458</sup>

---

453 SDK, JOFE, G2\_00\_128, Plakat 1927, Grafik: Josef Fenneker, cf. [https:// 1927 www.deutsche-kinemathek.de/archive/sammlung-josef-fenneker/datenbank/objektdetails?ID=9057](https://1927.www.deutsche-kinemathek.de/archive/sammlung-josef-fenneker/datenbank/objektdetails?ID=9057); 28-11-2018.

454 SDK, Zas aus LBB, NN-NN-1927 [kurz nach Uraufführung 07-04-1927], oS, Art: Arme kleine Colombine. Deulig-Film im Mozartsaal; Aut NN.

455 DE-OF min. 2.500m. - FAA: AT-Trailer. - SDK Archivkopie SDK01566-N, 35mm, 71m, Positiv, Verleihfassung OF; Uraufführungskritiken; Standfotos cf. [https://www.filmportal.de/film/die-braeutigame-der-babette-bomberling\\_46e56bd9291e4566ac68ebbc1e3f733e](https://www.filmportal.de/film/die-braeutigame-der-babette-bomberling_46e56bd9291e4566ac68ebbc1e3f733e); 01-1-2018. - SFA DosWR, Starpostkarte **Die Bräutigame der Babette Bomberling**, Standfoto: WR + Xenia Desni, Szene aus Schlussequenz. - SDK, National-Film Werbeheft **Die Bräutigame der Babette Bomberling**, unpag., etliche Standfotos, darin vlnr oben: Desni + Bruno Kastner, Lydia Potechina + Ferdinand von Alten, unten: WR + Xenia Desni.

456 Schriftstellerin Alice Berend; Erstdruck Berlin: S. Fischer 1915.

457 Nach der **Königin des Weltbades** 1926.

458 Livio C. Pavanelli, Bruno Kastner, Hanni Weisse, Margot Walter, Jakob Tiedtke, Egon von Jordan, Ida Wüst, Ferdinand Hart, Ferdinand von Alten, Kurt Vespermann, Hermann Picha, Karl

Fast zeitgleich verkörperte Rilla, nach **Einspänner/Fiaker** erneut bei Phoebus-Film, 1927 die Liebhaber-Starrolle des Lord Barrymore in der bis auf Splitterüberlieferung verschollenen<sup>459</sup> neusachlichen Oberschicht-Kriminalkomödie **Die weiße Spinne**. Die spritzige, technisch komplexe Abenteuerromanze erhielt das steuerlich begehrte Zensurprädikat „künstlerisch“. Zur Produktionszeit lief Regisseur Boeses **Sporck** im Kino; Kameramann Hansen hatte **Geld** fotografiert; Schmidt-Gentner hatte für **Hannele** und **Einspänner/Fiaker** komponiert. Mit seiner Partnerin Paudler, Boese, Schmidt-Gentner, Drehbuchautor Franz Rauch und arbeitete Rilla später erneut. Die Uraufführungs- und Auslandskritiken<sup>460</sup> im überdurchschnittlichen europäischen und anglophonen Export<sup>461</sup> bestätigen Rillas exzellente Darstellerleistung – „er wird einer der wenigen Liebhaber sein, die mit Glück in ein interessanteres Fach übergehen können.“<sup>462</sup>

Als Co-Star von Weltstar Lil Dagover und Heinrich George zum dritten Mal bei Phoebus-Film, wurde Rilla 1927 im verschollenen neusachlichen romantischen Melodrama **Orient-Expreß**, von dem nur Splitterüberlieferung zeugt, als adliger Liebhaber typbesetzt. Erstmals von zweimal spielte er hier in Bauten von Co-Filmarchitekt Prof. Karl Machus, während er mit Drehbuchautor/Regisseur Thiele, Kameramann Puth, Schmidt-Gentner sowie den Darstellenden Paudler, Jennings und Picha schon mehrfach gedreht hatte.<sup>463</sup> Erhaltene Uraufführungskritiken zum Inlandserfolg fokussieren mehrheitlich auf Dagover und George, rühmen aber ebenso Rilla als „Baron bis in die Fingerspitzen“<sup>464</sup>. Die Exporte in Europa, in den anglophonen Raum und nach Brasilien waren außergewöhnlich.

---

Elzer.

459 SFA DosWR, Starpostkarte **Die weiße Spinne**, Standfoto: WR + Maria Paudler, Szene NN.

460 Beispielsweise ÖNB, ÖFZ, Nr 37, Sa, 10-09-1927, 30-33, Art: zwei Novitäten der Firma Philipp & Co; Aut NN. In dieser ÖFZ-Ausgabe fehlen 31-32, d.h. der Anfang der Besprechung.

461 VT angl **The White Spider**.

462 SDK, RFB, Nr 43, 1927, 42, Art: Die weiße Spinne; Aut: C.Fr. - FK, 27-10-1927, Art: Die weiße Spinne/(Phoebus-Palast); Aut: Hans Feld. - Ibid, SlgOli 4.8-88/9 [Var], Filmpremieren 1927-1928, 31 verso, IFK, Nr 696, 1927, oS, Art: Die weiße Spinne/Im Europahaus; Aut: bon.

463 Nebenrollen: mit Julius von Szöregy, Iris Arlan, Picha. Letzterer mit Rolle erwähnt in: SDK, Zas aus LBB, Nr 9, 1927, oS, Art: Orient-Expreß / Phoebus-Film / Uraufführung 22. September 1927 (Marmorhaus); Aut: epal. Pichas Name fehlt aber auf Filmportal

[https://www.filmportal.de/film/orientexpress\\_2c08e59f079a4ee793c9336d18c9156e](https://www.filmportal.de/film/orientexpress_2c08e59f079a4ee793c9336d18c9156e); 23-06-2020.

464 SDK, Zas aus: LBB, Nr 9, 1927, oS, Art: Orient-Expreß Phoebus-Film Uraufführung 22.

September 1927 (Marmorhaus); Aut: epal; RFB, Nr 38, 1927, 34-35, Art: Orient-Expreß; Aut -e-; FK, 9. Jg, Nr NN, 03-09-1927, oS, Art: Orient-Expreß (Marmorhaus); Aut: Georg Herzberg. - Ibid, SlgOli, 4.3-89/3 [Var], 4, 31. Ibid, oN [Ztg Berlin], 25-09-1927, oS, Art: Orient-Expreß Marmorhaus; Aut: oly [d.i. Dr. Fritz Olimsky].

Als Wunschpartner des Weltstars Asta Nielsen übernahm Rilla – siehe Standfoto<sup>465</sup> – 1927 die Co-Starrolle im neusachlichen Drama **Das gefährliche Alter**<sup>466</sup>, der Adaption eines weltberühmten Romans<sup>467</sup> um die Liebe einer 40jährigen Ehefrau (Nielsen) zum Studenten Jörgen (Rilla), den auch Studentin Magna (Paudler) liebt. In der verfügbaren Drama-Großproduktion, mit dem heißbegehrten Verleihprädikat „künstlerisch wertvoll“ ausgezeichnet, arbeitete Rilla erneut mit Co-Produzent und Regisseur Illés, Drehbuchautor Lühge sowie den Darstellenden Goetzke, Schlettow,



465 ÖNB, MF, Nr 130, ca. 22-06-1928, 10, Art+Standfoto: Das gefährliche Alter; Aut NN. – DIF, [https://www.filmportal.de/film/das-gefaehrliche-alter\\_5b3ada0e32a341578555af330a4f1e80](https://www.filmportal.de/film/das-gefaehrliche-alter_5b3ada0e32a341578555af330a4f1e80); 08-09-2018.

466 Beide auf <https://www.filmportal.de/node/28423/gallery>; 23-06-2020.

467 Michaëlis, Karin: *Den farlige Alder. Breve og Dagbogoptegnelser*. København: Gyldendal 1910; dt. udT: *Das gefährliche Alter*. Berlin: Concordia 1910.

Hesterberg, Engers und Vallentin.

Das Premierenpublikum feierte Nielsen und Rilla mit frenetischem Applaus. Uraufführungs- und Exportkritiken aus mindestens acht europäischen Ländern und der Sowjetunion würdigen die künstlerisch „tiefgreifende Wirkung“<sup>468</sup> und rühmen Rilla einhellig als perfektes Gegenüber Niensens: „Er spielt den jungen Studenten so sympathisch und glücksfroh, daß man die Liebe der alternden Frau zu ihm gern verstehen kann.“<sup>469</sup> Dieser herausragende Erfolg intensivierte Rillas Starstatus und globalen Marktwert nochmals.

Nach **Das gefährliche Alter** und **Juana** übernahm Rilla, erneut als Wunschbesetzung Pommers, 1927/28 eine Co-Starrolle als russischer Handelssekretär Mirow in der Ufa-Prestigeproduktion **Die geheime Macht**<sup>470</sup>, einem neusachlichen Exilmelodram. Mit den namhaften Kollegen Produzent Zeisler, Regisseur Waschneck, Co-Drehbuchautor Lühge, Filmarchitekt Rotmil<sup>471</sup> und Komponist Becce hatte er bereits gedreht, und tat dies danach noch mehrfach mit Kameramann Friedl Behn-Grund<sup>472</sup>. Rilla und die jeweils kurzfristig berühmten Michael Bohnen und Suzy Vernon wurden einzeln und gemeinsam beworben.<sup>473</sup> Die meisten Uraufführungskritiken tadeln Bohnen und Vernon, während sie Rilla entweder loben oder nicht erwähnen<sup>474</sup>; Nicht-Erwähnung trotz gelungener Leistung ist ein häufiger Quellenbefund in 1920er Filmkritiken. Immense Exporte erreichten mindestens acht europäische Länder, Brasilien, Großbritannien und die USA.<sup>475</sup> Die unrestaurierte Originalfassung ist unzugänglich, die britische Exportfassung **Secret**

468 Beispielsweise ÖNB, SV, 58. Jg, Nr 99, Sa, 28-04-1928, 12, Art: Central-Kino; Aut NN; ibid, Tagblatt (Linz), 13./32. Jg, Nr 139, So, 17-06-1928, 10, Art, Rubrik: Linzer Kino, Colosseum.

469 SDK, Zs aus: DF, Sonderausgabe, 6. Jg, Nr NN, 17-11-1927, oS, Art: Das gefährliche Alter/Uraufführung Ufa-Palast am Zoo; Aut: --tz--. Ibid, SlgOli, 4.3-89/3 [VAR], 4, 49, oN [Ztg, Berlin], oD [20-11-1927], oS, Art: Das gefährliche Alter/Ufa-Palast am Zoo; Aut: O. [d.i. Dr. Fritz Olinsky]; LBB, 20. Jg, Nr 276, Rubrik: Filmbesprechung, Art: Das gefährliche Alter/Eugen Illés-Film des D.L.S./Ufa-Palast am Zoo; Aut: K.M.

470 SDK, Parufamet Presse- und Propagandaheft, oS, Art: Das Wichtigste; Aut NN.

471 Vorherige Kooperationen: **Die – da unten**; **Die geschiedene Frau**; **Die Königin des Weltbades**; **Die Bräutigame der Babette Bomberling**, cf. weiter oben, diese Karrierephase.

472 **Ehe in Not, 24 Stunden aus dem Leben einer Frau, Hände aus dem Dunkel**.

473 SDK, Ufa-Werbeverschlüsse, darin Plakatmotiv **Die geheime Macht**.

474 SDK SlgOli, 4.3-89/3, [VAR], 4, 75: Zs aus oN, oO [Ztg, Berlin], oD [02-03-1928], oS, Rubrik: Neue Filme, Art; Aut: O. [d.i. Dr. Fritz Olinsky]. - SDK, folgende Zs alle oS, aus: DAZ, Nr 107, 03-03-1928, Art: Die Geheime Macht – Ufa-Film, Gloria-Palast; Aut: --ma. [Frank Maraun, d.i. Erwin Goelz]; BBCo, Nr 109, 04-03-1928, Art: „Geheime Macht“ (Gloria-Palast); Aut: H. S-I. [d.i. Hans Sahl]; VossZ, Nr 109, 04-03-1928, Art: Filmmusik; Aut: L. Sp. [d.i. Lotte Spitz].

475 BFI ReLib, KW, Nr 1157, 20-06-1929, 37, Art: Secret Power; Aut NN; TBi, Nr 1185, 19-06-1929, 30, Art: Secret Power; Aut NN.

**Power**<sup>476</sup> verschollen, und dem verfügbaren<sup>477</sup> US-Torso fehlen kürzungsbedingt 40% Filmlänge – wie US-Kritiken monieren, wurde deutscher Kulturkontext ersatzlos getilgt und die Handlungslogik zerstört<sup>478</sup>.

Auch im fragmentiert überlieferten<sup>479</sup> neusachlichen Kriminalfilm **Der Mann mit dem Laubfrosch** war Rilla 1927/28 für die Liebhaber-Hauptrolle offenbar die Wunschbesetzung von Produzent/Starregisseur Gerhard Lamprecht, Co-Drehbuchautorin Luise Heilborn-Körbitz, Kameramann Hasselmann, Komponist Schmidt-Gentner und Rillas **Orient-Expres**-Co-Star George; die Verleihwerbung bewarb vorrangig George wegen seiner Titelrolle.<sup>480</sup> Uraufführungs- und Exportkritiken<sup>481</sup> feiern die exzellente Prestigeproduktion, beide Stars sowie die nur zeitgenössisch renommierten Darstellenden Evelyn Holt und Hans Junkermann<sup>482</sup>. Diesem künstlerischen und kommerziellen Erfolg mit enormen Exporten in Europa, Großbritannien, den USA und dem übrigen anglophonen Raum gebührt mindestens ikonischer Rang.

Im verschollenen neusachlichen Mutter-Sohn-Melodrama **Seine Mutter** 1927/28, einer US-beauftragten Defu-Prestigeproduktion<sup>483</sup> mit Kinomusik von Paul Dessau, kooperierte Rilla erneut mit dem auch in Hollywood erfolgreichen Regisseur Stein und Aufnahmeleiter Thiele.<sup>484</sup> Die Ufa-Werbung setzte beim Exporterfolg in Europa, den USA und Japan<sup>485</sup> auf die Strahlkraft beider Stars – Mary Carr, in ihrer US-Heimat als prototypische Mutter-Darstellerin gefeiert<sup>486</sup>, und Rilla, der „herausragende deutsche jeune premier“<sup>487</sup>.

---

476 VT GB **Secret Power**, VT USA **Sajenko the Soviet**.

477 In BF und Gos je eine Kopie oder ein Fragment unklarer Länge.

478 Von DE-OF 2.802m auf 1.740m. - TNYT, oJg, oNr, 15-01-1928, oS, Art: More Russian Refugees / Sajenko, the Soviet; Aut: Mordaunt Hall.

479 Originallänge ca. 2.600m, alle überlieferten Kopien mindestens 10' kürzer.

480 ÖNB, MF, Nr. 200, ca. 24-10-1929, 20, Art+zwei Standfotos: Der Mann mit dem Laubfrosch; Aut NN.

481 ÖNB, ÖFZ, Nr 21, Sa, 18-05-1929, 16, Art: Die neuesten Filme der Mondial A.-G.; Aut NN. - Paimann's Filmlisten, 12. Jg, Nr 684, 14-05-1928, 71, Art: Die geheime Macht; Aut NN.

482 Kleine Nebenrollen: Olga Limburg, Maria Forescu, Hugo Werner-Kahle und Gerhard Bienert. 483 Defu = Deutsche Film-Union AG, Berlin, Tochterfirma von Deutsche First National Pictures, diese wiederum Tochterfirma von US-Produktions- und Verleihfirma First National Pictures.

484 Cargnelli, Christian: Wien-Bilder. Paul L. Stein, Richard Tauber und das britische Kino. In: Brinson, Charmian/Dove, Richard/Taylor, Jennifer (Hgg.): Immortal Austria?. Amsterdam: Rodopi 2007, S. 105-120, darin S. 107.

485 ÖNB, ÖFZ, Nr 53, Sa, 24-12-1927, 22, Rubrik: Der Film im Ausland/Deutschland.

486 Ebenfalls prototypische Mutter in **Frau Sorge** DE 1927.

487 Beispielsweise in den Niederlanden: DEL, NWvC, 7. Jg, Nr. 21, Fr, 22-02-1929, 19, Anz: Ufa, **Eert uw moeder**, darin: „Walter Rilla, de uitstekende Duitsche jeune premier“.



Zeitgleich spielte Rilla im verschollenen neusachlichen psychologischen Kriminalfilm **Die Sache mit Schorrsiegel** den Bildhauer Bernhard Benda in erneuter Liebhaber-Typbesetzung als gewissenstropher Künstler. Zuvor hatte Rilla schon mit Regisseur Speyer sowie den Darstellenden Bernhard Goetzke und Anita Dorris gearbeitet, später drehte er mit einigen Nebendarstellenden erneut.<sup>488</sup> Während tschechoslowakische Kinowerbung Dorris trotz kleiner Rolle vorrangig nannte<sup>489</sup>, bewarb der britische Verleih **Conscience** passgenau als Rilla-Vehikel.<sup>490</sup> Erhaltene Auslandskritiken zur melodramatischen Romanadaption<sup>491</sup> rühmen deren packende Handlung und die Hauptdarstellenden, „die von vorneherein jede Bürgschaft für einen sehr guten Film geben.“<sup>492</sup> Der überdurchschnittliche Exporterfolg in Europa, Großbritannien und den USA intensivierte Rillas Charakterdarsteller-Profil. Weitere Rollenangebote für schwierige Männerfiguren folgten umgehend:

---

488 Alfred Gerasch, Theodor Loos, Ernst Pröckl und Hermann Vallentin.

489 CinBr, Zas aus Ztg oO [Brünn], oD, oS, Anz: Kino Universum: **Amsterodámský zajatec**. <https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/?id=32376&lang=1>; 16-10-2018.

490 Verleihwerbung in BLNA, KW, Do, 14-06-1928, 11-12, Anz.; ibid, TBi, Mi, 20-06-1928, 4, Anz: **Conscience** – Walter Rilla London Tradeshow.

491 Erstveröffentlichung als Fortsetzungsroman: Andreas, Fred: **Die Sache mit Schorrsiegel**. Berlin: BIZ 1928.

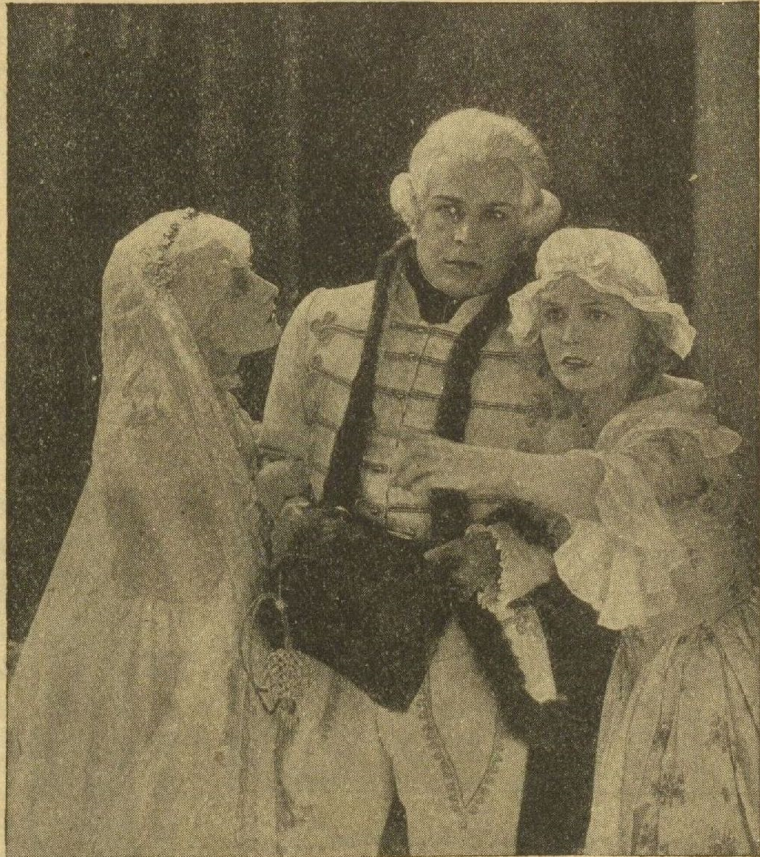
492 ÖNB, PTB, 54. Jg, Nr 109, Do, 09-05-1929, 6, Art: Der Gefangene von Amsterdam; Aut NN.

## Fallstudie 7: Die große Liebe – Revolutionshochzeit 1928

# REVOLUTIONSHOCHZEIT

Eine Filmtragödie aus der Zeit der großen französischen Revolution. In den Hauptrollen Gösta Ekman, Walter Rilla, Fritz Kortner, Diomira Jacobini und Karina Bell. Regie: A. W. Sandberg.

Die Nationalgardisten sind im Vormarsch. In einem Schloß überraschen sie einen jungen emigrierten Adligen, der mit einer Marquise heimlich Hochzeit feiert. Der junge Mann wird verhaftet, vor das Tribunal gestellt und als Adliger sofort zum Tode verurteilt. Eine Nacht wird ihm noch geschenkt. Eine Nacht – die Hochzeitsnacht. Im Angesicht des Todes jedoch verliert für den Verurteilten die Liebe und sein junges Weib jeden Wert. Er will das Leben, nur das Leben! Und ein merkwürdiger Zufall will es, daß ihm das Leben erhalten bleibt. Ein Offizier der Revolutionsarmee tauscht mit dem jungen Ehemann die Kleider und verhilft ihm auf diese Weise zur Freiheit. Die Flucht wird sogleich entdeckt und der Revolutionskommissär muß seines Amtes walten. Bei Sonnenaufgang soll der Verräter für den Adligen sterben, den er aus der Gewalt der Revolutionäre befreite. Die Marquise, von so viel Edelmut



*Diomira Jacobini, Walter Rilla und Karina Bell in dem Film „Revolutionshochzeit“*

und inbrünstiger Liebe gerührt, sinkt willig dem Mann in die Arme, der für eine Liebesnacht mit ihr sein Leben

hergibt. Als der Morgen graut und der junge Offizier unter Trommelwirbel zur Hinrichtungsstätte geführt wird, schreitet er stolz und verklärten Gesichtes dem Tode entgegen: er hat das größte irdische Glück genossen und ist gerne bereit, dafür mit dem Leben zu zahlen.

Für die verfügbare Terra-

Großproduktion des berühmten

Regisseurs Anders Wilhelm Sandberg

schrieb das Drehbuchduo Norbert Falk/Robert Liebmann. Rilla verkörperte in

Liebhaber-Typbesetzung als Adliger einen gespaltenen Charakter, dessen moralisches

Problem obiger Artikel erläutert.<sup>493</sup> Jacobini ersetzte die zunächst engagierte Suzy

Vernon<sup>494</sup>; eine Nebenrolle übernahm Paul Henckels.

Als das pseudohistorische romantische Drama mit dem steuerbegünstigenden

<sup>493</sup> ÖNB, MF, Nr 149, NN-10-1928, 10, Art+Standfoto: Revolutionshochzeit; Aut NN; Standfoto vlnr: Jacobini, WR, Bell.

<sup>494</sup> SDK, SlgOli, 4.3-89/3 [Var] 4, 91, Zas aus oN, oO [Ztg, Berlin], oNr, 19-05-1928, Art/Spi: Suzy Vernon bei der Terra; Aut: NN.

Prädikat „volksbildend“ zehn Jahre nach der Deutschen Revolution anließ, wurde die Adaption des gleichnamigen berühmten Bühnenstücks<sup>495</sup> europaweit gespannt erwartet – angeheizt von transartistischen und medialen Werbeeffecten, denn die 1906er Vorlage lief weiterhin im Theater sowie als Radiohörspiel.<sup>496</sup> Die Berliner Uraufführung besuchten drei europäische Botschafter<sup>497</sup> sowie große Teile des „geistigen Berlins“ inklusive zahlreicher Theater- und Filmstars. Komponist Becce dirigierte als thematisches Vorprogramm die Coriolan-Ouvertüre<sup>498</sup>, danach seine eigene Begleitmusik. Das Publikum applaudierte frenetisch für Sandbergs exzellente Regie und herausragende Darstellerleistungen Kortners, Ekmans, Rillas und Bells.<sup>499</sup>

Begeisterte Uraufführungs- und Auslandskritiken feiern einen außergewöhnlichen filmkünstlerischen Erfolg mit hohen Produktionswert. Vorrangig würdigen sie Ekman und Kortner für ihre großen, dankbaren Rollen edler tragisch verfeindeter Figuren mit hohem Identifikationspotential, aber ebenso Rilla, der die Charakterfarbe seiner undankbaren, da deutlich kleineren und negativen Rolle ebenso blitzschnell wie glaubhaft vom liebenden mutigen Exiloffizier zum abstoßenden egozentrischen Feigling wandelt: „Er ist selten ... so gut gewesen wie gerade hier.“<sup>500</sup> Dieser künstlerische Triumph brachte Rilla nicht nur zuhause und im Mutterland der Französischen Revolution erhöhte Anerkennung<sup>501</sup>: Immense Exporte in mindestens elf europäische Länder, Brasilien, Uruguay, Japan, Großbritannien und die USA erhöhten wiederum seinen Starrang und Weltmarktwert.

Der kanonische Rang dieses Welterfolges fußt neben künstlerischer Stärke auf historischen Revolutionsbezügen und einer multiplen Stoffgeschichte. Bereits 1910,

---

495 Michaëlis, Sophus: *Revolutions-Bryllup* 1906, Uraufführung: København, Det Kongelige Teater 1909, cf. [https://biografiskleksikon.lex.dk/Sophus\\_Micha%C3%ABlis](https://biografiskleksikon.lex.dk/Sophus_Micha%C3%ABlis); 10-09-2020. - DE udT: *Revolutionshochzeit*. Berlin: Concordia 1908.

496 In DE beides bis mindestens Jahresende 1930.

497 FR, IT, DK.

498 Ludwig van Beethoven, op. 62.

499 SDK, folgende Zs alle oS, aus: LBB, oNr [257?], 02-10-1928, Art: Der erste Terra Spitzenfilm; Aut NN; LBB, Nr 259, 04-10-1928, Art: Eine Spitzenleistung deutscher Produktion; Aut NN; FK, 04-10-1928, Art: Terra-Uraufführung im Mozartsaal; Aut NN; RFB, Nr 40, 06-10-1928, Art: Revolutionshochzeit; Aut: Felix Henseleit; Ibid, SlgOli, 4.3-89/3 [Var] 5, 16: BBZ, oNr, 06-10-1928, Art: Revolutionshochzeit (Mozartsaal); Aut: --y. [d.i. Dr. Fritz Olimsky]; DK, Nr 1165, 07-10-1928, Art: Revolutionshochzeit; Aut NN; ft, Nr 21, 13-10-1928, Art: Revolutionshochzeit; Aut: A.K.; DFW, Nr 42, 17-10-1928, Art: Revolutionshochzeit; Aut NN; DFZ, Nr 45, 09-11-1928, Art: Aus Produktion und Verleih; Aut NN; DFZ, Nr 48, 30-11-1928, Art: Revolutionshochzeit; Aut: Dr. R. P.

500 SFA DosWR, DFI, Nr 42, 1928, Rubrik: Kritiken, Art; Aut: Altus.

501 VT FR *Mariage de révolution*, cf. BFI SpecColl, WR Coll, Cinécran Pour Vous, Nr. 120, 05-03-1931, 5, Art+ Porträtfoto: Walter Rilla/Je ne vis que pour mon art; Aut: Aline Bourguin: „**M. Walter Rilla est bien connu des Français qui l'ont souvent applaudi dans ses films**, Le violoniste de Florence, *Mariage de révolution*, Menage a trois etc... Aujourd'hui, l'héros d'Heure exquise est à Paris.“ [Hervorhebung GK].

1912 und 1914/15 hatten Stummfilme, zwei dänische und ein deutscher, das Bühnenstück ebenso erfolgreich adaptiert<sup>502</sup> wie eine deutsche Oper 1919 aus aktuellem Revolutionsanlass.<sup>503</sup> Dem brillanten Weimarer Stummfilm folgte zu den nächsten Revolutionsgedenkjahren 1937/38 ein schwacher NS-Tonfilm.<sup>504</sup>

Ich behaupte, dass filmhistorische und geschichtspolitische Wahrnehmungshürden ein lückenhaftes Forschungsgedächtnis verursachten. Die Stummfilmzeit endete während der **Revolutionshochzeit**-Kinoauswertung. Zeitgenössisch waren Revolutionsthemen in über 20 autoritären bis diktatorisch-faschistischen europäischen Staaten verpönt – ein gleichnamiger 1937/38er NS-Tonfilm nutzte das Thema nur, um Revolution, Demokratie und Weimarer Republik geschichtspolitisch zu entwerten. Bruchlos zementierte der Kalte Krieg diese tabuisierende Verteufelung, denn die westlichen Alliierten und konservative BRD-Regierungen minimierten das Forschungsinteresse an Revolutionsthemen, und der vermeintliche Geschichtsmakel eines Demokratiescheiterns überschattete die Weimarer Republik erinnerungspolitisch. Mauerfall und Wiedervereinigung schienen linke Politikentwürfe globalgeschichtlich zu entwerten. Die Stoffgeschichte war inzwischen vergessen, der Stummfilm verschollen, der NS-Tonfilm unterlag dem alliierten Vorführungsverbot.

Dieser Prozess jahrzehntelanger Verdrängung erklärt das parallele Desinteresse gegenüber Revolutionsthema, Stoffgeschichte und dem wiederentdeckten, seit 2010 verfügbaren<sup>505</sup> Stummfilm. Inzwischen gibt es erste Studien – Stefanie Karg betrachtet große Teile der Stoffgeschichte<sup>506</sup>, dagegen erwähnt Jörg Schöning **Revolutionshochzeit** nur in thematisch weit gespanntem Rahmen.<sup>507</sup> Birgit Acar<sup>508</sup>

---

502 <https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/film/revolutionsbryllup>, [http://www.filmportal.de/film/die-revolutionshochzeit\\_3f7fcd3ac4864b7b8f696ea287e3051b](http://www.filmportal.de/film/die-revolutionshochzeit_3f7fcd3ac4864b7b8f696ea287e3051b), <http://earlycinema.dch.phil-fak.uni-koeln.de/films/view/32324>; alle 28-04-2019.

503 <https://archive.org/details/revolutionshochz00albe>; 28-04-2019.

504 [https://www.filmportal.de/film/revolutionshochzeit\\_b6821ae9fcbe4cb4a3353c028da467b4](https://www.filmportal.de/film/revolutionshochzeit_b6821ae9fcbe4cb4a3353c028da467b4); 28-04-2019.

505 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Revolutionshochzeit\\_%281928%29.webm](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Revolutionshochzeit_%281928%29.webm); 29-06-2020.

506 Karg, Stefanie: Französische Revolution im Spielfilm: Dänische und deutsche Stummfilm- und Tonfilmadaptionen des dänischen Schauspiels *Revolutionshochzeit* (1906) zwischen nationaler Produktion und internationaler Auswertung. In: Engelbert, Manfred/Pohl, Burkhard/Schöning, Udo (Hgg.): *Märkte, Medien, Vermittler – Zur interkulturellen Vernetzung von Literatur und Film*. Göttingen: Wallstein Verlag 2001, S. 223-262.

507 Schöning, Jörg: Von Danton zu Hindenburg. Revolution und Restauration in historischen Spielfilmen. In: Herbst-Meßlinger, Karin/Rother, Rainer/Schaefer, Annika (Hgg.): *Weimarer Kino –*

beklagt berechtigt die jahrzehntelange Forschungsignoranz, scheitert selbst aber an der Kontextualisierung – sie unterschlägt die Stoffgeschichte und fehlbeurteilt Rilla als „beliebte(n) Nebendarsteller“.<sup>509</sup>

---

neu gesehen. Berlin: Bertz + Fischer 2018, S. 12-42. - Auf Literaturverfilmungen und Bühnenstücke als Revolutionsfilmvorlagen fokussierten der Cinegraph-Kongress 2017, cf. [https://www.cinefest.de/daten/2017/cf17-Kongress\\_Ank.pdf](https://www.cinefest.de/daten/2017/cf17-Kongress_Ank.pdf); 12-07-2019, und dessen Anthologie: Schiemann, Swenja/Wottrich, Erika (Hgg.): Gegenwart historisch gesehen: Kultur und Politik 1789-1848 filmisch reflektiert. Ein CineGraph Buch. München: edition text+kritik 2018, passim. 508 Programmgestalterin des Filmmuseums Potsdam. 509 Filmmuseum Potsdam (Hg.)/Acar, Birgit/Schmidt, Sachiko (Red.): Deutschland sichten, darin Spezialausgabe: Acar, Birgit: Die große Liebe (Revolutionshochzeit), S. 2-3. Volltext: <https://www.filmportal.de/node/50727/material/772701>; 28-04-2019.

**Eva in Seide 1928 bis Der Monte Christo von Prag/Pražký Monte Christo**

DE/CS 1928/29

Nebestehende Meldungen<sup>510</sup> zeigen,  
dass Rilla parallel zu

**Revolutionshochzeit** die Liebhaber- und  
Intellektuellen-Starrolle des

Schriftstellers Dr. Erich Stiereß in der  
unzugänglichen<sup>511</sup> komödiantischen  
Prestigeproduktion **Eva in Seide** spielte.

Jeweils mehrfach kooperierte Rilla mit

Produzent/Regisseur Boese, Co-

Drehbuchautorin Heilborn-Körbitz,

Kameramann Hasselmann, Filmarchitekt

Machus sowie den Darstellenden

Paudler, Bill, Lissy Arna, Ralph Arthur

Roberts, Ida Wüst, Aribert Wäscher und Ila Meery. Die Uraufführungskritiken der  
neusachlichen weltmarktkompatiblen Adaption eines 1928 tagesaktuellen Berlin-  
Romans bescheinigen „durchschlagende(n) Erfolg“<sup>512</sup>, den überdurchschnittliche  
europäische Exporte bestätigten.

Nur Splitterüberlieferung<sup>513</sup> belegt die verschollene Prestigeproduktion **Prinzessin  
Olala** 1928. Die neusachliche Adaption der Adelsromanze adaptierte den gleichnamigen

Operettenerfolg.<sup>514</sup> Gemäß Rillas Musik-Starmerkmal und einmal mehr typbesetzt

als hochadliger Künstler spielte er die Liebhaber-Starrolle des Geiger/Komponisten

Prinz Boris. Angesehene Stabkräfte waren das Produzentenduo Regisseur Robert

Der Regisseur A. W. Sandberg,  
die Darsteller Karina Bell, Walter Rilla,  
die Operateure Jörgensen und Scheib und  
der Aufnahmeleiter R. Strobl sind vergan-  
genen Montag abends nach Paris gefahren,  
um in der Umgebung von Paris eine Reihe  
von Außenaufnahmen für den Terra  
Spitzenfilm „Revolutionshochzeit“  
durchzuführen.

\* \* \*  
Am 14. August hat der neue Carl  
Boese-Großfilm der National „Eva in  
Seide“, der bekanntlich nach dem Ro-  
man „Nuttchen“ von Ernst Klein gedreht  
ist, mit Lissi Arna, Margarete Kupfer,  
Walter Rilla und Curt Vespermann  
in den Hauptrollen im Titania-Palast, Steg-  
litz, seine Uraufführung erlebt. Zwei Tage  
darauf, also am 16. August, fand im Capi-  
tol die Uraufführung des National-Warner-  
Millionenfilms „Don Juan — der  
große Liebhaber“, mit dem berühm-  
testen amerikanischen Darsteller, John  
Barrymore, in der Titelrolle, Mary  
Astor, Myrna Loy, Estelle Taylor  
und Phyllis Haver in den weiblichen  
Hauptrollen statt. Dieser Film ist vom  
Capitol für 14 Tage fest abgeschlossen  
worden. In beiden Fällen brachte die Ur-  
aufführung den Filmen einen durchschla-  
genden Erfolg.

510 Fachpressemeldungen zu beiden Filmen: ÖNB, ÖFZ, Nr. 36, Sa, 01-09-1928, 14, Art: **Revolutionshochzeit** und **Eva in Seide**, VT AT **Halbwelt macht Karriere**; ibid, 15: Anz: **Halbwelt macht Karriere**.

511 CinéFR, www.cinereources.net; 02-02-2020.

512 ÖNB, ÖFZ, Nr 36, Sa, 01-09-1928, 14, Rubrik: Der Film im Ausland/Deutschland; Aut NN.

513 Beispielsweise SFA, Scan von Titelblatt IFK-Filmheft **Prinzessin Olala**, Nr. 914, 1928. - BLNA, TBi, Bd. 78, Nr. 1172, 20-03-1929, 45, Art: The Art of Love; Aut NN. - SFA DosWR, Starpostkarte **Prinzessin Olala**, Standfoto: WR + Carmen Boni, Szene NN. - DIF, drei Standfotos sw, cf.

<https://www.filmportal.de/node/50413/gallery>; 01-02-2019. - BFI, Film original: C-6341, 35mm Pos Nitrat, viragiert, stumm, 95ft, Filmmaterial: 1929. Master-Filmmaterial C-6340, 35mm DupNeg Acetat, stumm, 96ft, Filmmaterial: 1970. - Master-Digitalmaterial: N-661908 MOV, 00:01:36 ProRes 422 (HQ). - Ibid, sechs Standfotos sw + f: SPD-2953326, SPD-2953327, SPD-2953328, SPD-2953329, SPD-2953330, SPD-2953331.

514 Komposition: Jean Gilbert [d.i. Max Winterfeld], Libretto: Rudolf Schanzer, Rudolf Bernauer, cf. StabiZefys, VossZ, Nr 430, 13-02-1921, 1. Bl, 8, Anz: Berliner Theater, Vorankündigung Premiere für Sa, 17-09-1921 mit Fritzi Massary in der Titelrolle.

Land/Julius Haimann, **Sporck**-Aufnahmeleiter Brunn<sup>515</sup>, Kameramann Willy Goldberger, Filmarchitekt Robert Neppach und Drehbuchautor Franz Schulz. Mit ihnen drehte Rilla bald erneut für Super-Film, sowie mehrfach mit den Darstellenden Dietrich, Albers, Alexander, Wäscher, Meery, Gibson und Szöregy. Die Uraufführungskritiken<sup>516</sup> rühmen Rillas sowie Dietrichs Darstellungsleistungen – enorme Exporterfolge in Europa, Großbritannien, Venezuela und den USA folgten.

Daher engagierte Super-Film viele **Olala**-Mitwirkende sofort erneut für ihre vielleicht verschollene<sup>517</sup> 1928er neusachliche Prestigeproduktion **Der Raub der Sabinerinnen**, worin Rilla Liebhaber-typbesetzt den reichen Erben und Möchtegern-Schauspieler Emil Groß genannt Sterneck spielte. Die durch Splitterüberlieferung belegte<sup>518</sup> Theater- und Provinzsatire adaptierte einen populären romantischen Schwank.<sup>519</sup> Im überdurchschnittlichen europäischen Export fokussierte die Werbung auf Rillas Starrang.<sup>520</sup>

Im neusachlichen österreichisch-tschechoslowakischen Kriminalmelodram **Der Monte Christo von Prag/Pražký Monte Christo** 1928/29 war Rillas Titelrolle die eines Ingenieurs<sup>521</sup>, den die Falschaussage seiner Geliebten zum Mörder stempelt; nach langer Haft und Rehabilitation findet er seine wahre Liebe.<sup>522</sup> Während der Wiener Dreharbeiten organisierte die Fachpresse wieder einmal einen Rilla-Autogramntag.<sup>523</sup> Rilla drehte später erneut mit dem renommierten Darsteller Josef Rovenský, Kameramann Viktor Gluck<sup>524</sup> und Drehbuchautor Václav Wasserman; mit

---

515 Auch Aufnahmeleiter bei **Die Sporck'schen Jäger**.

516 SDK, folgende Zs alle oS, alle Art, aus: FM, Nr 38, 16-09-1928; Aut NN; IFK, 10. Jg, Nr 914, oD [09-1928?]; Aut NN; DF, Nr 36, 08-09-1928; Aut: GE; RFB, Nr 36, 08-09-1928; Aut: fh [d.i. Felix Henseleit]; ft, 4. Jg, Nr 19, 15-09-1928; Aut: A.K. [d.i. Andor Kraszna-Krausz]; LBB, 21. Jg, Nr 215, 06-09-1928; Aut: H. W-g. d.i. Hans Wollenberg; DFK, 10. Jg, Nr 213, 06-09-1928; Aut: Ernst Jäger; DMM, 6. Jg, Nr. 37, 10-09-1928, Art: Schauspielerinnen; Aut: Axel Eggebrecht; BZ/12, 51. Jg, Nr. 245, 06-09-1928; Aut: bon [d.i. Werner Bonwitt]. - Auslandskritiken: ÖNB, ArbZ, 41. Jg, Nr. 340, Sa, 08-12-1928, 10, Art: Filme der Woche; Aut: F.R.; DKJ, 21. Jg, Nr. 954, Sa, 10-11-1928, 20, Art: Neuheiten-Vorführungen der Woche; Aut: M.J.

517 Unklare BF-Trefferliste: fünf von sieben Einträgen oJ; dies war 2018-2020 nicht vor Ort prüfbar.

518 DIF, <https://www.filmportal.de/node/4225/gallery>; 28-04-2019: Ralph Arthur Roberts, Maria Paudler, Wolfgang Zilzer, WR. - Weitere Darstellende: Aribert Wäscher, Ida Wüst, Valeska Stock, Teddy Bill, Renée Kürschner, Ila Meery, Paul Otto, Camilla von Hollay.

519 Autorenduo Paul und Franz von Schönthan 1883; Uraufführung Stettin 1884; seither im deutschen Sprachraum häufig gespielt, u.a. am Wiener Burgtheater.

520 Beispielsweise: SDK, DK-Verleihwerbung **Prinzessin Olala**, Kosmofilms Nyheder, Filmliste Stars, darin: „**Sabinierindernes Rov** (Walter Rilla)“.

521 Divergierende Rollennamen: Leo Gort in CS+DE, Fred Born in AT+DE.

522 SDK, Newa-Verleih und Vertrieb/Wien, Verleih-Werbeheft, unpag.

523 ÖNB, MF, Nr. 156, 20-12-1928,12, Ankündigung der Redaktion für 22-12-1928.

524 Leitend; zweiter Kameramann: Josef Střecha.

den kurzfristig bekannten Darstellerinnen Boothby und Arlan<sup>525</sup> hatte er bereits gearbeitet. Nur Splitterüberlieferung belegt den verschollenen Mittelfilm, der mindestens überdurchschnittlich in Europa und Übersee exportiert wurde.

---

525 Valerie Boothby [d.i. Wally Drucker], cf. [https://www.filmportal.de/person/valerie-boothby\\_bb6c2c00b228416d8576bd2e503acd72](https://www.filmportal.de/person/valerie-boothby_bb6c2c00b228416d8576bd2e503acd72); 20-06-2020. – Iris Arlan, Namensvariante Aslan, cf. [https://www.filmportal.de/person/iris-arlan\\_b1c52b9dcbac470eb0bfd292033db4f6](https://www.filmportal.de/person/iris-arlan_b1c52b9dcbac470eb0bfd292033db4f6); 20-06-2020.



### Radio Breslau 1928-1932/33

Rilla zählt durch seine Breslauer Radioarbeit zu den deutschen Radiopionieren, wird aber diesbezüglich noch nicht gewürdigt, was teilweise der extrem schwierigen Quellenlage<sup>526</sup> geschuldet ist.

Während er 1925-1928 etliche Film- sowie diverse Berliner Theaterhauptrollen<sup>527</sup> absolvierte, erhöhte Rilla ab 1928 erneut die Zahl seiner Arbeitsfelder durch transmediale Arbeit im global jüngsten Technikmedium Radio für die Schlesische Funkstunde A.G./Breslau<sup>528</sup> – seit seinen Breslauer Jahren 1910-1920 kannte er den innovativen Intendanten Fritz Walter Bischoff sowie dessen künstlerische Mitarbeiter, darunter den Germanisten Werner Milch, die Komponisten, Arrangeure und Dirigenten Edmund Nick und Franz Marszalek sowie den Humoristen Ludwig Manfred Lommel. Zugleich prädestinierte Rillas Branchenstatus mit seinen vielen neusachlichen Filmen ihn für die neusachlich-filmästhetisch geprägten Radioexperimente, mit denen Breslau exakt ab diesem Jahr global Furore machte – daher ist es durchaus möglich, dass Rilla z.B. am Hörspiel *Hallo! Hier Welle Erdball!* und der Radiosuite *Leben in dieser Zeit. Lyrische Suite in drei Sätzen* nach Erich Kästner<sup>529</sup> mitwirkte. Die Zusammenarbeit endete im Februar 1933 durch Rillas Flucht.

---

526 Döhl, Reinhard: Neues vom Alten Hörspiel. Versuch einer Geschichte und Typologie des Hörspiels in Lektionen, WDR 1970–1987, Nr. 44, 29-12-1980. Druck: Rundfunk und Fernsehen. Wissenschaftliche Vierteljahreszeitschrift, 29, 1 (1981), 127-141. Volltext: [http://doehl.netzliteratur.net/mirror\\_uni/hspl\\_neualt.htm](http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspl_neualt.htm); 11-02-2018.

527 Beispielsweise allein 1927 in *Haus Herzenstod*, OT *Heartbreak House*; Aut: George Bernard Shaw, *Der Patriot*; Aut: Alfred Neumann, und *Das zweite Leben*; Aut: Rudolf Bernauer/Rudolf Oesterreicher; cf. Krebs, Gerhild: Walter Rilla – Werkliste Theater. Saarbrücken: ms 02/2019-04 unpubl 2019, unpag, Abschnitt Weimar.

528 BBC WAC, L1-363, Memo WR 26-11-1940 an BBC Overseas Recruitment Officer.

529 Erstsendungen 02-1928 bzw. 14-12-1929; Übertragung 17-04-1932 aus Breslauer Stadttheater.

### **Dritte Karrierephase 1929-1932: Zenit des europäischen Startups**

In 23 Filmen bis 1932 spielte Rilla weiterhin Star- und Co-Starrollen, wiederum weit überwiegend in Groß- und Prestigeproduktionen; eine 24. Starrolle legte er während der Dreharbeiten nieder<sup>530</sup>. Meist für große Firmen arbeitend, z.B. in fünf Mehrsprachenfilmen und drei Koproduktionen, entging er weitgehend<sup>531</sup> der globalen Filmfinanzierungskrise.<sup>532</sup> Wie in der zweiten Karrierephase flankierten Radioarbeit und Theatererfolge auch bis 1932 seine Filmerfolge.<sup>533</sup> Prägende Phasenvorgänge waren sein fließender Übergang zum Tonfilm, seine erste Dialogregie, ein Auftritt als er selbst in einer Multi-Star-Produktion, sein erster Dokumentarfilm, zwei Genreerweiterungen – dokudramatischer Weltkriegsfilm und Spionagefilm – sowie die Verschiebung von Komödien zu Dramen durch mehrere Triumphe, die seinen Ruf als Charakterdarsteller nochmals potenzierten.<sup>534</sup>

Liebhaber und Künstler blieben die häufigsten Rollentypen. Vier von sieben Künstlerrollen passten zum Musik-Starmerkmal<sup>535</sup>, ansonsten war er je einmal Schauspieler, Kunstschütze und Maler. Hatten zuvor Adlige und Söhne dominiert, variierten nun die Existenzen vom Medizinstudenten über einen Gärtnermeister, Journalisten, Staatsanwalt oder Soldat bis zum Direktor.

---

530 **Kampf um Blond – Mädchen, die spurlos verschwinden** 1932: NL- und AT-Quellen belegen Rillas Engagement für eine ungenannte Hauptrolle und seine Mitarbeit an den Dreharbeiten, doch sein Name fehlt in späteren Verleihquellen und im fertigen, heute verschollenen Film.

531 BFI SpecColl AB Coll, 154, 3, Brief, 03-03-1932, Berlin, WR an AB/London.

532 Europäische Presseberichte z.B. ÖNB, Der österreichische Volkswirt, 24. Jg, Nr. 24, 12-03-1932, 20-21[580-581], Art: Krise der Filmproduktion; Aut NN. - Ibid, ArbZ, 45. Jg, Nr. 135, So, 15-05-1932, 12, Art: Zusammenbruch der italienischen Filmindustrie; Aut NN.

533 Beispiel Theater: Spielzeit 1932/33 mit Starrollen in DE, AT und CS: *Der Fall Grootmann*, *Musik um Susi* und *Die Dame auf dem Titelblatt*; cf. Krebs ms 02/2019-04 unpubl 2019, unpag, Abschnitte Weimar, Exil.

534 **Vererbte Triebe – der Kampf ums neue Geschlecht; Ehe in Not; Es kommt alle Tage vor...; Schatten der Manege; 24 Stunden aus dem Leben einer Frau; Leichtsinnige Jugend.**

535 **Karriere; Namensheirat; Sehnsucht; Lucie.**

### Fallstudie 8: Vererbte Triebe – Der Kampf ums neue Geschlecht 1929

Dieses neusachliche Kriminaldrama wurde Rillas größter Weimarer Triumph. In der sozial extrem polarisierten Starrolle<sup>536</sup> des Henri Bourtin, zugleich sympathisch-genialer Student und genetisch kranker Frauenmörder, setzte er neue Darstellungsmaßstäbe und potenzierte nochmals seinen bereits exzellenten Ruf als Charakterdarsteller.<sup>537</sup> Dem Rilla-Vehikel<sup>538</sup> galt passgenaue Werbung, wie das IFK-Filmheft demonstriert<sup>539</sup>:



536 Filmportal listet WR erst an vierter Stelle der Besetzungsliste und mit falschem Rollennamen, cf. [https://www.filmportal.de/en/movie/vererbte-triebe-der-kampf-ums-neue-geschlecht\\_ea43d4a7874f5006e03053d50b37753d](https://www.filmportal.de/en/movie/vererbte-triebe-der-kampf-ums-neue-geschlecht_ea43d4a7874f5006e03053d50b37753d); imdb nennt ebenfalls den falschen Rollennamen, und die Minisynopse beschreibt einen völlig anderen Film, cf. <https://www.imdb.com/title/tt0020548/>; beide 07-04-2021.

537 **Das schöne Mädel; Der Mönch von Santarem; Die – da unten; Die Prinzessin und der Geiger/The Blackguard; Hoheit tanzt Walzer; Die Sporck'schen Jäger; Das gefährliche Alter; Die Sache mit Schorrsiegel; Seine Mutter und Die große Liebe – Revolutionshochzeit.**

538 SFA DosWR, IFK, Nr. 1149, 1929, hier Besetzungsliste: WRs Name in Fettdruck.

539 SFA DosWR, IFK, Nr. 1149, 1929, unpag, drei Seiten.



In der Universitätsstadt Cambridge wird eine junge Studentin nachts angefallen, aber rechtzeitig gerettet. Die Gründe zu dem Überfall sind unbekannt. Dagegen steht fest, daß der Täter nur ein Student sein kann. Bei einer Gegenüberstellung mit den Studenten glaubt die Überfallene, in Henry Bourtin den Täter zu erkennen, kann es aber nicht mit Bestimmtheit sagen. Nach Semester-schluß fährt Henry Bourtin, der der Sohn des bedeutenden französischen Verteidigers Bourtin ist, nach Hause – nach Paris. Auf dieser Reise macht er in London Station, kommt dort in ein verrufenes Lokal, wo er die Prostituierte Nelly Brent kennen lernt, die er eine Stunde später in ihrer Wohnung ermordet. – In Paris angekommen, trägt Henry ein seltsames Wesen zur Schau. Er lernt seine Stiefmutter, Edmonde, die junge und schöne zweite Frau seines Vaters, kennen. Edmonde hat sehr wenig von ihrem Mann, da dieser beruflich ausserordentlich stark beschäftigt ist. Sie ist daher glücklich, in Henry einen jungen Gesellschafter zu finden. – Jeanelle, die Tochter von Bourtins Chauffeur, ist die Jugendgespielin Henrys. Sie liebt ihn heimlich. Aber Henry, der in ihr etwas anderes sieht als die Frauen, die er kennt, betrachtet



Die handlungsprägende biologistische Kriminalitätsgenese ist aus heutiger Sicht als unwissenschaftlich abzulehnen. Zeitgenössisch glaubten viele Menschen an die Vererbbarkeit von Kriminalität – auch das Deutsche Institut für Sozialforschung, dessen Schirmherrschaft die Prestigeproduktion unterstützte. Rilla hatte zuvor schon mit Regisseur Ucicky, Filmarchitekt Richter, Komponist Walter Ulfig sowie den Darstellenden Solveg<sup>540</sup>, Alberti, Boothby, Forescu, Albers, von Walther und

540 Theater-Co-Star in *Sumurûn* 1924/25.

Ritterband gearbeitet; später drehte er erneut mit Co-Drehbuchautor Hans H. Zerlett, Kameramann Fuglsang sowie Albers und Teddy Bill.

Die Uraufführung ergriff Publikum und Kritik dermaßen<sup>541</sup>, dass einzelne Kritiken – wie die nebenstehende – sprachlich nicht zwischen Schauspieler und Figur unterscheiden konnten.<sup>542</sup> Korrekt formulierend rühmen andere ebenso: „Ein sehr kultiviertes Werk.

Unbedingte Qualität. (...) Erschütternde Darstellung. Über alles Lob erhaben Walter Rilla ...“<sup>543</sup>; „ein(...) vorbildlich diskret spielende(r) Hauptdarsteller“.<sup>544</sup> Eine große Illustrierte mit Filmschwerpunkt kürt **Triebe** in einem reich bebilderten Artikel zum „Film des Monats“ und schwärmt, Rilla sei noch nie „derart überragend stark und eindruckstief“ gewesen, ihm gelinge die Gestaltung sympathischer Wirkung innerhalb der „abnorme(n) Psychopathie seiner Rolle“.<sup>545</sup> Eine politische Zeitschrift feiert Rilla gleichfalls hymnisch:

Man hätte kaum einen besseren Schauspieler für die Gestaltung eines solch schwierigen Thomas finden können, wie Walter Rilla. Mätzchen sind ihm fremd. Immer wieder sagt er sich bei klarem Verstande: nur nicht trinken, nur nicht entblötte Schultern sehen –, um dann doch willensschwach zu werden und bei benebelten Sinnen vererbten Trieben freien Lauf zu lassen. Walter Rilla stehen von Natur aus starke Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung. Ein famoser Schauspieler, der noch immer von Film zu Film wächst.

**Walter Rilla** als der unglückliche Sohn, ahnungslos über seine Abstammung, hat an dem sittlichen Wert dieses Films ebenso großen Anteil wie die Regie. Rilla ist einer unserer vornehmsten Schauspieler. (...) Wenn man an seine Darstellung in dem Film „Das Bataillon Sporck“ denkt, so muss man ihn geradezu als Spezialist für Männer bezeichnen, die mit irgendeiner unseligen ungesetzlichen Leidenschaft behaftet sind. (...) **Rilla** bringt das Unmögliche zuwege, dass wir tiefstes Mitleid mit seinem Lustmörder empfinden, dass wir ihn verstehen, dass wir innig wünschen, es gäbe irgendein Mittel, ihn von

541 SDK, Zs aus DF, Nr. 18, 04-05-1929, 320, Art, Kritik; Aut: Betz; gleichartig - SFA DosWR, Zs aus oN, oO [Ztg, Hamburg], oD [nach 07-09-1929], Art: Vererbte Triebe/Europa-Palast; Aut NN. - ÖNB, SC, 67. Jg, Nr. 7, Sa, 10-01-1931, 19, Rubrik: Lichtspiele, Art: Kino Maxglan; KVZ, 75. Jg, Nr. 160, Fr, 20-09-1929, 13, Rubrik „Der Film – Sie sehen und hören“, Spi: „Erbsünde“; Aut: y; ibid., Anz+Zeichn: Verleihwerbung Norbert & Co./Wien: „Erbsünde - Das erschütternde Sexualdrama ab heute in den Wiener Kinos“; Zeichn: Henri steht mit gekrallten Händen über der nackten Leiche einer Frau.

542 SFA DosWR, DFI. Nr. 20, 1929, 394-395,

543 SDK, DF, Nr. 18, 04-05-1929, 320, Art, Kritik; Aut: Betz.

544 SDK, SlgOli, 4.3-89/3, [VAR], 5, 62, oN, oO [Ztg, Berlin], 05-05-1929, oS, Art, Kritik; Aut: --y [d.i. Dr. Fritz Olimsky].

545 IllusP, ReM, 3. Jg, Nr. 9, 07-1929, 1013, Rubrik: Der beste Film des Monats; Aut: M.M.; darin **Vererbte Triebe**, Text und drei Standfotos.

seinem Elend zu [befreien] (...) Es ist erschütternd, **Rillas** Gestaltung dieser Szenen anzusehen, es ist unvergesslich, wie der erste scheue Blick das Opfer streift, wie er sich abzuwenden sucht, sich entfliehen will, wieder hinsehen muss, wie sein Auge zu flackern beginnt, seine Wangen zittern, seine Lippen zucken. (...) Der Eindruck ... [dieses Films] ist umso stärker ..., als sein Sieg in jenen Tagen erfolgt, in denen Leute ... den Tonfilm ... als das non plus ultra der Zukunft preisen.<sup>546</sup>

Auch im Ausland folgten schon den Branchenvorfürungen faszinierte Kritiken<sup>547</sup>, z.B. galt **Triebe** in Österreich als „beste(r) stumme(r) Tendenzfilm“.<sup>548</sup> Nicht nur wegen Rillas überragendem Triumph und künstlerischem Gesamterfolg verdient **Triebe** kanonischen Status: Immensen Erfolg erzielten Exporte in mindestens acht europäische Länder und mehrere Kolonialreiche, darunter den globalen anglophonen Raum inklusive des Empires. **Triebe** wurde noch 1932 gezeigt<sup>549</sup>, während Tonfilme längst schon dominierten. Möglicherweise verlief die unklare britische Rezeption von **Hereditary Instinct**<sup>550</sup> wie in Frankreich, wo Rilla durch zahlreiche Exporte ebenfalls längst bekannt war und spätestens mit **L'instinct héréditaire** Starrang



546 SDK, 1 Bl, ms, zitiert aus: DRep, 3. Jg, Nr. 34, 1929, 1046-1049, Art: Ein problematischer Film; Aut: Gong. - Hervorhebungen: im Original in Sperrdruck, von GK durch Fettdruck ersetzt.

547 ÖNB, KVZ, 75. Jg., Nr. 160, Fr, 20-09-1929, 13, Art/Anz, darin Art: Rubrik: Der Film; Aut: J., darin Spitzmarke „Erbsünde“; Anz mit Zeichnung: WR mit gekrallten Händen über Frauenleiche.

548 ÖNB, NFP, oJg, Nr. 24383, So, 31-07-1932, 1. Bl, 8+12; darin 8, Art: Österreicher im deutschen Film; Aut: Ernst Angel.

549 ÖNB, PTB, 55. Jg, Nr. 235, So, 05-10-1930, 14, Rubrik: Was bringen die Kinos? (bis inkl. Do, 09-10-1930), Reprisenkinos, Beseda, Vererbte Triebe. - Ibid, Salzburger Chronik, 67. Jg., Nr. 7, Sa, 10-01-1931, 19, Rubrik: Lichtspiele/Kino-Programme, Lichtspielhaus Maxglan, Vererbte Triebe/Erbsünde. - Ibid, GrTb, 42. Jg., Nr. 85, Mo, 22-02-1932, 8, Anz: Elite-Kino (Stummfilm): Erbsünde.

550 Fehlanzeige BFI online-Katalog für OT und alle bekannten VT, 06-07-2020.

erreichte.<sup>551</sup> Die Originalfassung – deren obenstehendes Plakat das Rilla-Vehikel ebenso grafisch elegant wie adäquat düster bewarb<sup>552</sup> – und alle Exportfassungen sind verschollen.

Rillas fulminante Darstellung löste eine Welle gleichartiger Rollenangebote aus, darunter eines von Starregisseur Fritz Lang für die Titelrolle des zwanghaften Mädchenmörders in **M**, das Rilla noch Jahrzehnte später präzise im nebenstehenden Interview-Auszug erinnerte.<sup>553</sup> **M**-Darsteller Peter Lorre

spielte psychopathische Mörder, und wie es das Filmschicksal meist will, wenn man erfolgreich ist, wurde ich mit Angeboten, ähnliche Rollen auch in anderen Filmen zu spielen, überschwemmt. Unter anderen war auch die Hauptrolle in einem Film mit dem Titel ‚M‘ dabei. Ich lehnte ab, weil ich mich nicht auf ein Rollenfach festlegen lassen wollte. Das weitere wissen Sie ja: Lorre erhielt die von mir abgelehnte Rolle des Mörders, und der fertige Film wurde ein Riesenerfolg...“

übernahm offenbar Rillas wegweisenden **Triebe**-Darstellungsstil. Er erzielte damit einen Welterfolg, jedoch bewahrheitete sich Rillas Prognose an ihm – Lorre blieb dauerhaft auf negative (Ausländer-)Figuren festgelegt.<sup>554</sup> Rilla lehnte zeitgenössisch nicht nur etliche derartige Rollenangebote ab, sondern steuerte zugleich aktiv gegen die drohende Dauertypbesetzung<sup>555</sup>: Um wieder wie in vorherigen (Musik-)Filmkomödien eingesetzt zu werden, übernahm er z.B. am Theater eigens heitere Bonvivant-Rollen inklusive Geigenspiel und Gesang.<sup>556</sup>

Die Filmforschung erwähnt **Triebe** bisher nur randständig<sup>557</sup>; erstaunlicherweise fehlt er in einer jüngeren Studie über Serienmörderfilme.<sup>558</sup> Angesichts von Rillas alleinigem Starstatus dieser legendären Produktion ist es typisch für das betreffs

551 SFA DosWR, Mon Ciné, 10. Jg, Nr. 477, 09-04-1931, 8-9+11, Art+Standfotos: Walter Rilla, Interprète du nouveau cinéma allemand; Aut: Roberte Landrin.

552 Grafik: Heinz Schulz-Neudamm, <https://www.fdb.cz/film/zdedene-vasne-vererbte-triebe-der-kampf-ums-neue-geschlecht/87662>;

[https://www.imdb.com/title/tt0020548/releaseinfo?ref\\_=ttfc\\_sa\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0020548/releaseinfo?ref_=ttfc_sa_1); beide 31-05-2019.

553 ADK PersDosWR, Zas aus BMo, oJ, oNr, 27-02-1960, oS, Art: Nicht immer spielte er Herren/Walter Rilla als Regisseur und Darsteller in der Tribüne; Aut: H.W.

554 Lang, Frederik/Mayr, Brigitte/Omasta, Michael (Hgg.): Das Gesicht hinter der Maske – Hommage an den Schauspieler Peter Lorre. Wien: SYNEMA Gesellschaft für Film und Medien 2018, passim.

555 In Österreich erst 1933 wahrgenommen, cf. ÖNB, MF, Nr. 382, ca. 21-04-1933, 2, Art+Porträtfoto: Walter Rilla: Antwort auf viele Fragen; Aut: NN.

556 Darunter *Musik um Susi*, Spielzeit 1932/33, Komische Oper/Berlin; Gastspiel München 30-01-1933 lt. HTA, IntWR, 22‘25“–23‘05“, und *Die Dame auf dem Titelblatt*, Spielzeit 1933/34, Kammerspiele/Wien. - ÖNB, MF, Nr. 409, ca. 27-10-1933, 4, Art: Filmstars am Wiener Theater; Aut NN.

557 Quinlan, David: Illustrated Directory of Film Character Actors. London: Batsford 1995, S. 304.

558 Höltgen, Stefan: Schnittstellen – Die Konstruktion von Authentizität im Serienmörderfilm. Diss. Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 2009, <http://txt3.de/schnittstellen/>; 02-02-2020, passim.



seiner Person katastrophale Forschungsgedächtnis, dass die Datenbank Filmportal – laut eigenem Anspruch die „zentrale(...) Internet-Plattform zum deutschen Film“ – keine Handlungsbeschreibung bietet, Rillas Rollennamen verballhornt und ihn erst an fünfter Stelle hinter den nachrangigen Darstellenden Alberti, Boothby, Solveg/Matray und Albers listet<sup>559</sup>. Dies ist nur einer von etlichen Filmportal-Einträgen, die Rillas Starstatus negieren, seinen Namen sowie belegte Rollennamen nachrangig oder gar nicht aufführen und Filmhandlungen nicht beschreiben. Etliche Rilla-Filme fehlen dort komplett; auch seine Filmportal-Biographie ist lücken- und fehlerhaft.<sup>560</sup>

Ich behaupte, dass **Triebe**, dessen künstlerischer und kommerzieller Erfolg auf Rillas phänomenaler Darstellung fußen und sein Startum nochmals erheblich intensivierten, kanonischen Rang verdient. Ebenfalls argumentiere ich, dass **Triebe** das narrative Vorbild für **M** und Rillas Meisterleistung das darstellerische Vorbild für Lorres Welterfolg war. Ich unterstelle ferner, dass **Triebe** filmhistoriographisch möglicherweise nicht nur ignoriert wird, weil er verschollen ist, sondern auch wegen Ucickys und Zerletts späterer NS-Karrieren<sup>561</sup>. Doch schon logisch und epistemologisch rechtfertigen ideologisch eingefärbte Karriereverläufe weder ahistorisches Denken als solches noch einen anachronistischen akademischen Ausgrenzungsgestus gegen bestimmte Weimarer Filme. Wie Horst Claus methodisch vorbildlich an Regisseur Hans Steinhoff demonstriert hat<sup>562</sup>, ändert schon ein einziges Untersuchungsergebnis chronifizierte NS-Klischeebilder nachhaltig.

---

559 [https://www.filmportal.de/film/vererbte-triebe-der-kampf-ums-neue-geschlecht\\_c3ce3350cee44128913f681673526eb9](https://www.filmportal.de/film/vererbte-triebe-der-kampf-ums-neue-geschlecht_c3ce3350cee44128913f681673526eb9); 07-07-2020.

560 Auch für weitere Filmschaffende sind FilmP-Einträge häufig falsch oder lückenhaft.

561 Zu Ucicky cf. Brecht, Christoph/Loacker, Armin/Steiner, Ines (Hgg.): *Professionalist und Propagandist. Der Kameramann und Regisseur Gustav Ucicky*, Wien: Filmarchiv Austria 2014, passim. - Zu Zerlett bisher nur ein Überblicksartikel: Beyer, Friedemann: *Zwischen allen Stühlen. Der Autor und Regisseur Hans H. Zerlett*. In: *Filmblatt*, 22, 63 (Herbst 2017), 21-35. -

[https://www.filmportal.de/person/hans-h-zerlett\\_756e43524fea406b84db594da190b05a](https://www.filmportal.de/person/hans-h-zerlett_756e43524fea406b84db594da190b05a); 21-06-2019.

562 Claus, Horst: *Filmen für Hitler. Die Karriere des NS-Starregisseurs Hans Steinhoff*. Wien: Filmarchiv Austria 2012.

### **Fallstudie 9: Die fidele Herrenpartie 1929**

Die Liebhaber-Hauptrolle eines Medizinstudenten in dieser neusachlichen Tragikomödie übernahm Rilla für einen erkrankten Kollegen<sup>563</sup> offenbar auf Wunsch von Regisseur Rudolf Walther-Fein, der für die produzierende Aafa-Film schon **Geschiedene** mit Rilla gedreht hatte.<sup>564</sup> Die **Herrenpartie**-Prestigeproduktion fotografierte der renommierte Kameramann Guido Seeber<sup>565</sup> nach einem Drehbuch von **Spinne**-Autor Franz Rauch<sup>566</sup>.

Der verarmte Ex-Medizinstudent Heinz Rüdiger (Rilla) rettet dem Töchterchen des Arztehepaares Egermann das Leben, aber Friseurgehilfe Fritz Köster (Fritz Kampers) läßt sich dafür feiern. Heinz und Wally (Maria Paudler), Tochter des streitsüchtigen Kaufmannshepaares Peter und Brunhilde Fistelhahn (Hermann Picha, Lydia Potechina), verlieben sich. Beim sangesfrohen, alkoholreichen Familienausflug an einen See belästigen Peter und seine Stammtischbrüder junge Frauen und veranstalten eine Bühnenschau. Peter und Fritz beschließen, Wally solle Fritz heiraten. Wally präsentiert Heinz als tatsächlichen Lebensretter. Dr. Egermann (Jaro Fürth) gibt Heinz eine Famulusstelle und Aussicht auf Praxisübernahme, sodass Heinz weiterstudieren kann. Fritz und Friseur Erika Bollmann (Truus van Alten) verlieben sich, Peter und Brunhilde versöhnen sich, Wally und Heinz verloben sich.

Das in der zeitgenössischen Gegenwart situierte sozial- und kapitalismuskritische Drehbuch verhandelt satirisch Vor- und Nachkriegs-Geschlechterrollen und betont die Bedeutung finanzieller Sicherheit für Berufsabschluss und Familiengründung. Heinz' Armut ist das dramaturgische Konfliktpotential – falls er nicht Arzt werden und Wally heiraten kann, würde sie Fritz' Frau. Für Fritz ist Wally aber nur Mittel zum sozialen Aufstieg; ihre Ehe würde der streitgeprägten Fistelhahnschen ähneln. In deren Ehemachtgefälle ist Brunhilde – eine offenkundig ironische Namensgebung – das Gegenteil eines Hausdrachens; die Inszenierung zeigt ihren liebevollen und zugleich emanzipatorischen Charakter, indem sie Wally bei der Partnerwahl freie Hand lässt, sich trotz Ehestreit um Peter sorgt und gern mit ihm versöhnt. Von der

---

563 Ursprünglich war Franz Lederer vorgesehen, cf. ONB, MF, Nr. 183, ca. Fr, 28-06-1929, 2, Art: Die Serie der Blinddarmentzündungen; Aut NN: „An seiner Stelle spielt Walter Rilla in dem Aafa-Film „Die fidele Herrenpartie“.“

564 **Die geschiedene Frau** 1926.

565 Und dessen Kollegen Edoardo Lamberti.

566 **Die weiße Spinne** 1927.

Mutter implizit legitimiert, wird Wallys Widerstand gegen den patriarchalen Heiratsplan zum handlungstreibenden Agens. Die Inszenierung kontrastiert die als vorbildhaft vorgestellte emanzipatorische Nachkriegsgeschlechterparität Heinz' und Wallys mit der scharf karikierten patriarchalen Geschlechterdisparität kaiserzeitlich geschlossener Kleinbürgerehen.

Dramaturgisch bündeln Drehbuch und Inszenierung diesen Geschlechter- und Generationengegensatz in der langen Sequenz des Himmelfahrts-Familienausfluges. Dabei trennt sich die ältere Generation in Geschlechtergruppen, deren Machtgefälle die Inszenierung abbildet: Nur wenige Sekunden einer einzigen Einstellung zeigt das Gespräch der Ehefrauen am Kaffeetisch, die einhellig den Wunsch ihrer Ehemänner ablehnen, jeden Abend am Stammtisch zu verbringen. Mehrheitlich folgt die Kamera den ausgelassen singenden Ehemännern, die auf dem Waldboden lagernd essen, sich lärmend betrinken und weibliche Badegäste belästigen. Während die Inszenierung dieses tradierte Machtgefälle etabliert, kritisiert sie es fortlaufend durch konträres individuelles, geschlechtermischendes und gleichrangiges Rollenverhalten der jüngeren Generation – eine Parallel- und Kontrastmontage zeigt das Protagonistenduo Heinz und Wally, die einander am Ufer treffen und Heinz' schwierige Lebenslage besprechen. Unterdessen beginnt die Musik-Bühnenschau der Ehemänner – brillant als antipatriarchale Farce inszeniert, die zugleich Lachen und Nachdenken anregt und patriarchale Machtansprüche negiert: Peter erkennt seine eigene Jämmerlichkeit nicht, als er einen komischen Tier-Auftritt als hässlicher, dünner Hahn hat.

Die inszenatorische Gesamtidee Walther-Feins und speziell den Kunstgriff des Hahn-Auftritts imitierte wenige Monate später Joseph von Sternberg für die Bühnenschauen in **Der blaue Engel**. In dessen Klimax adaptierte Sternberg den Hahn-Auftritt konträr als erzwungene patriarchale Selbstentblößung, in der Professor Unrats tragische Jämmerlichkeit und tödliche Selbsterkenntnis gipfelt.

Während der alkoholisierten **Herrenpartie**-Bühnenschau besuchen die nüchternen Liebenden auf Wallys Vorschlag zur Behandlung von Heinz' Handverletzung das Egermannsche Landhaus. Gegen das lärmende Scheinglück der Bühnenschau setzt die Parallel- und Kontrastmontage eine betont leise Szene realen Glücks: Egermanns

Arbeitsangebot an Heinz eröffnet den Verliebten die ersehnte Zukunftsperspektive, die das sichtlich harmonische Familienleben der gutsituierten Arztfamilie zum bald erreichbaren Vorbild macht.

Publikum und Kritik goutierten die erfolgreiche Uraufführung. Die Kritiken loben gleichermaßen den künstlerischen Gesamterfolg und Rillas Darstellerleistung<sup>567</sup> – diese Würdigung bestätigte der deutsche Kassenerfolg 1929/30: Platz 12 der 25 umsatzstärksten Stummfilme.<sup>568</sup> Ein ideologisch konträres transmediales Echo zum Film bildete 1931 eine gleichnamige Schallplatte mit patriarchal-sexistischen Liedern.<sup>569</sup> Die in Original und britischer Exportfassung<sup>570</sup> erhaltene Produktion wurde mit beachtlichem Erfolg in Europa und Großbritannien exportiert, möglicherweise auch in den übrigen anglophonen Raum.<sup>571</sup>

Die Exportfassung **Bank Holiday** strebte transkulturelle Funktionstüchtigkeit an – offenkundig beauftragte der britische Verleih New Era Films erfahrene Filmadapteur\*innen. Es wurde nicht gekürzt, denn mit 91 Minuten war die Originalfassung weltmarktkompatibel, aber unter dem zu „Feiertag“ verallgemeinerten Verleihtitel entstand eine entpolitisierte, enterotisierte und patriarchalisierte Exportfassung: Rollennamen wurden sozial sprechend angliert, um alle Frauen- und Männerfiguren in tradierte Geschlechtsrollen zurückzubiegen, und an die Stelle der zahlreichen erotischen deutschen Lieder traten weitgehend erotikfreie anglophone. Damit störte die Exportfassung den inszenatorisch gelungenen Geschlechterrollenkontrast und suchte die starke emanzipatorische Originalbotschaft ins patriarchal akzeptable Gegenteil zu verkehren:

---

567 Differenziert urteilen: SDK, DFZ, Nr. 3, 17-01-1930, Art: Die fidele Herrenpartie; Aut NN. - ÖNB, DKJ, 22. Jg, Nr. 983, Sa, 15-06-1929, 37, Art: Erhöhte Produktion stummer Filme in Deutschland; Aut NN. - Oberflächlich urteilen: SDK, SlgOli, 4.3.-89/3, [VAR], 5, 89, Zas aus oN, oO [Ztg, Berlin], oD [kurz nach 01-10-1929], oS, Art: Die fidele Herrenpartie/Primus-Palast; Aut -y. [d.i. Dr. Fritz Olinsky]; BTB, Nr. 472, 06-10-1929, Art: Kritik; Aut: Hanns Horkheimer. - ÖNB, ArbZ, 42. Jg, Nr. 361, Di, 31-12-1929, 8, Rubrik: Wiener Lichtspieltheater, darin: Kino Eisenbahnerheim; 43. Jg, Nr. 14, Mi, 15-01-1930, 12 und Nr. 15, Do, 16-01-1930, 10, jeweils Rubrik: Wiener Lichtspieltheater, Wallenstein-Kino/20. Bez.; DKJ, 23. Jg, Nr. 1014, Sa, 04-01-1930, 14, Art: Neuheiten-Vorführungen der Woche; Aut: M.J.

568 <http://wernersudendorf.de/2019/02/die-erfolgreichsten-filme-der-saison-1929-30/>; 25-05-2020.

569 *Eine fidele Herrenpartie*, Potpourri 5'43", Schallplatte, 29-05-1931, Parlophon B. 48056, Matrizenr. 133041/42, Arrangement: Fritz Muth, Gesang: Harry Steier mit Quartett; Orchesterleitung: Otto Dobrindt.

570 BF, restaurierte DE-OF 2.486m ist durch ausgefahrene ZW länger als die 2.477m der DE-OF der Zensur 1929; BFI Exportkopie **Bank Holiday** 2.534m ist durch zusätzliche EN-ZW länger als die DE-OF der Zensur.

571 VT angl **Gentlemen Among Themselves** lt. Bock/Bergfelder 2009, S. 397.

Einige in Kader eingeblendete Erläuterungstexte der Originalfassung zu Beginn der Exposition blieben unübersetzt, darunter die Werbebotschaften im Fenster des Schönheitssalons und der sprechende Familienname Peter Fistelhahns, dessen Vorname einen Durchschnittsmann und sein Nachname Impotenz signalisieren. Daher fehlt der Exportfassung Walther-Feins elegante subtextuelle ironische Brechung zwischen Bild- und Textebene, die erotikzentrierte Schönheitsprodukte-Werbung gegen ein grimmassierendes unansehnliches ältliches Männlein setzt.

In der Originalfassung erinnert Brunhildes Vorname an die durch Betrug und Gewalt besiegte nordische Kriegerkönigin des Nibelungenepos; gleichartig nennt die Exportfassung sie Boadicea, nach der durch Kriegsübermacht besiegten keltischen Königin.<sup>572</sup> Beide Vornamen repräsentieren in der Originalfassung historische Patriarchate, was die Gleichsetzung von Ehefrauen mit „Hausdrachen“ als weiteren Gewaltakt identifiziert – dieser doppelte Gewaltcharakter wird in der Exportfassung abgeschwächt.

Friseurgehilfe Fritz Kösters Vorname erinnerte an den alliierten Spitznamen für deutsche Weltkriegssoldaten und sein Nachname war für anglophone Zungen unaussprechlich, daher wurde er zu Fred Coster anglisiert – lautlich nah an den Lippenbewegungen der Darstellenden und im Sozialkontext der Originalfassung, die diese Figur als aufstiegsfixierten Durchschnittsmann konzipiert.<sup>573</sup> Um diese patriarchale Figur zu stärken, degradierte die Exportfassung Fritzens weibliche Parallelfigur: Die Originalfassung beschreibt die gestandene Friseurin Erika Bollmann wertneutral und sozial gleichrangig mit den anderen jungen Erwachsenen. Die Exportfassung verzerrt ihre Figur zum Lehrling Erica, „generally treated rough and told nothing“, verkündlicht sie durch den fehlenden Nachnamen, erklärt sie zum chronisch erniedrigten Wesen und stellt ihren Berufsstand unter den von Fritz.

Zuletzt stellt die Exposition das Protagonistenduo vor, beginnend mit Wally

---

572 Namensvariante zur historischen Keltin Boudica; Rezeption als Nationalheldin in Literatur/Kunst seit 1610, im Film seit ca. 1965, cf. Zipser, Jaana: Boudica und die Romanisierung Britanniens. Britische Ideale und die antike Tradition. In: Krüger, Christine G./Lindner, Martin (Hgg.): Nationalismus und Antikenrezeption. Oldenburger Schriften zur Geschichtswissenschaft, 10. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl-von-Ossietzky-Universität 2009, S. 23–42.

573 Coster = Übersetzer; cost = Kosten, Ausgaben.

Fistelhahn. Deutschsprachige Publika assoziierten beim Vornamen Wally und einer schlanken, agilen Figur die Titelheldin eines bekannten Romans<sup>574</sup>, die erfolgreich gegen ihren patriarchalen Vater rebelliert. Die Exportfassung repatriarchalisiert sie durch den Vornamen „Molly“, der lautlich den niedrigen Sozialstatus einer Geliebten („moll“) evoziert. Zugleich wird ihr Familienname erst hier mit „Thistledown“ übersetzt – was in der ersten Szene bei Vater Peters Vorstellung nötig gewesen wäre. Während die Originalfassung emanzipatorisch Peters langjährige Impotenz als alleinige Ehekonfliktursache visuell mehrfach stark betont, konzediert die Exportfassung durch die verzögerte Übersetzung dieses Geschlechtsrollendefizit nur verbal, also schwach, und verkehrt es durch visuelle Kopplung an Wally/Molly sogar ins Gegenteil, denn deren Existenz beweist Peters einstige Potenz. Die Exportfassung negiert damit patriarchales Versagen, was den (Ehe-)Frauen pauschal die alleinige Verantwortung für Gesellschaftskonflikte aller Art zuschiebt.

Den Medizinstudenten Heinz Rüdiger kennzeichnet die Originalfassung durch seine Figurenbiographie und den aus zwei Vornamen zusammengesetzten Figurennamen als armutsbedingt unselbständigen Erwachsenen. Konträr heroisiert die Exportfassung ihn als Kenneth Dering, dessen Nachname erwachsene Männlichkeit und lautlich Wagemut<sup>575</sup> evoziert; diese Repatriarchalisierung unterstreicht seinen Berufswunsch, seine Rettungstat und minimiert narrativ seine Abhängigkeit von Wally/Molly als Initiatorin seines Berufserfolges und ihrer beider Zukunftschancen.

Die Exportfassung stört den patriarchatskritischen Geschlechterdiskurs der Originalfassung auch, indem an zwei charakteristischen Stellen nötige Zwischentitel fehlen. Eine Szene gegen Ende der Exposition karikiert die Stammtischbrüder als Vertreter der obsoleten kaiserzeitlichen Männlichkeitskonstruktion<sup>576</sup>: Die Inszenierung gruppiert sie lauthals streitend um einen Gasthaustisch mit ihrem Schild „Stammtisch zur Eintracht“. Der Exportfassung fehlt ein übersetzender Zwischentitel, daher blieb dem britischen Publikum der visuell-verbale Ironiekontrast zwischen patriarchalem Anspruch und patriarchaler Wirklichkeit verschlossen. Am Anfang der Ausflugssequenz fehlt ein übersetzender Zwischentitel

---

574 Haltern, Josephine von: *Die Geierwally* 1873/75, cf. *La Wally* IT 1931/32.

575 To dare = wagen.

576 Diese Figurengruppe interpretiere ich mit Kaes als Filmreflex auf die weltkriegszerstörte kaiserzeitliche Männlichkeitskonstruktion, cf. Kaes, Anton: *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton University Press 2009; 2011, 2. Aufl., passim.

für das von Peter über dem Alkoholvorrat aufgestellte „Erste Hilfe“-Schild, dadurch bleibt der originale Ironiekontrast zwischen Notfallhilfe und patriarchalem Alkoholmissbrauch unsichtbar.

Der Verleih ersetzte auch enterotisierend und repatriarchalisierend die **Herrenpartie-**Musikprägung durch anglophone Lieder. Die Stammtischbrüder intonieren zu Beginn des Ausfluges das erotische Frühlingslied *Der Mai ist gekommen* – in **Bank Holiday** singen sie eine Variation des frühneuzeitlichen Carpe Diem-Gedichts *To the Virgins, to Make Much of Time*, dessen religiös-patriarchales Frauenbild frühe Heirat propagiert.<sup>577</sup> Den romantisch-erotischen tagesaktuellen deutschen Filmschlager *Wenn Du einmal Dein Herz verschenkst*<sup>578</sup> ersetzt der 1928er englische Schlager *You're the cream in my coffee*<sup>579</sup>, der Frauen als Nahrungsmittel definiert. Den Foxtrott *Valenzia, Du hast 'ne weiche Birne...*, der transmedial ironisierend einen tagesaktuellen deutschen Revueschlager<sup>580</sup> absichtlich falsch zitiert, ersetzt immerhin das erotische Stück *I Do Like a Peg For My Tea...*<sup>581</sup>. Den homoerotisch gefärbten Gesang der betrunkenen Stammtischbrüder *Ich küsse Ihren Mann, Madame*, in der Originalfassung eine Persiflage des tagesaktuellen deutschen Filmschlagers *Ich küsse Ihre Hand, Madame*<sup>582</sup> negiert der erotikfreie Nonsense-Gesang *I Kiss Your Gravel-sand, Madame*. Der erotische deutsche 1928er Schlager *Heut hab' ich Premiere bei einer schönen Frau*<sup>583</sup> mutiert zum erotikfreien Zitat aus dem schottischen Trink- und Abschiedslied *There's a Wee Wifie Waiting*<sup>584</sup>.

Die improvisierte musikalische Bühnenschau der Ausflugssequenz enthält in der Originalfassung zahlreiche tagesaktuelle transmediale und transkulturelle Anspielungen auf global populäre Bühnenspektakel mit starkem emanzipatorischem

---

577 1648; die Auswahl belegt einen humanistischen Bildungshintergrund der Adaptierenden.

578 **Wenn Du einmal Dein Herz verschenkst** 1929, nachvertont 1930, Regie: Dr. Johannes Guter. – Schlager 1929, Komposition: Willy Rosen, Text: Kurt Schwabach, Schallplattenaufnahme, Gesang: Lotte Lehmann, cf. <https://www.youtube.com/watch?v=hC2ZUAPk7NI>; 30-07-2019.

579 Schlager 1928, Komposition: Ray Henderson, Text: Buddy G. DeSylva, Lew Brown. Schallplatte, Gesang: Annette Hanshaw und Parker Gibbs, Orchesterleitung: Ted Weems.

580 *Ich seh's an Deiner Stirne, Du hast 'ne weiche Birne*. Komposition: Otto Stransky, Schallplattenaufnahme ca. 1929: Beka, Gesang: Engelbert Milde; Orchester: Salon-Orchester Dobbri.

581 Bisher unidentifiziert.

582 Zugleich Titelschlager: **Ich küsse Ihre Hand, Madame** 1929, Regie: Robert Land. Komposition: Ralph Erwin, Text: Fritz Rotter, Schallplatte oJ [1929], Gesang: Richard Tauber.

583 Komposition: Richard Tauber, Noten: UFA Musikverlage Nr. UFA12654; Text: Fritz Rotter oder Austin Egen. Schallplatte 1928, Photo Electro Record, Gesang: Engelbert Milde, Orchester: Tri-Ergon.

584 *Just a Wee Deoch-an-Doris*, traditionelles Volkslied, cf. Version von Sir Harry Lauder: <https://www.electricscotland.com/poetry/henderson/singalong/page18.htm>; 23-08-2019.

und erotischem Einschlag, welche die Exportfassung weder visuell noch narrativ verändern konnte. Fritz imitiert Josephine Bakers legendären Bananenröckchen-Tanz<sup>585</sup> – eine ironische Selbstermächtigung Bakers gegen sexistischen Rassismus und Kolonialismus<sup>586</sup>, und sechs junge Frauen im Badeanzug nennen sich „Miller-Girls“ – eine Hommage an vier weibliche Showtanzgruppen, zwei britische „Tiller-Girls“-Gruppen<sup>587</sup>, die große US-Erfolge hatten, sowie deren Berliner Nachahmungen „Tiller-Girls“<sup>588</sup> bzw. „Hiller-Girls“<sup>589</sup>.

Ich argumentiere, dass **Herrenpartie** als emanzipatorisch-feministische Musiktragikomödie mit starken erotischen Elementen sowie hohem satirischem Modernitätsanspruch mindestens ikonischen Rang im Genre Musikfilm verdient. Film- und Musikforschung vernachlässigen **Herrenpartie** bisher, und damit zugleich eine weitere Rilla-Hauptrolle, die ebenso erfolgreiche wie ästhetisch gelungene Inszenierung und den markanten Regieeinfluss Walther-Feins auf Sternberg. Interdisziplinäre Musikfilmforschung ist noch weitgehend ein Desiderat.<sup>590</sup> Bisherige britische Filmforschung bezieht den Begriff Musikkomödie implizit nationalistisch nur auf indigene Produktionen ab 1932<sup>591</sup> – damit ignoriert sie Importe wie **Bank Holiday** als möglichen transnationalen Stil- und Genreeinfluss des ab 1929 zunehmend einflussreichen deutschen Musikfilms.<sup>592</sup>

---

585 Bühnenschau *La Folie du jour*, Les Folies Bergère, Paris 1926.

586 Thematisiert in Biographien, z.B. Rose, Phyllis: Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert: Biographie. München Droemer Knauer 1994, passim.

587 John-Tiller-Girls und Lawrence-Tiller-Girls.

588 <https://www.tagesspiegel.de/berlin/die-heimkehr-des-letzten-tiller-girls/737922.html>; 19-02-2020.

589 Jelavich, Peter: Berlin Cabaret. Studies in Cultural History. Cambridge/Mass.: HUP 1996, S. 254-255. - Gordon, Terri J.: Fascism and the Female Form: Performance Art in the Third Reich. In: Journal of the History of Sexuality, 11, 1/2, Sexuality and German Fascism (Januar-April 2002), 164-200.

590 Einen ersten diesbezüglichen Versuch unternahm Cinegraph bei seinem 11. Internationalen Filmhistorischen Kongreß, 05-11 bis 08-11-1998, Hamburg, cf. Kongreß-Anthologie: Distelmeyer, Jan (Hg.)/Hagener, Malte/Hans, Jan (Red.): Als die Bilder singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928-1938. Cinegraph-Buch. München: edition text+kritik 1999.

591 <http://www.screenonline.org.uk/film/id/592383/index.html>; 15-06-2016.

592 SFA DosWR, LBB, 16-01-1930, oS, Art: Schafft die deutsche Tonfilm-Operette! Möglichkeiten, die niemand ausnutzt; Aut NN.



**§173 St.G.B. Blutschande 1929 bis Es kommt alle Tage vor... 1929/30**

Im unrestaurierten neusachlichen **Blutschande**-Justizdrama<sup>593</sup> spielte Rilla eine tragische Liebhaber-Hauptrolle: Der verwitwete Gärtnermeister Martin Hollmann (Rilla) und Liesbeth Kröger, die Tochter seiner Frau aus erster Ehe (Vera Tschechowa), werden wegen zweifacher Elternschaft kriminalisiert; Liesbeth zerbricht daran, dass Martin zweimal ins Gefängnis muss – sie setzt die Kinder aus und bringt sich um.

Mit Regisseur Bauer<sup>594</sup>, Kameramann Hasselmann sowie den Darstellenden Olga Limburg, Henckels, Loos, Maximilian und Valy Arnheim hatte Rilla bereits gearbeitet und tat es später erneut, genau wie mit dem Drehbuchduo Herbert Juttke/Georg C. Klaren. Mehrheitlich rühmen die Uraufführungskritiken eine erschütternde Gesamtwirkung und attestieren Rilla wie Tschechowa ausgezeichnete Darstellungsleistungen<sup>595</sup>; mindestens drei europäische Exporte folgten, vermutlich auch solche in den anglophonen Raum<sup>596</sup>. Die politische Rechte griff **Blutschande** jahrelang an; sechs Verbotsanträge bei Weimarer Zensurinstanzen scheiterten 1929-1932 an demokratischen juristischen Differenzierungen; ein NS-typisches Pauschalverbot erließ das Propagandaministerium 1934.<sup>597</sup>

Gleichfalls 1929 übernahm Rilla unter dem namhaften Regisseur Karel Lamač eine Hauptrolle als erotischer Rivale in der tschechoslowakisch-deutschen Koproduktion **Hřichy lásky/Sündenfall**<sup>598</sup>. Rilla war eine Wunschbesetzung dieses neusachlichen Mittelfilms – für die Prager Produktionsfirma Gebr. Degl respektive mit Darsteller Rovenský und Co-Drehbuchautor Wasserman hatte er kurz zuvor kooperiert<sup>599</sup>; vor Otto Hellers Kamera stand er im Exil nochmals.<sup>600</sup> Das verfügbare, restaurierte Drama beschreibt das berufliche und menschliche Scheitern eines erfahrenen

593 SDK, JOFE, Plakat 1929, Grafik: Josef Fenneker, cf: <https://www.deutsche-kinemathek.de/de/sammlungen-archiv/sammlung-digital/sammlung-josef-fenneker/detail?ID=9071;07-07-2020>.

594 **Die Fahrt ins Verderben/Op hoop van zegen** DE/NL.

595 Cf. FN 467 und SDK, 1 Bl, ms, Zitat aus: SoBi, Nr. 11, 11-1929, 349, Art: Blutschande; Aut NN. - Ibid, Zas aus Ztg NN, oO [Berlin], 19-10-1929, Art; Aut NN.

596 VT angl **Incest** lt. Bock/Bergfelder 2009, S. 192.

597 Zensur 1: 04-10-1929, B.23677, Jugendverbot: OF, 7 Akte, 2.592m. - Zensur 2: 06-11-1929, B.23677, Jugendverbot. - Zensur 3: 11-12-1929, B[?], Nr. NN - Zensur 4: 12-12-1929, B[?] Nr. NN. - Zensur 5: 20-12-1929, B[?] Nr. NN. - Zensur 6: 22-01-1930, O.00026, Jugendverbot: österreichische Verleihfassung **Opfer der Liebe**. - Zensur 7: 06-03-1934, O.07250, Verbot, 2.576m.

598 VT AT **Die letzte Maske**, cf. ÖNB, MF, Nr. 219, 1930, 14, Art+Standfoto: Die letzte Maske; Aut NN.

599 **Der Monte Christo von Prag/Pražký Monte Christo** AT/CS.

600 **Candlelight in Algeria** GB 1943.

Theaterschauspielers (Rovenský), dessen Kollegin und Ehefrau (Marcella Albani) zum Theaterstar wird, während er ihre Liebe und seine Karriere an den jüngeren Kollegen Richard Kent (Rilla) verliert. Gesamtwirkung und Darstellende würdigt eine erhaltene deutsche Uraufführungskritik<sup>601</sup> ebenso hoch wie ausländische Kritiken<sup>602</sup> beim überdurchschnittlichen europäischen und globalen anglophonen Export; die Rezeptionen der britischen und US-Exportfassungen **The Sins of Love** und **Incest** sind unklar<sup>603</sup>.

Zum dritten Mal von Nero-Film engagiert, spielte Rilla gleichfalls 1929 eine ernste Liebhaber-Hauptrolle in der verschollenen Prestigeproduktion **Ehe in Not**<sup>604</sup>. Das neusachliche Kammerspiel adaptiert einen Roman<sup>605</sup> über das namenlose Beziehungsdreieck eines Ehemannes (Rilla), der zeitweilig Ehefrau (Elga Brink) und Kind wegen einer Geliebten (Evelyn Holt) vernachlässigt. Rilla hatte bereits mehrfach mit Produktionsleiter Leo Meyer, Starregisseur Oswald, dem Drehbuchduo Klaren/Juttke, Kameramann Behn-Grund sowie den Darstellenden Abel, Kampers, Otto Wallburg und Trude Berliner gedreht. Eine erhaltene Kritik zur erfolgreichen Uraufführung rühmt Drehbuch, Regie und Rillas Darstellungsleistung.<sup>606</sup> Der außerordentliche europäische Export intensivierte beispielsweise Rillas französisches Renommee deutlich.<sup>607</sup> Falls Rilla an der Nachvertonung der französischen Exportfassung mitwirkte, war dies seine erste Teilvertonung, Sprachfassung und fremdsprachige Filmrolle.

---

601 Film-Journal, oNr, 13-10-1929, oS, Art: Sünden der Liebe; Aut: Martin Beheim-Schwarzbach, lt. <https://www.foerdereverein-filmkultur.de/suenden-der-liebe-hrichy-lasky/>; Fehlanzeige in NFA und SDK, cf. <https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze> und [https://www.filmportal.de/film/die-suende-einer-schoenen-frau\\_aae34751763e4fa89cb83bd330383769](https://www.filmportal.de/film/die-suende-einer-schoenen-frau_aae34751763e4fa89cb83bd330383769); alle 20-07-2020.

602 Beispielsweise ÖNB, DKJ, 22. Jg, Nr. 997, Sa, 07-09-1929, 12, Art: Die letzte Maske; Aut: M.J. – Ibid, TA, 23. Jg, Nr. 10, Di, 14-01-1930, 7, Rubrik: Vorträge und Unterhaltungen, Art: Die letzte Maske; Aut: -S.-.

603 Fehlanzeige 09-07-2020 in BFI online-Katalog für OT und alle bekannten VT.

604 SFA DosWR, Scan von BE-Plakat.

605 Antequil, Jules-Georges [genannt Georges-Antequil]: *La maitresse légitime, essai sur le mariage polygamique de demain*. Vorwort: Victor Margueritte. Paris: Editions Georges-Anquetil 1923.

606 SDK, SlgOli, 4.3 – 89/3, [VAR], 6, 4: Zas aus Ztg, oJg, oN, oO [Berlin], oD, oS, Art: Ehen zu dritt; Aut: --y [d.i. Dr. Fritz Olimsky].

607 VT FR **L'Amante légitime** bzw. AltVT **Menage à trois**, cf. SFA DosWR, Mon Ciné, 10. Jg, Nr. 477, 09-04-1931, 8-9+11, Art+Standfotos: Walter Rilla - Interprète du nouveau cinéma allemand; Aut: Roberte Landrin. - BFI SpecColl, WR Coll, Cinécran Pour Vous, Nr. 120, 05-03-1931, 5, Art+Porträtfoto: Je ne vis que pour mon art, répond Walter Rilla; Aut: Aline Bourguin: „M. Walter Rilla est bien connu des Français qui l'ont souvent applaudi dans ses films, Le violoniste de Florence, Mariage de révolution, **Menage a trois** etc...“. Hervorhebung GK.

Zum zweiten Mal engagierte Ellen Richters Produktionsfirma und deren Hausregisseur Wolff 1929/30<sup>608</sup> Rilla für die Co-Starrolle im verschollenen Abenteuer- und Kriminalfilm **Polizeispionin Nr. 77**. Er war durch den **Trieb**-Erfolg die Wunschbesetzung für die quasi-Doppelrolle in diesem Richter-Starvehikel: Polizeispionin Florida (Richter) und der seit einem Kriegstrauma seelisch gespaltene Claude Desbarreaux (Rilla) verlieben sich, als Florida einen Mörder jagt und dabei Claude entlastet, der tagsüber Verbrecher fangen hilft, aber nachts Bandenmitglied des Mörders ist.

Das Drehbuch der Psychostudie und Romanadaption<sup>609</sup> verfassten Wolff und der



Walther Rilla

renommierte Ladislaus Vajda<sup>610</sup>.

Mit Filmarchitekt Reimann und Kameramann Hameister<sup>611</sup>

kooperierte Rilla ebenso mehrfach wie mit elf Ensemblemitgliedern<sup>612</sup>.

Eventuell folgte einem

europäischen auch global

anglophoner Export.<sup>613</sup> Rillas

Starmarke war bereits seit 1925 in

außerfilmischen Werbediskursen

präsent, beispielsweise wurde die

schwarzweiße **Polizeispionin-**

Starpostkarte mit Rilla im

Verbrecherkostüm zu diesem

nachkolorierten Zigaretten-

Sammelbild.<sup>614</sup>

608 **Wie einst im Mai**.

609 Uebelhör, Max: *Der Ruf der Tiefe*. oO, oV 1927. - Conrad Veidt war Impulsgeber zur Verfilmung lt. Mittelbadische Presse, oJ, oN, 09-05-2013, oS, Art: Arno Schmidt schätzte sein Werk – vor 50 Jahren starb der Schriftsteller Max Uebelhör in Oberkirch; Aut: Heinz G. Huber, cf.

<https://www.bo.de/lokales/achern-oberkirch/arno-schmidt-schatzte-sein-werk#>; 11-07-2020.

610 Geburtsname László Vajda.

611 Zweiter Kameramann Erich Nitzschmann.

612 Philipp Manning, Ralph Arthur Roberts, Yvette Darnys, Karl Huszár-Puffy, Ferdinand von Alten, Jaro Fürth, Bruno Ziener, Hermann Böttcher, Lotte Stein, Heinrich Gotho und Paul Günther.

613 VT angl **Police Spy No. 77** lt. Bock/Bergfelder 2009, S. 385.

614 ÖNB, MF, Nr. 209, ca. 24-12-1930, 6, Foto: Produktions- oder Verleihwerbung, Porträt WR in Kostüm Claude Desbarreaux, handsign WR, Berlin, 12-1929. Bu: „Herzliche Weihnachtsgrüße sendet Walter Rilla...“.

Im verschollenen neusachlichen Sozialdrama **Es kommt alle Tage vor...** 1929/30<sup>615</sup>, beworben durch das für Groß- und Prestigeproduktionen übliche IFK-Filmheft<sup>616</sup>, spielte Rilla eine tragische Liebhaber-Hauptrolle: Der Ex-Bankangestellte Karl bringt sich wegen Erwerbslosigkeit und vermeintlicher Untreue seiner Verlobten um. Mit Kameramann Fuglsang und den Darstellenden Schlettow, Kupfer, von Walther und Falkenstein hatte Rilla schon gedreht; später kooperierte er erneut mit Regisseur Adolf Trotz und dem renommierten Filmarchitekten Hermann Warm<sup>617</sup>. Mindestens europäischer<sup>618</sup>, vielleicht auch globaler anglophoner Export<sup>619</sup> folgte den lobenden Kritiken zur erfolgreichen Uraufführung.

---

615 ÖNB, MF, Nr. 254, 1930, 14, Art+Foto: Wo es kein Wiedersehen gibt; Aut NN. Der Artikelzitiert den VT AT.

616 SFA DosWR, IFK, 12. Jg., Nr. 1393, 1930, 8: Standfotos: WR, Hariot, Schlettow.

617 Filmarchitekt u.a.: **Das Cabinet des Dr. Caligari** 1919/20, **Der müde Tod** 1921, **Phantom** 1922; mit WR Jahrzehnte später: **Die Wahrheit über Rosemarie** BRD 1959.

618 Beispielsweise VT AT **Wo es kein Wiedersehen gibt**, cf. ÖNB, VT, 14. Jg., Nr. 233, 10-10-1931, 10, Vergnügungsanzeiger für Bregenz und Dornbirn, darin Bregenz, Invaliden-Lichtspiele.

619 VT angl **It Happens Every Day** lt. Bock/Bergfelder 2009, 514.

### **Fallstudie 10: Die große Sehnsucht 1930**

Dieser neusachliche Revue-Tonfilm präsentierte ein einzigartiges Weimarer Ensemble von 15 Stars mit Auslandsrenommee inklusive Rilla, sowie 25 Stars und Sternchen des deutschsprachigen Raums. Die meisten spielten sich selbst in Nebenrollen der komödiantisch, selbstironisch und musikalisch geprägten Film-im-Film-Handlung: Eine Komparsin (Camilla Horn) gewinnt beim Überraschungsaufstieg zum Filmstar den Respekt der Branchengrößen, als sie Studioarbeit über Privatleben stellt. Erstmals arbeitete Rilla unter Co-Produktionsleiter Joe Pasternak, vor Mutz Greenbaums Kamera und mit Co-Drehbuchautor Imre Pressburger, während er mit Co-Drehbuchautor Zerlett, Dialogregisseur Henckels sowie fast allen Darstellenden bereits gedreht hatte – auch nach (Tanzfilm-)Musik von Friedrich Holländer, hier dirigiert von Paul Dessau.

**Sehnsucht** erfüllte den doppelten Produktionszweck, als globale Visitenkarte aus Weimarer Starparade und weltmarktkompatibler Tonfilm-Großproduktion den kurzfristigen US-Tonfilmvorsprung vom Tisch zu wischen und die eigenen Spitzenkräfte glanzvoll zu präsentieren. Rillas Starrang und musikalisches Alleinstellungsmerkmal – hier ist er erstmals in einem Tonfilm als Geiger zu hören – werden narrativ betont: Einige große Stars besuchen eine fiktive Anny-Ondra-Geburtstagsfeier, wobei Rilla auf Ondras Wunsch die Tanzmusik leitet, als Geiger mitwirkt sowie auf Paudlers Wunsch ein weiteres Stück dirigiert – eine Anspielung auf frühere Rilla/Paudler-Filme, die das Publikum sofort erkannte:



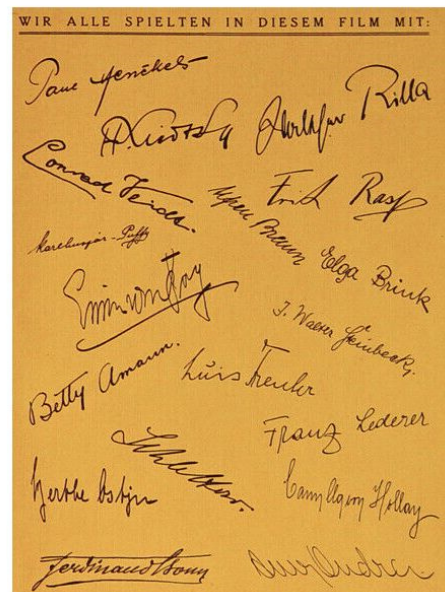
Diese Szenen heben Rilla narrativ und musikalisch selbst innerhalb der Gruppe der bekanntesten Stars hervor, was dadurch bestätigt wird, dass zwei Standfotos dieser Sequenz mit Rilla als Starpostkarten der Verleihwerbung dienen.<sup>620</sup>



Lederer, Rilla,  
Loos, Horn,  
Rasp, Janssen

Heidemann,  
Susa, Amann,  
Tschechowa,  
Paudler, Trevor

Den Starbegriff visualisiert das Filmplakat<sup>621</sup> durch sternförmige Fotoporträts der Mitwirkenden, darunter Rilla; das gleiche Motiv zeigt transmedial die Titelseite eines Notenheftes mit **Sehnsucht**-Musikstücken, dessen Rückseite innen und außen die faksimilierten Unterschriften der Mitwirkenden schmücken.<sup>622</sup>



Diese elegante Star- und Tonfilmvisitenkarte begeisterte erwartungsgemäß

Uraufführungspublikum und Kritik, gefolgt von immensen In- und Auslandserfolgen

<sup>620</sup> SFA DosWR, Starpostkarte **Die große Sehnsucht**, Ross-Verlag, Nr. 5371/1, Standfoto: WR + Paudler, Szene aus Sequenz Geburtstagsfeier. - Ibid, Starpostkarte **Die große Sehnsucht**, Verlag Iris, Nr. 6041, Verleih deutscher Tonfilme Leopold Barth & Co/Wien; Foto: Gruppenbild; stehend hinten vlnr: Franz Lederer, WR, Theodor Loos, Camilla Horn, Fritz Rasp, Walter Janssen; sitzend vorn vlnr: Paul Heidemann, Charlotte Susa, Betty Amann, Vera Tschechowa, Maria Paudler, Jack Trevor. Bu: „Lederer, Rilla, Loos, Horn, Rasp, Janssen, Heidemann, Susa, Amann, Tschechowa, Paudler, Trevor“. Bi: Cicero Film.

<sup>621</sup> SFA DosWR, Scan von Plakat **Die große Sehnsucht**.

<sup>622</sup> SFA DosWR, Scans von Notenheft Edition Karl Brüll, unpag, Titelseite + Umschlagseite hinten.

in Europa sowie den USA. Der Weimarer Markttreffer zwang Hollywood zur Konkurrenzreaktion: 1931 entstand eigens für den deutschsprachigen Markt die MGM-Produktion **Wir schalten um auf Hollywood**, ohne das Komödiendrehbuch des deutschen Hauptdarstellers und Starkomikers Paul Morgan zu würdigen – überwiegend nutzte man Technicolor-Archivmaterial aus zwei Musikfilmen<sup>623</sup>, in wenigen neuen Szenen traten US-Stars auf, die deutsche Sätze zu sprechen suchten. Wie die US-Replik, die den beabsichtigten Kassenerfolg erzielte, hatte die 1937/38er NS-Neuverfilmung **Es leuchten die Sterne**<sup>624</sup>, das **Sehnsucht**-Drehbuchautor und -Nebendarsteller Zerlett schrieb und inszenierte nur scheinbar ähnliche Produktionsqualität wie das Weimarer Original. Während keine Tonfilm-Visitenkarte mehr nötig war, wünschte Propagandaminister Goebbels eine NS-konforme Starparade. Zerlett erhöhte nochmals den Musikanteil, doch blieb erkennbar, dass die NS-Starparade nur noch ein schwacher Abklatsch war, weil hochkarätige **Sehnsucht**-Stars wie Rilla, Veidt und Kortner längst im NS-Exil lebten. Zerlett verfälschte den Stoff auch ideologisch, indem er die geschlechterparitätische Botschaft des **Sehnsucht**-Filmschlusses patriarchal umkehrte – die Komparsin 1930 wird ein hart arbeitender Star; 1937/38 bleibt sie erfolglos und gibt den Beruf freudig für die Ehe mit einem Oberbeleuchter auf. Zu Goebbels' Zufriedenheit<sup>625</sup> wurde **Sterne** ein Kassenerfolg, der bis Oktober 1945 lief<sup>626</sup>; Radio Wien tradierte dessen Filmmusik sogar bis 1949<sup>627</sup>. Dadurch wurden **Sehnsucht** und teilweise auch die Erinnerung an verfolgte Stars aus dem kollektiven Gedächtnis getilgt – aber nicht die an Rilla, wie sich nach 1945 zeigte.

Ich behaupte, dass **Sehnsucht**, der Rillas musikalisches Starmerkmal thematisiert und sein Startum höchstrangig einstuft, als einzigartige und daher kanonische Weimarer Kinoselbstreflexion unbedingt Restaurierung verdient. Offenkundig ist zugleich das doppelte Desiderat einer Detailstudie zu **Sehnsucht** und eines Vergleiches der drei verfügbaren Filme.

---

623 Aus dem handlungslosen 1929er Varietéfilm **The Hollywood Revue of 1929** und dem unvollendeten 1930er Musical **The March of Time**.

624 [https://www.filmportal.de/film/es-leuchten-die-sterne\\_2eaa94c251f0457dafc486e4915a1ae1](https://www.filmportal.de/film/es-leuchten-die-sterne_2eaa94c251f0457dafc486e4915a1ae1); 11-07-2020.

625 Fröhlich, Elke (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I: Aufzeichnungen 1923–1941. 14 Bde. München: Saur, 1997–2005, S NN, Eintrag am 11-03-1938.

626 Beispielsweise ÖNB, WK, 1. Jg., Nr. 34, Do, 04-10-1945, 3, Rubrik: Kino/Maria-Theresien-Tageskino, 7. Bez.

627 Nicht weniger als 921 ÖNB-Treffer für 1938-1949, cf. <http://www.anno.onb.ac.at/anno-suche#searchMode=complex&text=%22Es+leuchten+die+Sterne%22%7E01&dateMode=period&yearFrom=1937&yearTo=1949&from=891&sort=date+asc>; 31-07-2020.

**Komm' zu mir zum Rendezvous 1930 bis Ein gewisser Herr Gran/Un certain Monsieur Grant 1932/33**

Als erotischer Rivale in einem Liebesviereck wurde Rilla im deutschen Original des musikkomödiantischen **Rendezvous**-Mehrsprachenfilms<sup>628</sup> gemäß seinem Alleinstellungsmerkmal als Musiklehrer Armand besetzt. Die Handlung der verschollenen Prestigeproduktion, die ein französisches Bühnenstück adaptierte<sup>629</sup>, ist infolge Splitterüberlieferung nur bruchstückhaft bekannt<sup>630</sup> – ein Sprach- und Gesangslehrer bringt ein Ehepaar (Armand als Ehemann?) wieder zusammen, das einander habituell kunstreich betrügt; ihre jeweiligen Geliebten werden ebenfalls ein Paar. Mit vielen namhaften Mitwirkenden kooperierte Rilla mehrfach: Produktionsleiter Gustav Schwab, Regisseur Boese, dem Kameraduo Kanturek/Hoesch, Filmarchitekt Julius von Borsody, Dialogautor Walter Hasenclever, Komponist/Dirigent Franz Grothe und Eduard Künneke sowie die Darstellenden Roberts, Szakáll, Englisch, Morgan, Kupfer und Wüst. Außerordentliche Exporte in Europa sowie dem globalen anglophonen Raum folgten. Eine überlieferte Kritik rühmt dieses „Lustspiel par excellence“ und sein „Darstellerensemble, mit dem sogar das schlechteste Sujet zu einem Erfolg gestaltet werden könnte“<sup>631</sup>.

Ein Liebesdreieck mit Rilla als erotischem Rivalen und negativem Antagonisten erzählt die unzugängliche<sup>632</sup> neusachliche 1930er Musikromanze **Karriere – Tango der Liebe**<sup>633</sup>; wiederum entsprach die Geiger-Hauptrolle seinem musikalischen Starmerkmal. Mit Regisseur Trotz kooperierte er damit zum zweiten Mal in diesem Jahr; mit den Darstellenden Gibson und Zilzer hatte er schon mehrfach gedreht. Der Schlagerfilm<sup>634</sup> adaptierte eine tagesaktuelle Romanvorlage des namhaften Autors Robert Neumann, wodurch gegenseitige transmediale Werbeeffekte entstanden<sup>635</sup>;

---

628 Zeitgleiche Sprachfassungen als Koproduktionen mit FR- bzw. ES-Stars: **L'amour chante**, Koproduktion Harmonie-Film G.m.b.H./Berlin und Les Établissements Braunberger-Richebé/Paris(?); **El profesor de mi mujer**, Koproduktion Harmonie-Film und Cineas/Madrid(?).

629 Bousquet, Jacques/Falk, Henri: **L'amour chante**, Paris(?): [Verlag NN] 1930.

630 Erhalten u.a. Stab- und Besetzungsliste, zahlreiche AT-Exportbelege ÖNB, sowie Standfoto: BFI SpecColl, WR SpecColl, 1,3 Sammelheft Art+Fotos, unpag, darin: Radio Revue 08-1959, 16, Reportage und Standfoto: WR und Alexa Engström.

631 ÖNB, ÖFZ, Nr. 49, Sa, 06-12-1930, 13, Art: Komm' zu mir zum Rendezvous; Aut NN.

632 Cf. CNC, kein online-Katalog.

633 SFA DosWR, Scan von Produktions- und Verleihwerbung **Karriere**. - ÖNB, MF, Nr. 248, ca. 06-1930, 13, Standfoto: WR + Gibson, Handkuss.

634 Zeitgenössischer Weimarer Begriff für Musikfilm.

635 Durch Neuauflagen sowie Bearbeitungen des Stoffes: Neumann, Robert: **Blinde Passagiere**, Bd. 1: **Hochstaplernovelle**; Bd. 2.: **Karriere**. Stuttgart: Engelhorn 1930. - Idem: **Karriere**. Roman



Solche Effekte schuf auch eine Schallplattenaufnahme des titelgebenden Tangos<sup>636</sup> im Kontext der europäischen Exporte. Erhaltene Kritiken<sup>637</sup>, z.B. zur französischen Exportfassung, würdigen Handlung, Inszenierung und erstklassige Hauptdarstellende – mit einem Doppellob für den Musiker und Darsteller: „...Walter Rilla est parfait du naturel dans le rôle du violiniste grisé par le succès, égaré de la passion.“<sup>638</sup>

In der neusachlichen Musikromanze **Namensheirat – Diskretion Ehrensache** 1930<sup>639</sup> finden Rilla und Evelyn Holt als liebendes Musikerduo nach etlichen Komplikationen wieder zueinander.<sup>640</sup> Arthur Haases Produktionsfirma engagierte Rilla zweimal, hier doppelt typbesetzt gemäß seinem Musik-Starmerkmal und als Adliger in der Liebhaber-Starrolle des Geigers/Dirigenten Baron Hans von Velten. Den Stab führten Regisseur Paul, Kameramann Gluck und das Drehbuchduo Moja/Schirokauer – mit ihnen allen sowie den Darstellenden Holt, Grit Haid, Marion, Wüst, Boothby, Sterler, Anna Müller-Lincke, Speyer, Pröckl, Zilzer und Mierendorff hatte Rilla schon gearbeitet. Transmedialen Werbeeffect bewirkte eine Schallplattenaufnahme mit Filmmusikstücken.<sup>641</sup> Die Kritik würdigt Rilla gleichermaßen als Darsteller und Geiger<sup>642</sup>. Die fragmentierte Prestigeproduktion erzielte außerordentlichen Exporterfolg in Europa und den USA.

---

Stuttgart: Engelhorn 1931. - Idem: *Die blinden Passagiere*. Novelle. Zürich: Bibliothek zeitgenössischer Werke 1935. - Idem: *Karrieren*. München: Verlag Kurt Desch 1966.

636 Als Verleihwerbargument: ÖNB, DKJ, 23. Jg., Nr. 1051, Sa, 20-09-1930,10, Anz: Brandt-Film Verleih/Vertrieb, Wien, Kinostart 10-10-1930; ibid, 16, Art: Vorführung Tango der Liebe; Aut NN.

637 ÖNB, Freiheit, 4. Jg., Nr. 967, Mo, 13-10-1930, 5-6, Rubrik: Filmschau/Tango der Liebe; Aut: H.S.

638 SFA DosWR, Fotokopie von Zas aus Mon Ciné, Nr. 472, 05-03-1931, oS, Art: Tango d'Amour; Aut: R. Delon.

639 SFA DosWR, Scan von Plakat, cf. <https://www.fdb.cz/film/namensheirat/140101>; 12-07-2020.

640 MF nennt VT AT: ÖNB, MF, Nr. 258, 1930, 13, Art+Standfoto: Zwei Menschenkinder; Aut NN.

641 ÖNB, Musikalisch-Literarischer Monatsbericht 11-1930, 257: Schallplattenaufnahme, Berlin, Erik Bengson: ein NN Jazzinstrumental und Tango *Blaue Augen, rote Lippen* für Salonorchester.

642 Beispielsweise ÖNB, IllWo, 3. Jg., Nr. 51, 19-12-1930, 4, Rubrik: Illustrierte Filmpost, darin Art: Tonfilme für jeden Geschmack. Ein Wegweiser für Kinobesucher; Aut: B. Aterol. Artikel nennt AltVT AT **Zwei Menschenkinder**.

- Ibid, KVZ, 76. Jg., Nr. 334, Fr, 05-12-1930, 15, Rubrik: Der Film; Art: „Zwei Menschenkinder“ – Evelyn Holt und Walter Rilla spielen sie; Aut: y.

In der verfügbaren neusachlichen Gesellschaftssatire **Zweierlei Moral** übernahm Rilla 1930/31 die Liebhaber-Hauptrolle des treuen Verehrers Norman, der die Liebe



ZWEIERLEI MORAL - Deutschland 1930  
Regie: Gerhard Lamprecht  
Quelle: Filmmuseum Berlin - Stiftung Deutsche Kinemathek

von Bankiersgattin Vera (Elga Brink) gewinnt, indem er anhand einer Perlenkette den andauernden Ehebruch ihres Mannes aufdeckt. Als Star der Prestigeproduktion durch Porträts wie dieses beworben<sup>643</sup>, arbeitete Rilla wie immer mit renommierten Kräften: Starregisseur und Co-Autor Gerhard Lamprecht, Co-Autorin Heilborn-Körbitz, Kameramann Hasselmann, Komponist Becce sowie den Darstellenden Wäscher, Wüst, Arnheim, Hilde Hildebrandt und Jack Mylong-Münz. Da die tragikomische

**Zweierlei**-Genremischung aus Romanze, Gesellschaftsdrama und Kriminalfilm ein global erfolgreiches Theaterstück<sup>644</sup> adaptierte, entstanden intensive transmediale Werbeeffekte<sup>645</sup>, die den europäischen, vielleicht auch globalen anglophonen<sup>646</sup> Exporterfolg unterstützten. Erhaltene Kritiken bemängeln eine kleine sprachliche Drehbuchredundanz<sup>647</sup>, loben aber Handlung und Inszenierung sowie die Darstellenden; Rilla firmiert beispielsweise als „eleganter verliebter Abenteurer“.<sup>648</sup>

Eine negative Antagonistenrolle als verlobter Kunstschütze Morini, der einen

643 SDK Starfoto **Zweierlei Moral**, WR Porträtfoto, handsign 09-03-1933.

644 Erstaufführungen 1929 in London, New York, Paris, Budapest, Warschau, Kopenhagen und Stockholm, cf. ÖNB, NWJ, 37. Jg., Nr. 12882, Mi, 02-10-1929, 10, Art: Ungewöhnliche Auslandskarriere eines deutschen Bühnenstückes. Bruno Franks „Perlenkomödie“; Aut: NN.

645 ÖNB, NWJ, 37. Jg., Nr. 12632, Di, 22-01-1929, 11, Rubrik: Theater und Kunst; Aut NN.

646 VT angl **Different Morals** lt. Krautz, Bd. 4, 1984, 145 und Bock/Bergfelder 2009, S. 397.

647 Zu häufiges „Nanu“ als Gesprächseröffnung.

648 ÖNB, DKJ, 24. Jg., Nr. 1071, Sa, 07-02-1931, 18, Art: Frau Weras schwarze Perlen. Mondial-Film; Aut NN. - Ibid, DSt, 9. Jg., Nr. 364, So, 01-02-1931, 6, Art: Frau Weras schwarze Perlen; Aut NN. und Nr. 368, Do, 05-02-1931, 5, Rubrik: Film/Gerhard Lamprecht-Premiere. - Ibid, DMo, 5. Jg., Nr. 6, Mo, 09-02-1931, 12, Rubrik: Die Filmseite, Art: Achtung, Achtung, Sie hören...; Aut: Rafael Hualla. - Ibid, GrTb, 41. Jg., Nr. 279, So, 21-06-1931, 12, Rubrik: Der Film; Aut: H.

herzensbrecherischen Artistenkollegen umbringen will, spielte Rilla 1930/31 in der ikonischen Zirkusfilm-Romanze **Schatten der Manege**<sup>649</sup>. Ein publiziertes Filmmusikstück<sup>650</sup> bewarb transmedial die melodramatische Großproduktion, die wahrheitsgemäß als „erste(r) deutsche(r) Zirkus-Kriminal-Tonfilm“<sup>651</sup> angekündigt wurde. Rilla arbeitete erneut mit Regisseur Paul und namhaften Darstellenden: Liane Haid, Berliner, Picha und Oskar Marion. Die Kritiken der erfolgreichen Uraufführung tadeln Haid als ihrer Zirkusdirektorinnen-Rolle nicht gewachsen, rühmen dagegen Regie, Ausstattung, Authentizität sowie Rilla und weitere Darstellende.<sup>652</sup>



Die Werbung fokussierte auf die drei Stars; Plakate wie diese schwedischen verknüpften grafisch stark variierend



die Rollen mit dem Zirkusmilieu und der Kriminalhandlung.<sup>653</sup> **Manège**-Standfotos Rillas firmierten außerdem im innerfilmischen Diskurs über Publikumsreaktionen auf beliebte Stars in unsympathischen Rollen.<sup>654</sup>

Immense Exporterfolge in Europa und den USA übertrafen selbst euphorischste Fachprognosen.<sup>655</sup> Ich

behaupte, dass dieser verfügbare erste deutsche Zirkus-Tonfilm eine Restaurierung und mindestens ikonischen Rang verdient.

649 SFA DosWR, Scans zweier SE-Plakate, cf. <https://www.nordicposters.com/movieposter/Schatten-der-Manege-posters>; 02-10-2019.

650 BFI ReLib, P158613: Fotokopie von IFK, Nr. NN [unleserlich], 1931, 4-5: Noten+Text „Du bist so lieb, kleine Frau“ 1931, Francis, Day+Hunter/Berlin; „Liedertext... in den Monopol-Liederbüchern.“

651 ÖNB, DTa, 10. Jg., Nr. 2844, Fr, 06-03-1931, 8, Rubrik: Filmmnachrichten, Art: Wiener Aufführung des ersten deutschen Zirkusfilms; Aut NN.

652 SFA DosWR, Zas aus Ztg NN [Berlin?], oD, oS, Art: Schatten der Manege/Universum; Aut: H. Flemming. - Ibid, Zas aus Neue Zeit [Berlin], oJ, oNr, 22-02-1931, oS, Art, Kritik: dito; Aut: mf.

653 SFA Dos WR, Scans von zwei SE-Plakatmotiven **Manègens Skuggor**.

654 SFA DosWR, DFW, Nr. 7, 1931, 210, Art+Standfotos: Die unsympathische Rolle; Aut: E.H; Bi: Haasefilm. Zwei Standfotos: Porträtfoto WR bzw. WR und Trude Berliner.

655 ÖNB, DKJ, 24. Jg, Nr. 1075, Sa, 07-03-1931,15, Art: Neue Mondial-Tonfilme. Schatten der Manege; Aut NN. - Ibid, ÖFZ, Nr. 11, Sa, 14-03-1931, 4, Art: Schatten der Manege; Aut NN.

Seit 1926<sup>656</sup> hatte Rilla mit Regisseur Dr. Georgij Asagarow<sup>657</sup> ein filmisches Gesamtkunstwerk<sup>658</sup> geplant, das beide 1930/31 im Kriminaldrama **Schachmatt** realisierten. Als Dialogregisseur und Star arbeitete Rilla erneut in filmindustrieller Doppelfunktion<sup>659</sup>; der begeisterte Schachspieler wählte wahrscheinlich auch den Filmtitel. Die neusachliche justizkritische Genremischung kombiniert narrativ anspruchsvoll Komödie, Romanze und Beziehungsdrama mit einer Diskussion über den Wert von Indizienbeweisen<sup>660</sup>:

## Das Geheimnis der Drei

Ein deutscher Sprech- und Tonfilm. — Regie: Georg Asagaroff. — Musik: Willy Meisel. — Personen: Charlotte Breda — Gerda Maurus; Erika — Trude Berliner; Georg Höll — Walter Rilla; Stefan Bigger — Hans Rehmann; Rudi Helling — Hans Brausewetter; Bolo — Siegfried Arno; Markutus — Hermann Speelmans; Der Untersuchungsrichter — Hugo Werner-Kahle; Kommissär — Bernhard Goetzke.



Gerda Maurus und Walter Rilla in dem Sprechfilm „Das Geheimnis der Drei“

Drei junge Freunde, Georg, ein Zeichner, Bigger, ein Musiker, und Helling, ein Journalist, beschließen, etwas für ihre Karriere zu tun. Es geht ihnen zu langsam vorwärts und da hat Helling, der Journalist, einen Plan: Eine aufsehenerregende Kriminalaffäre soll inszeniert werden. Einer der Freunde muß für eine

Zeitlang verschwinden, und ein anderer sich als „Mörder“ verhaften lassen. Erst während des Prozesses soll der „Ermordete“ wieder auftauchen und das Netz des Indizienbeweises zerreißen.

Der Plan wird durchgeführt, aber aus dem Scherz wird Ernst. Eines Tages,



Trude Berliner und Siegfried Arno in dem Sprechfilm „Das Geheimnis der Drei“

während Georg im Gefängnis sitzt, wird Helling ermordet aufgefunden. Als jetzt Georg Höll seine Geschichte erzählt, wird er von dem Untersuchungsrichter ausgelacht und des Mordes als überwiesen betrachtet. Die Braut Georgs, Charlotte, bittet einen pensionierten Kriminalbeamten um seine Hilfe, da sie fest an Georgs Unschuld glaubt. Diesem gelingt es auch, die überraschende Lösung zu finden und Georg zum Freispruch zu verhelfen.

Für die mit IFK-Heften beworbene<sup>661</sup> verschollene Prestigeproduktion wählten Rilla und Asagarow das aufstrebende Talent Maurus und renommierte Kräfte aus Rillas Netzwerk: Chefkameramann Hasselmann sowie die Darstellenden Berliner, Goetzke, Siegfried Arno, Hugo Werner-Kahle, Hugo Fischer-Köppe und Gerhard Bienert. Vermutlich auch in den globalen anglophonen Raum exportiert<sup>662</sup>, waren die europäischen Exporte des „spannendste(n) Tonfilm(s) des Jahres“<sup>663</sup> mindestens

656 SFA DosWR, DFW, Nr. 31, 1926, 9: Art+Porträtfoto: Walter Rilla; Aut: Max Paul Erbé. - ÖNB, MF, Nr. 157, ca. 23-12-1928, 5-6, Art: Filmbilanz 1928; Aut: NN.

657 Zeitgenössische DE-Schreibweise: Georg Asagaroff, cf. [https://www.filmportal.de/person/georg-asagaroff\\_65a023ef22c54c8fb0d8617d8385d439](https://www.filmportal.de/person/georg-asagaroff_65a023ef22c54c8fb0d8617d8385d439); 13-07-2020.

658 SFA DosWR, DFI, Nr 42, nach 06-10-1928, 769, Art+Porträtfoto: Stunde mit Walter Rilla; Aut: Erwin Mensing.

659 Erste als Star und Filmmusiker in **Hoheit tanzt Walzer** 1926.

660 ÖNB, MF, Nr. 271, ca. 07-03-1931, 13, Art+zwei Standfotos: Das Geheimnis der Drei; Aut NN.

661 IFK, 13. Jg., Nr. 1536, 1931, und AT-Ausgabe, Nr NN, 1931.

662 VT angl **Checkmate** lt. Bock/Bergfelder 2009, S. 17.

663 ÖNB, DKJ, 24. Jg, Nr. 1071, Sa, 07-02-1931, 9, Anz: Verleih Gaumont-Ges.m.b.H./Wien, 20, Art: Neue Gaumont-Tonfilme; Aut NN; ibid, Nr. 1072, Sa, 14-02-1931, 19, Art: Das Geheimnis der Drei.

beachtlich, jeweils erfolgreich und teils auffallend lang, z.B. November 1931 bis Juli 1934 in den Niederlanden, gerühmt als „bester Kriminalfilm der letzten Zeit“ und „temporeiche(r) Erfolgsfilm“ mit „starkem Spiel“ besonders Rillas, „der schon so manche schöne Kreation für die Leinwand geschaffen hat“.<sup>664</sup>

**Douaumont**<sup>665</sup>, ein Dokudrama *avant la lettre*, war 1931 Pauls dritte Regiearbeit mit Rilla und für beide der erste Weltkriegsfilm. Das Kameraduo Gluck/Bruckbauer hatte **Manege** fotografiert; mit den Darstellenden Hertha von Walther und Eugen Rex hatte Rilla schon gearbeitet; alle drei agierten im fragmentiert überlieferten **Douaumont** anscheinend in Gerichtsszenen einer fiktiven Rahmenhandlung.<sup>666</sup> Hoher Authentizitätsgrad<sup>667</sup> machte **Douaumont** zum neuntplazierten der 20 umsatzstärksten deutschen Tonfilme 1931/32<sup>668</sup>, gefolgt von außerordentlichen Europa- und US-Exporten.

Henny Portens Produktionsfirma und Seymour Nebenzahls Nero engagierten Rilla als Co-Star für die Liebhaber-Hauptrolle der Beziehungstragödie **24 Stunden aus dem Leben einer Frau**.<sup>669</sup> Die verfügbare Prestigeproduktion adaptierte die gleichnamige Novelle<sup>670</sup>, die ihrerseits eine Romanadaption war<sup>671</sup>, und war die zweite von mittlerweile acht Verfilmungen<sup>672</sup>. Das Porten-Vehikel variierte thematisch Rillas 1927er Nielsen-Kooperation, denn **Stunden** zeigt die scheiternde Liebesgeschichte einer Vierzigerin und eines jüngeren Mannes; zwecks

Gaumont; Aut: M.J.

664 VT NL **Moord med voorbedachten Rade**; Zitate GK Übersetzung aus: DEL, HaCo, Nr. 14961, Di, 17-11-1931, 6. Bl, 4, Anz: Apollo-Theater/Spuistraat; EiDa, 22. Jg, Nr. 271, Fr, 18-11-1932, 1, Anz: Eindhoven, Rembrandt-Theater; TNCou, 73. Jg, Nr. 9072, Fr, 24-11-1933, 1. Bl, 1, Art: Ter Neuzen, Luxor-Theater; Aut NN; LiKo, 89. Jg, Nr. 164, Sa, 14-07-1934, 2: Art: Sittard, Cinema Luxor.

665 AltVT DE **Der Verteidiger hat das Wort – Kameraden im Westen**, cf. SFA DosWR, Zas aus Ztg NN [Region Baden?], oD [nach 28-03-1931], oS, Anz: Leopold-Lichtspiele, Leopoldstraße 80: „1. Tonfilm: Der Verteidiger hat das Wort – Kameraden im Westen. Schicksalsverbundenheit im Krieg – ideales Menschentum, aufopfernde Liebe im Rahmen einer spannenden Gerichtsverhandlung. Es sprechen: Walter Rilla, Eugen Rex, Hertha v. Walther.“

666 Der Film, in gekürzten Editionen verfügbar, konnte vor Rechercheende nicht gesichtet werden.

667 Durch animierte Landkarten, kriegszeitliches Archivmaterial und nachvertonte Außenaufnahmen Pauls vom Schlachtfeld.

668 FK, oNr, 21-05-1932, oS, zitiert nach: <http://wernersudendorf.de/2019/02/die-erfolgreichsten-filme-der-saison-1931-32/>; 14-07-2020.

669 Starpostkarte **24 Stunden aus dem Leben einer Frau**, Standfoto: WR und Porten; Ross-Verlag. 670 Zweig, Stefan: *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*. Leipzig: Insel Verlag 1927. ND: Novellen, 2. Aufbau-Verlag, Berlin 1986, S. 319–394.

671 Salm-Reifferscheidt-Dyck, Constance zu: *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme sensible*. Aachen: oV 1824, ND udT: *24 Stunden im Leben einer empfindsamen Frau*. Übersetzung: Claudia Steinitz. Nachwort: Karl-Heinz Ott. Hamburg: Hoffmann & Campe 2008.

672 Zwischen 1927 und 2001/02, cf. Filmographie.

Publikumsidentifikation mit Porten wurde aber Rillas Figur Sascha Lonay durch Spielsucht negativ konnotiert. Es war Rillas viertes Engagement durch die Brüder Nebenzahl<sup>673</sup>, erneut arbeitete er mit dem Kameraduo Kanturek/Behn-Grund und Darstellerin Sterler sowie erstmals mit Margo Lion. Beachtliche Europaexporte folgten lobenden Uraufführungskritiken<sup>674</sup> für Portens und Rillas Leistungen.<sup>675</sup> Es war der einzige Stoff, an dessen Verfilmungen Rilla zweimal mitwirkte: 1965 im gleichnamigen BRD-Fernsehfilm altersbedingt in einer Nebenrolle.<sup>676</sup>

Bereits am Beginn der kurzfristigen Blüte des Mehrsprachenfilms hatte Rilla umgehend zwei Starrollen, 1929 im **Ehe in Not**-Original und vielleicht auch der nachvertonten französischen Sprachfassung<sup>677</sup>, sowie 1930 im **Rendezvous**-Original<sup>678</sup>. Zeitgleich vom exilierten Produzenten und Regisseur Alexander Korda für die europäische Paramount-Dependance Paris-Joinville engagiert, spielte Rilla im Paramount-Jubiläumsprogramm als „deutscher Frederic March“<sup>679</sup> weitere Starrollen in deutschen Sprachfassungen: Vom US-Beziehungs- und Justizdrama **Manslaughter** 1930 entstanden im Frühjahr 1931 vier weitere Sprachfassungen als Großproduktion mit Außenaufnahmen an der Riviera.<sup>680</sup> Die deutsche Sprachfassung **Leichtsinnige Jugend** ähnelt dem US-Original, das einen 1922er US-Stummfilm und dessen gleichnamige Romanvorlage<sup>681</sup> adaptierte: Der New Yorker Staatsanwalt Dan O'Bannon (Rilla) und die reiche Erbin Lydia Thorne (Camilla Horn) verlieben sich. Als Lydia durch Autoraserei einen Polizisten tötet, erhebt Dan Anklage; Lydias moralischer Lernprozess führt zum Happyend.

Den Regisseur Leo Mittler<sup>682</sup> kannte Rilla wahrscheinlich schon 1918/19<sup>683</sup> oder

---

673 **Dürfen wir schweigen?** 1926; **Die Welt will belogen sein** 1926; **Ehe in Not** 1929.

674 SDK, BTB, 2. Bl, 13-10-1931, oS, Art: 24 Stunden aus dem Leben einer Frau; Aut: Hermann Sinsheimer.

675 ÖNB, DSt, 11. Jg, Nr. 3126, So, 13-08-1933, 4, Art: Henny Porten in „Eine Nacht an der Riviera“; Aut: L.

676 Als Dr. Emerich, cf. [https://www.filmportal.de/film/24-stunden-aus-dem-leben-einer-frau\\_d9b7232da048478a82021d174838ed39](https://www.filmportal.de/film/24-stunden-aus-dem-leben-einer-frau_d9b7232da048478a82021d174838ed39); 14-07-2020.

677 **Ehe in Not**, französische Sprachfassung.

678 **Komm' zu mir zum Rendezvous** DE/L' **amour chante** DE/FR/El **profesor de mi mujer** DE/ES.

679 HTA, 21'48"-22'24".

680 **Leichtsinnige Jugend** DE/Le **Réquisitoire** FR/La **incorregible** ES/Likar **inför lagen** SE.

681 Duer-Miller, Alice: *Manslaughter*. New York: Grosset & Dunlap 1921, 7. Aufl. 1922.

682 Wilhelm, Gertraude: Leo Mittler. In: Neue Deutsche Biographie 17, 1994, 588-589, URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd117065129.html>; 08-01-2014.

683 Rilla war Theaterkritiker in Breslau, als Mittler an dortigen Bühnen auftrat.

1924<sup>684</sup>, spätestens aber seit 1926<sup>685</sup>. Vom namhaften Drehbuchduo Benno Vigny/Hermann Kosterlitz war letzterer Co-Drehbuchautor zweier weiterer Rilla-Filme. Mit den Darstellenden Gerasch und Grit Haid hatte Rilla schon gearbeitet, mit Jensen drehte er später erneut.

Die Paramount-Werbung fokussierte teils auf Rilla<sup>686</sup>, teils auf ihn und Horn<sup>687</sup>. Das US-Original ist überliefert, jedoch die vier weiteren Sprachfassungen verschollen. Die deutsche Sprachfassung wurde europäisch überdurchschnittlich exportiert. Möglicherweise existieren deutsche Premierenkritiken<sup>688</sup>; erhaltene Exportkritiken tadeln Horn mehrheitlich als schwach oder unnatürlich<sup>689</sup>, während sie Rilla rühmen: Der „sympathische junge Charakterbonvivant“<sup>690</sup> „nimmt das Publikum für sich ein“<sup>691</sup>, mache „das Bestmögliche aus einer unglücklichen Partie“<sup>692</sup>, sei „hervorragend“<sup>693</sup>, verkörpere den „geistigen Pflichtmenschen so glaubwürdig wie den Liebenden“ und sein Plädoyer habe Format „als äußerer und innerer Kampf“<sup>694</sup>.

Wie bei **Leichtsinnige Jugend** verfasste Benno Vigny 1931 für Paramount-Produzent und Regisseur Korda auch das deutsche Drehbuch zur Filmoperette<sup>695</sup> **Die Männer um Lucie**<sup>696</sup>. Den Schnitt besorgte Harold Young, der später einen von Korda produzierten britischen Rilla-Exilfilm inszenierte.<sup>697</sup> Nur das in der New Yorker Oberschicht angesiedelte 1930er melodramatische US-Original **Laughter** ist überliefert<sup>698</sup>, während **Lucie** und die drei weiteren 1931er Sprachfassungen<sup>699</sup>

---

684 Rilla trat an den Berliner Reinhardt-Bühnen auf, als Mittler dort Theaterregisseur war.

685 Mittler drehte ab 1926 z.B. mit Elisabeth Bergner, mit der WR 1926-1928 zweimal drehte.

686 SFA DosWR, Starpostkarte **Leichtsinnige Jugend**, Paramount-Werbung, WR Porträtfoto.

687 ÖNB, MF, Nr. 283,1931,13, Art+Standfoto: Frauen auf schiefer Bahn; Aut NN. Standfoto: WR + Horn; ibid, 15, Anz: Frauen auf schiefer Bahn.

688 SDK war 2018 während der Endphase meiner Recherche monatelang geschlossen.

689 ÖNB, ArbZ, 44. Jg., Nr. 149, So, 31-05-1931, 10, Rubrik: Filme der Woche; Aut: F.R. [d.i. Fritz Rosenfeld].

690 ÖNB, DSt, 9. Jg., Nr. 2462, Sa, 30-05-1931, 4, Rubrik: Film/Frauen auf schiefer Bahn; Aut NN.

691 DEL, VliCo, 70. Jg., Nr. 43, Sa, 20-02-1932, 2, Art: Dood door schuld; Aut NN. Übers: GK.

692 ÖNB, IllKr, 32. Jg., Nr. 11264, Mo, 01-06-1931,11, Rubrik: Tonfilme vom Tage, Art: Frauen auf schiefer Bahn; Aut: Elko.

693 ÖNB, NWTa, 65. Jg., Nr. 149, So, 31-05-1931, 16, Rubrik: Der Film, Art: Frauen auf schiefer Bahn; Aut NN.

694 ÖNB, NFP, Nr. 23964, Di, 02-06-1931,10, Rubrik: Filmmnachrichten, Art: Frauen auf schiefer Bahn; Aut: nd. - Ibid, ÖFZ, Nr. 23, Sa, 06-06-1931, 2, Art: Neue Tonfilme/Frauen auf schiefer Bahn; Aut NN. - Ibid, SW, 35. Jg., Nr. 26, Mi, 01-02-1933, 5, Rubrik: Lichtspielbühne; Aut NN.

695 NLI, UKe, 06-12-1931, 8. - Ibid, 08-12-1931, 8. - Ibid, 09-12-1931, 8. - Ibid, 10-12-1931, 8. -

Ibid, 11-12-1931, 8. - Ibid, 12-12-1931, 8. - Ibid, 13-12-1931, 10, jeweils Rubrik: Kinoprogramme, jeweils als „a legujabb filmoperett“ (die neueste Filmoperette) bezeichnet; Übersetzung GK.

696 Unklar ist, ob es jeweils auch einen OT USA und OT FR gab.

697 **The Scarlet Pimpernel** GB 1934, cf. Kapitel 3.

698 **Laughter** USA 1930, Kopie in der Library of Congress.

verschollen sind. Die **Lucie**-Splitterüberlieferung belegt ein gänzlich differierendes Komödien-Drehbuch über ein europäisches Liebesdreieck der Künstlerbohème am Pariser Montparnasse.<sup>700</sup> Rillas Liebhaber-Hauptrolle, mit Starpostkarte<sup>701</sup> beworben, entsprach doppelt seinem musikalischen Starmerkmal, denn als Komponist Robert spielte und sang er zwei der vier Filmlieder<sup>702</sup>. Mit den Darstellenden Liane Haid, Lien Deyers, Hesterberg, Stahl-Nachbaur, Huszár-Puffy, Fürth und Jensen hatte er bereits mehrfach gedreht<sup>703</sup>. Zahlreiche europäische Exporte machten **Lucie** außerordentlich erfolgreich. Deutsche Premierenkritiken sind anscheinend nicht überliefert; gemischte andere Exportkritiken tadeln entweder Drehbuch, Handlung und Inszenierung<sup>704</sup> und attestieren, Rilla und einige Nebendarstellende seien „besserer Aufgaben würdig“<sup>705</sup>, oder sie rühmen Hauptdarstellende, Drehbuch und Inszenierung<sup>706</sup>.

**P.S.** entstand 1931/32 als Ufa-Kulturfilm, an dem Rilla, als begeisterter Autofahrer bekannt, sowie Rommer und Henckels als sie selbst mitwirkten.<sup>707</sup> Mit beiden und Kameramann Karl Puth hatte Rilla schon mehrfach gedreht. Der Untertitel „Ein Tonfilm vom Kraftwagen“<sup>708</sup> aus der Splitterüberlieferung des verschollenen Dokumentarfilms bestätigt den Themenkreis Autos, Geschwindigkeit, Urbanität und Modernität; Regisseur Dr. Ulrich Kayser hatte schon als Kameramann einen Autofilm gedreht<sup>709</sup>.

Von den sechs Sprachfassungen<sup>710</sup> der verschollenen Großproduktion **La Wally** 1931/32 von Cines-Pittaluga/Rom, dem ambitionierten ersten italienischen

699 **Die Männer um Lucie** DE/**Rive Gauche** FR/**Lo mejor es reir** ES/**A mulher que ri** PT.

700 ÖNB, MF, Nr. 295, 1931, 10, Art+Standfoto: Die Männer um Lucie; Aut NN.

701 SFA DosWR, Starpostkarte **Die Männer um Lucie**, Standfoto, vlnr: Karl Huszár-Puffy, Liane Haid, WR.

702 ÖNB, MF, Nr. 319, 1932, 14, Rubrik: Meine Filmpost, Chiffre: „Troppau“.

703 **Liebesfeuer** und **Die große Sehnsucht**.

704 ÖNB, DUnz, 9. Jg, Nr. 35, 05-09-1931, 6, Rubrik: Welche Filme sollten wir uns ansehen?; Aut F.R.

705 ÖNB, DKB, 5. Jg, Nr. 231, So, 23-08-1931, 13, Rubrik: Vor der Filmleinwand, Art: Film ohne Geist. „Die Männer um Lucie“; Aut: J. M.

706 ÖNB, ÖFZ, Nr. 32, Sa, 08-08-1931, 2-3, Art: Die Männer um Lucie; Aut NN; DSt, 9. Jg, Nr. 2533, Di, 25-08-1931, 4, Rubrik: Film, Art: Die Männer um Lucie; Aut NN; WZt, 228. Jg, Nr. 183, So, 23-08-1931, 6, Art: Filmschau: Die Männer um Lucie; Aut: H.P.

707 [https://www.filmportal.de/film/ps\\_b31778bf16584d388c7cef61d96c8397](https://www.filmportal.de/film/ps_b31778bf16584d388c7cef61d96c8397); 28-07-2020.

708 SFA DosWR, Scan von IKF-Filmheft, Nr. NN, 1932, Titelblatt.

709 Cf. [https://www.filmportal.de/person/ulrich-kayser\\_121e01deb8824b6a9ad7ec9b8ed01ccd](https://www.filmportal.de/person/ulrich-kayser_121e01deb8824b6a9ad7ec9b8ed01ccd); <https://www.imdb.com/name/nm0443498/>; beide 28-07-2020.

710 DE, GB, FR, ES, PT.



Synchronisationsprojekt<sup>711</sup>, zeugt ebenfalls nur Splitterüberlieferung. Zur Produktionszeit hatten die Romanvorlage und deren Bühnenfassung<sup>712</sup> bereits eine langjährige erfolgreiche Stoffgeschichte. Die Oper *La Wally*<sup>713</sup> nutzte beide Vorlagen, während eine deutsche Verfilmung 1921<sup>714</sup> und eine erste italienische 1930<sup>715</sup> nur den Roman adaptierten. Nur auf der Oper über die Tirolerin Wally Strominger (Hertha von Walther), die für ihren geliebten Jäger Hagenbach (Rilla) den vom Vater befohlenen Schwiegersohn Gellner (Alfred Gerasch) ablehnt, basierte der 1931/32er Mehrsprachenfilm und somit auch seine unklar betitelte deutsche Sprachfassung<sup>716</sup>. Rilla hatte schon mehrfach mit Regisseur Paul, obigen und anderen Darstellenden<sup>717</sup> gearbeitet.<sup>718</sup> Parallel zur deutschen Fassung entstand die britische Fassung *Vally* mit britischen Darstellenden<sup>719</sup> unter Regisseur Adrian Brunel, der an Rillas erstem Starvehikel mitgewirkt hatte.<sup>720</sup> Während dieser römischen Arbeit Anfang 1932 wurden Rilla und Brunel enge Freunde.<sup>721</sup> Rilla warb bald darauf bei Berliner Verlagen für ein Weltkriegsbühnenstück Brunels<sup>722</sup>, und Brunel engagierte Rilla für eine britische Exil-Starrolle.<sup>723</sup>

Ob deutsche Uraufführungskritiken erhalten sind, ist noch unklar.<sup>724</sup> Europäische und US-Exporte der deutschen Fassung<sup>725</sup> erzielten mindestens akzeptablen Erfolg. In

---

711 ÖNB, DKJ, 24. Jg, Nr. 1111, Sa, 14-11-1931, 10, Art: Der italienische Film; Aut NN.

712 Hillern, Wilhelmine von: *Die Geier-Wally. Eine Geschichte aus den Tyroler Alpen*. Erstveröffentlichung als Fortsetzungsroman 1873. Druck (2 Bd.) in Berlin: Paetel 1875. Umarbeitung zum Theaterstück 1880, auf etlichen deutschsprachigen Bühnen ab 1881 gespielt.

713 *La Wally*, „un dramma lirico“, vier Akte, Komponist: Alfredo Catalani, Libretto: Luigi Illica, Uraufführung: 20-01-1892, Teatro alla Scala, Mailand.

714 *Die Geier-Wally* 1921, [https://www.filmportal.de/film/die-geier-wally\\_4b984770e806423cbb67252e44e349cb](https://www.filmportal.de/film/die-geier-wally_4b984770e806423cbb67252e44e349cb); 28-07-2020.

715 *La leggenda di Wally* IT 1930, <https://www.imdb.com/title/tt0461803/>; 28-07-2020.

716 Vielleicht identisch mit VT AT: *Die Geier-Wally* oder AltVT AT *Das Kreuz am Weg*.

717 Nebenrollen: Friedrich Ettl und Hermann Günther.

718 Paul: *Das schöne Mädel* 1922/23; *Namensheirat – Diskretion Ehrensache* 1929; *Schatten der Manege* 1930/31; *Douaumont* 1931. - Walther: *Doña Juana* 1926-1928; *Verebte Triebe* 1929; *Es kommt alle Tage vor...* 1929/30. - Gerasch: *Die Sache mit Schorrsiegel* 1927/28; *Leichtsinnige Jugend* 1931.

719 Dorothy Bartlam, Haddon Mason und Shayle Gardner.

720 *Die Prinzessin und der Geiger/The Blackguard* DE/GB.

721 SFA DosWR, Fotopostkarte, Ostia 08-02-1932; Anlass: Sonntagsausflug beider Drehstäbe nach Ostia; Empfänger: WR im Krankenhaus/Roma [nach Operation wg. Knieverletzung durch Autoraser in Via del Tritone/Roma]; Absender\*innen: Heinz Paul, Hertha von Walther, Friedrich Ettl, Adrian Brunel, Marchese Giancarlo Cappelli (Brunels IT-Übersetzer), Hermann Günther, Alfred Gerasch.

722 BFI SpecColl AB Coll, 154, 3, Brief 07-02-1932, Hotel Quirinal/Roma, WR an AB. - Ibid, Brief, 03-03-1932, Berlin, WR an AB. - Brunel 1949, 162-165, 206.

723 Cf. Kapitel 3: *The City of Beautiful Nonsense* GB 1935 lt. ÖNB, MF, Nr. 489, ca. 09-05-1935, 7-8, Art: In einem Andern Land. Walter Rilla erzählt von der großen Insel; Aut: Walter Rilla.

724 SDK war 2018 während der Endphase meiner Recherche monatelang geschlossen, daher war die Auskunft vom Jahresanfang, es sei Material da, nicht durch weitere Archivreise überprüfbar.

725 US-Export wegen der dortigen großen deutschsprachigen Minderheit.

Österreich, dessen Fachpresse die Mitwirkenden anfangs namentlich nannte<sup>726</sup>, lief diese Fassung später politisch bedingt anonymisiert als „Dolomitenfilm“ aus „unserer verloren gegangenen schönen Südtiroler Heimat“<sup>727</sup>. Nicht einmal Kritiken erschienen<sup>728</sup>, aber Rillas österreichische Fanggemeinde erkannte ihn garantiert.

Extrem dünn ist die Splitterüberlieferung zum verschollenen Ufa-Kurzspielfilm **Der kleine Pit** 1932 mit Rilla in einer unbekanntem Hauptrolle, seiner achten Kooperation mit Kameramann Hasselmann.<sup>729</sup>

Im Terra-Auftrag entstand als eine der letzten Weimarer Produktionen 1932/33 die satirische Kriminalromanze **Hände aus dem Dunkel**<sup>730</sup> nach einem tagesaktuellen Fortsetzungsroman<sup>731</sup> um Stenotypistin Cilly (Karin Hardt) und ihre Verehrer inklusive Direktor Leermann (Rilla); als ihrer beider Generaldirektor erschossen aufgefunden wird, verdächtigen unfähige Ermittler auch Leermann. Rilla hatte schon mehrfach für die Terra, unter dem Produzenten und Regisseur Waschneck sowie vor Behn-Grunds Kamera gedreht. **Hände** wurde zum allerersten Verbotsfall der NS-Zensur<sup>732</sup>, deren Willkür die Auslandsfachpresse scharf kritisierte.<sup>733</sup> Ab 14. März 1933 wurde er dreimal verboten<sup>734</sup>, aber im April genehmigt<sup>735</sup>.

Uraufführungskritiken konnten nicht gesichtet werden<sup>736</sup>; die Auslandskritiken

---

726 ÖNB, ÖFZ, Nr. 6, Sa 06-02-1932, 3, Art: Ein italienischer Opernfilm; Aut NN.

727 Wörtlich beispielsweise: ÖNB, SC, 68. Jg, Nr. 289, Sa, 17-12-1932, 17+20; 17, Rubrik: Theater, Kunst, Kultur, darin Rubrik: Kino-Programme, Mozartkino, Das Kreuz am Weg: „Dolomitenfilm“; 20, Anz: Mozart Ton-Kino, Das Kreuz am Weg. - LVbl, 24-01-1933, 4, Anz: Klang-Filmtheater Urfahr, Mo, 23-01 bis So, 29-01-1932, Das Kreuz am Weg.

728 ÖNB, NKIZ, 5. Jg, Nr. 32, Sa, 12-08-1933, 4, Rubrik: Filmschau, darin: Burg-Park Ton-Kino, Sa, 12-08-1932, Das Kreuz am Weg.

729 **Hanneles Himmelfahrt; Die Fahrt ins Verderben/Op hoop van zegen DE/NL; Der Mann mit dem Laubfrosch; Eva in Seide; §173 St.G.B. Blutschande; Zweierlei Moral; Schachmatt**; neunte und letzte Kooperation: **Ein Lied klagt an**, cf. Kapitel 3.

730 [https://schlick.ch/s/bilder/b2/27473\\_1.jpg](https://schlick.ch/s/bilder/b2/27473_1.jpg); 29-07-2020.

731 Kritz, Hugo Maria: **Tumult im 6. Stock**. Erstveröffentlichung als Fortsetzungsroman in: Neue Zeitung 1932; Erstdruck: Goldmanns Kriminalromane, 2015. München: Goldmann 1953.

732 Wetzel, Kraft/Hagemann, Peter A.: Zensur – verbotene deutsche Filme 1933-1945. Internationale Filmfestspiele Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek Retrospektive 1978. Berlin: Verlag Volker Spiess 1978, S. 15, 20, bezeichnen als erste NS-Verbotsfälle **Das Testament des Dr. Mabuse**, Zensur 29-03-1933, und **Das Stahltier**, Zensur 25-07-1935.

733 Beispielsweise: ÖNB, ÖFZ, Nr. 12, Sa, 25-03-1933, 1-2, Art: Die Filmverbote in Deutschland; Aut NN. - Ibid, ArbZ, 46. Jg, Nr. 91, So, 02-04-1933, 19, Rubrik: Die Welt des Films/Die Filme der Woche, Art: Der Film im Dritten Reich; Aut: F.R. [d.i. Fritz Rosenfeld].

734 Zensur 1: 14-03-1933, B.33430, Prüffassung 83', 2.283m, Verbot. - Zensur 2: 20-03-1933, B.33481, Prüffassung 79', 2.169m, Verbot. - Zensur 3: 30-03-1933, O.06472, Prüffassung ca. 79', ca. 2.153m, Verbot, cf.: [https://www.filmportal.de/film/haende-aus-dem-dunkel\\_58d5dc68ecd54c00a6105d43802e7ac3](https://www.filmportal.de/film/haende-aus-dem-dunkel_58d5dc68ecd54c00a6105d43802e7ac3); 02-08-2020.

735 Zensur 4: 11-04-1933, B.33609, Jugendverbot.

736 SDK war 2018 monatelang geschlossen, daher war die mündliche Auskunft vom Jahresanfang, es sei Material da, nicht durch weitere Archivreise überprüfbar.

rühmen Rilla als hervorragend.<sup>737</sup> Den außerordentlichen Exporterfolg in Europa und den USA kappte das NS-Propagandaministerium 1936 durch Pauschalverbot.<sup>738</sup>

Starregisseur Lamprecht drehte 1932/33 die Ufa-Großproduktion **Ein gewisser Herr Gran/Un certain Monsieur Grant**. Mit Bühnen- und Filmstar Albert Bassermann drehte Rilla hier einmalig; für die Ufa respektive Lamprecht hatte er mehrfach gearbeitet, ebenso zuvor oder danach mit Tschschowa, Albers und Karin Hardt.<sup>739</sup> In beiden Sprachfassungen<sup>740</sup> spielten Rilla und Tschschowa<sup>741</sup> typbesetzte Hauptrollen, sie als damenhafte Spionin, er als Maler in Liebhaber-Funktion, wobei Rillas französischsprachige Rolle deutlich größer war. Uraufführungskritiken würdigen Gesamtleistung und Ensemble, darin Rilla für die individuelle Charakterisierung seiner Figur, und bemängeln drehbuchkritisch die deutschsprachige Rolle als viel zu klein für seine Fähigkeiten.<sup>742</sup> Die verfügbare Originalfassung erzielte enorme Exporte in Europa, Brasilien und den USA.

---

737 ÖNB, ArbZ, 46. Jg, Nr. 364, So, 24-09-1933, 18, Rubrik: Die Welt des Films/Die Filme der Woche; Aut NN. - Ibid, GrTb, 43. Jg, 2. Bl., Nr. 556, Sa, 02-12-1933, 9, Rubrik: Film, Art: Theaterkino; Aut: -H. - Ibid, InN, 82. Jg, Nr. 168, Mi, 24-07-1935, 10, Rubrik: Film/Kammerlichtspiele im Rettungsheim; Aut NN.

738 Zensur 5: 14-01-1936, Berlin, Verbot infolge §23a Lichtspielgesetz 16-02-1934, in der Fassung des Zweiten Gesetzes zur Änderung des Lichtspielgesetzes (28-06-1935), und die Zensurenentscheidungen 1, 2 und 3, cf.: [https://www.filmportal.de/film/haende-aus-dem-dunkel\\_58d5dc68ecd54c00a6105d43802e7ac3](https://www.filmportal.de/film/haende-aus-dem-dunkel_58d5dc68ecd54c00a6105d43802e7ac3); 02-08-2020.

739 Nebenrollen: Hubert von Meyerinck, Hans Adalbert Schlettow, Fritz Odemar, Hermann Speelmans, Theodor Loos, Friedrich Ettl und Gustav Püttjer.

740 WR fälschlich als vorletzter Darsteller der FR-Fassung gelistet: [https://www.filmportal.de/film/un-certain-monsieur-grant\\_0faf2cc081b1498aa8a398d0072aef57](https://www.filmportal.de/film/un-certain-monsieur-grant_0faf2cc081b1498aa8a398d0072aef57); 29-07-2020.

741 Seit **Schloß Vogelöd** 1921 und **Nora** 1922/23.

742 ÖNB, DT, 12. Jg, Nr. 3172, Mi, 27-09-1933, 8, Art: Ein gewisser Herr Gran; Aut: Friedrich Porges. - Ibid, WALLZ, 54. Jg, Nr. 16595, 2. Bl, So, 24-09-1933, 6, Art: Ein gewisser Herr Gran; Aut: H.R.

## Resümee

Am gesamten 64 Filme starken Weimarer Frühwerk habe ich belegt, dass Rilla zeitgenössisch zu den rund 300<sup>743</sup> globalen Darstellergigant\*innen zählte. Ich habe erwiesen, dass er durch weit überwiegende Star- und Co-Starrollen in etlichen ästhetisch exzellenten und kommerziell europa- oder weltweit erfolgreichen Filmen binnen sieben Jahren zum europäischem Star mit rasant steigender transkontinentaler Strahlkraft aufstieg, der sich auch danach kreativ stetig weiterentwickelte und als meisterhafter Charakterdarsteller in Musikerrollen ebenso glänzte wie bei schwierigen und negativen Figuren.

Seine weitgespannte Darstellerkompetenz habe ich für heiter-romantische Stoffe am hohen Komödienanteil der zweiten Karrierephase gezeigt, und neben frühen dramatischen Erfolgen wie **Prinzessin/Geiger** mehrere herausragende Triumphe als Charakterdarsteller konfliktbeladener Figuren der zweiten und dritten Karrierephase vorgestellt. Letztere habe ich als Zenit seines frühen Startums mit dem fließenden Übergang zum Tonfilm und diversen Mehrsprachigen beschrieben und darin Rillas größten Triumph **Triebe** ebenso untersucht wie den Welterfolg **Sehnsucht**, der ihn sogar aus der Schar der Weimarer Stars heraushebt.

Von sechs charakteristischen Merkmalen seiner Starperson – physische und erotische Attraktivität, musikalische Virtuosität, Kunstverstand, Intellektualität und Mehrsprachigkeit<sup>744</sup> – sind die vier letzteren bei Darstellenden bis heute global rar. Rilla erzielte seit seinen sensationellen deutschen und britischen Bühnendebüts in- und ausländische Kabarett- und Theatererfolge, von denen ich nur wenige benennen konnte; auch seine deutsche Radiopionierarbeit ab 1928 bedarf genauerer Untersuchung als diese Studie erlaubt.

Rillas Film- und Theaternetzwerk begann bereits auf höchstem transartistischem Branchenniveau und wurde rasant zum Weimarer Wer-ist-Wer. Statistisch gesehen arbeitete er fast durchgängig für die wichtigsten Produktionsfirmen; knapp 33 Prozent des Frühwerkes produzierten allein vier global bekannte Häuser, und rund 50 Prozent kleinere angesehene Häuser, die teilweise zum Ufa-Konzern zählten:

---

743 Treuner, Hermann (Hg.): Filmkünstler – Wir über uns selbst. Berlin: Sibyllen-Verlag 1928, S. 421-422, stellt in Bild und Text – inklusive Rilla – 268 Stars des Weimarer und Hollywood-Kinos vor.  
744 Krebs ms 01-2020/02 unpubl 2020, S. 1-3, 5, 7, 17-20.

Weimarer Rilla-Filme – Produktionsfirmen 1	
Firmensitz: Berlin, soweit nicht anders benannt	
<b>Universum-Film AG (UFA)</b>	<b>9</b>
inkl.: Union-Film der UFA Messter-Film im Auftrag der UFA UFA + Gainsborough Pictures/London Davidson-Film AG – D-Film der UFA Elisabeth Bergner Poetic-Film GmbH im Auftrag der UFA UFA im Auftrag der A.C.E./Paris (Alliance Cinématographique Européenne)	
<b>Terra-Film AG</b>	<b>4</b>
inkl.: Fanal-Filmproduktion GmbH im Auftrag der Terra	
<b>Nero-Film GmbH bzw. Nero-Film AG</b>	<b>4</b>
inkl.: Henny Porten-Film Produktion GmbH + Nero-Film AG	
<b>Phoebus-Film AG</b>	<b>3</b>
inkl.: Phoebus-Film AG + Sascha Film-Industrie AG/Wien	

Weimarer Rilla-Filme – Produktionsfirmen 3/1, je 1 Film	
Firmensitz: Berlin, soweit nicht anders benannt	
A.G. Films Arthur Günsburg	Domo-Strauß-Film GmbH
Cicero-Film GmbH	Emil Jannings-Film GmbH
Cines-Pittaluga/Roma	Erich Engels-Film GmbH
Deitz-Union-Film/Berlin-München	Foreign-Film-Corporation GmbH
Deulig Film AG	Gerhard Lamprecht-Film Produktion GmbH im Auftrag von National-Warner Programm
Deutsche Eidophon-Film GmbH	
Deutsche Film-Union AG	

Weimarer Rilla-Filme – Produktionsfirmen 3/2, je 1 Film	
Firmensitz: Berlin, soweit nicht anders benannt	
Gnom-Tonfilm GmbH	Lucifer-Film Co. GmbH
Harmonie-Film GmbH	+ Lucifer-Film/Amsterdam
Hegewald-Film GmbH	Primus-Film GmbH
Hella Moja-Film GmbH	Rochus Gliese Film AG =>
Hom AG für Filmfabrikation	Eulag Europäische Lichtbild- AG/Breslau
Ines Internationale Spielfilm-GmbH	Spera-Film Gesellschaft
Karl Günter Panter- Filmproduktion/Görlitz	Suprema-Film GmbH
Klangfilm GmbH	Ungo-Film-Gesellschaft
Leo-Film AG/München	Westi-Film GmbH

Nahezu alle Weimarer Spitzenkräfte in Produktion und Regie engagierten ihn:

Weimarer Rilla-Filme Produzent*innen – teils mehrfach		
A. + R. Alexander	Eugen Illés	Joe Pasternak
Michael Balcon	Emil Jannings	Erich Pommer
Carl Boese	Henk Kleinmann	Henny Porten
Jacob Brodsky	Alexander Graf Kolowrat	Arnold Pressburger
Dr. Paul Czinner	Alexander Korda	Ellen Richter
Paul Davidson	Gerhard Lamprecht	Mois Safra
Rudolf Dworsky	Robert Land	Fritz Schwarz
Bruno Duday	Heinz Laaser	Rudolf Sieber
Erich Engels	Leo Meyer	Alfred Sittarz
Eberhard Frowein	Hella Moja	Eugen Tuscherer
Arthur Günsburg	Heinrich Nebenzahl	Rudolf Walther-Fein
Arthur Haase	Seymour Nebenzahl	Erich Waschneck
Julius Haimann	Richard Oswald	Alfred Zeisler
Liddy Hegewald	Karl Günter Panter	

Weimarer Rilla-Filme – Regisseure, teils mehrfach		
** Dialog-Regie; * Regieassistenz + punktuell Regie		
Dr. Georgi Asagarow	Holger-Madsen	Richard Oswald
James Bauer	Eugen Illés	Walter Rilla**
Kurt Bernhardt	Victor Janson	Anders Wilhelm Sandberg
<i>[Curtis Bernhardt]</i>	Mihály Kertész	Erich Schönfelder
Carl Boese	<i>[Michel Curtiz]</i>	Reinhold Schünzel
Graham Cutts	Alexander Korda	Franz Seitz sen.
Dr. Paul Czinner	Gerhard Lamprecht	Jaap Speyer
Fritz Freisler	Karel Lamač	Paul Ludwig Stein
Werner Funck	Robert Land	István Székely
Urban Gad	Max Mack	Wilhelm Thiele
Arthur Günsburg	Lothar Mendes	Adolf Trotz
Dr. Johannes Guter	Leo Mittler	Gustav Ucicky
Paul Henckels**	Friedrich Wilhelm Murnau	Rudolf Walther-Fein
Alfred Hitchcock*	Heinz Paul	Erich Waschneck
		Dr. Willi Wolff

Drehbuchautor\*innen, Kameraleute, Filmarchitekten und -komponisten ersten Ranges trugen zu seinen Erfolgen bei:

Weimarer Rilla-Filme – Drehbuch, teils mehrfach, Namen A-K		
Harry d'Abbadie d'Arrast	Fritz Falkenstein	Alfred Hitchcock
Lajos Biró	Peter Paul Felner	Eduard Hoesch
Jacques Bachrach	Robert Florey	Hans Jacoby
Béla Balázs	Freiherr von Forster	Herbert Juttke
Jane Beß	Fritz Freisler	Harry Kahn
Carl Boese	Mac Frič	Rudolf Kellaren
Curt J. Braun	Ruth Goetz	Georg C. Klaren
Hans Brennert	Willy Haas	Ernst Klein
Paula Busch	Thea von Harbou	Hermann Kosterlitz
Dr. Paul Czinner	Karl Hartl	<i>[Henry Coster]</i>
Johannes Elgin	Walter Hasenclever	Hanns Kräly
Norbert Falk	Luise Heilborn-Körbitz	

Weimarer Rilla-Filme – Drehbuch, teils mehrfach, Namen L-Z		
Gerhard Lamprecht	Emeric Pressburger	Wilhelm Thiele
Adolf Lantz	Friedrich Raff	Ladislav Vajda
Paul Lerch	Willy Rath	Benno Vigny
Robert Liebmann	Franz Rauch	Erich Waschneck
Bobby E. Lüthge	Arthur Rosen	Václav Wasserman
Philipp Lothar Mayring	Alfred Schirokauer	Dr. Fritz Wendhausen
Hella Moja	Rudolf Schlater	Franz Winterstein
Luitpold Nusser	Dr. Franz Schulz	Dr. Willi Wolff
Richard Oswald	Franz Seitz sen.	Fritz Zeckendorf
Karl Günter Panter	Felix Stein	Hans H. Zerlett
Heinz Paul	Rudolf Stratz	Prof. Heinrich Zille
Armin Petersen	István Székely	

Weimarer Rilla-Filme – Kameraleute 1 mit Anzahl der Filme		
Robert Baberske 2	Alfred Hansen 2	Adolf Schlasly 2
Friedl Behn-Grund 4	Karl Hasselmann 9	Harry Stradling sen. 1
Eduard v. Borsody 2	Otto Heller 1	Gustav Ucicky 2
Curt Courant 2	Eduard Hoesch 4	Fritz Arno Wagner 2
Carl Drews 2	Chresten Jørgensen 1	Árpád Virágh 2
Karl Freund 2	Otto Kanturek 6	Theodor Sparkuhl 1
Axel Graatkjær 1	Franz Planer 1	
Mutz Greenbaum 1	Guido Seeber 1	



Weimarer Rilla-Filme – Kameraleute 2		
mit Anzahl der Filme / je 1 Film; * Kamera-Assistenz bzw. Zusatzaufnahmen		
Georg Bruckbauer 2	Karl Attenberger	Ludwig Lippert
Frederik Fuglsang 2	Karl Blumenberg	Hans Männling
Willy Goldberger 3	Nicolas Farkas	Charles Métain
Viktor Gluck 4	Curt Helling	Erich Nitzschmann
Willy Hameister 2	Jack Hermann	Hans Mönling
Eugen Hamm 2	Eberhard v.d. Heyden*	Christian Pointl*
Leopold Kutzleb 2	Karl Hoesch*	Albert Schattmann
Karl Puth 3	Paul Holzki	Hans Scheib
	Karl Koennecke	Josef Střecha
	Walter Robert Lach	Bruno Timm*
	Edoardo Lamberti	Sophus Wangøe
	Fred Langenfeld	Friedrich Weinmann

Weimarer Rilla-Filme – Musik: Komposition, Dirigat teils mehrfach; * auch Beratung		
<b>Komposition</b>		
Felix Bartsch	Fritz Hemman	Will Meisel
Giuseppe Becce	Werner Richard Heymann	Pasquale Perris
Erik Bergson	Bernhard Homola	Bert Reisfeld
Armand Bernard	Oscar Joost	Prof. Hugo Rüdell
Paul Dessau	Ferdy Kauffmann	Prof. Max von Schillings
Hansheinrich Dransmann	Eduard Künneke	Willy Schmidt-Gentner*
Austin Egen	Rolf Marbot	Hermann Schulenburg
Franz Grothe	Hans May	Walter Ulfing
Artur Guttman	NN Maumann	
<b>Dirigat</b>		
Hans-Otto Borgmann	Werner Schmidt-Boelcke	
Artur Guttman	Werner Singer	
Prof. Max von Schillings	Ignatz Waghalter	

Weimarer Rilla-Filme – Bauten	
teils mehrfach; *Assistenz	
Marc Allégret	Fritz Lederer
Hans Baluschek	Paul Leni
Ferdinand Bellan	Herbert Lippschitz
Leopold Blonder	Prof. Karl Machus
Julius von Borsody	Hans Minzloff
Erich Czerwonsky	Otto Moldenhauer
Willi Depenau	Robert Neppach
Robert A. Dietrich	Leo Pasetti
Otto Erdmann	Walter Reimann
Rudi Feld	Heinrich Richter
Alexander Ferenczy	Kurt Richter
Rochus Gliese	Jacek Rotnil
Hanuš Gödert	Werner Schlichting
Max Heilbronner	Franz Schroedter
Willi A. Hermann	Bernhard Schwidewski
Alfred Hitchcock	Hans Sohnle
Botho Höfer	Prof. Ernst Stern
Hans Jacoby	Edgar G. Ulmer*
Erich Kettelhut	Hermann Warm
Carl Ludwig Kirmse	Oskar Friedrich Werndorff
Max Knaake	Siegfried Wroblewsky
Gustav A. Knauer	E. H. Zirkel
Uwe Jens Krafft	

Rilla war anderen höchstrangigen Film- und Theater-Co-Stars stets ebenbürtig:

Weimarer Rilla-Filme – Darstellende 1	
teils mehrfach	
Alfred Abel	Fritz Kortner
Hans Albers	Harry Liedtke
Albert Bassermann	Asta Nielsen
Elisabeth Bergner	Henny Porten
Lil Dagover	Fritz Rasp
Marlene Dietrich	Adele Sandrock
Gösta Ekman	Albert Steinrück
Otto Gebühr	Olga Tschechowa
Heinrich George	Conrad Veidt
Emil Jannings	

Ein Teil seiner Partner\*innen hatte temporal oder geographisch begrenzten

Starstatus:

Weimarer Rilla-Filme – Darstellende 2 teils mehrfach		
Marcella Albani	Grit Haid	Anna Müller-Lincke
Mary Carr	Liane Haid	Maria Paudler
Mady Christians	Hilde Hildebrand	Ellen Richter
Lily Damita	Camilla Horn	Margarete Schlegel
Maly Delschaft	Natalja Lisenko	Dagny Servaes
Xenia Desni	Gerda Maurus	Rosa Valetti
Aud Egede -Nissen	Hella Moja	Hertha von Walther
Nora Gregor	Grete Mosheim	

Weimarer Rilla-Filme –Darstellende 2 teils mehrfach	
Fritz Alberti	Hans Mierendorff
Paul Biensfeldt	Paul Morgan
Alf Blütecher	Livio C. Pavanelli
Michael Bohnen	Hermann Picha
Hans Brausewetter	Ralph Arthur Roberts
Jaro Fürth	Josef Rovensk ý
Alfons Fryland	Hans Adalbert Schlettow
Alfred Gerasch	Walter Slezak
Bernhard Goetzke	Frank Stanmore
Paul Heidemann	Henry Stuart
Hans Junkermann	Szóke Szakáll
Fritz Kampers	Jack Trevor
Oskar Karlweis	Hermann Vallentin
Bruno Kastner	Ernő Verebes
Theodor Loos	Carl de Vidal Hunt
Oskar Marion	Carl de Vogt

Nur infolge kurzfristigen Starranges waren diese Darstellerinnen seine Partnerinnen:

Weimarer Rilla-Filme – Darstellende 3 teils mehrfach		
Carmen Boni	Mabel Hariot	Erna Morena
Valerie Boothby	Alice Hechy	Jane Novak
Elga Brink	Evelyn Holt	Imogene Robertson
Karin Hardt	Diomira Jacobini	Claire Rommer

Nebenrollen in Rilla-Filmen spielten zahlreiche kurz- oder langfristig renommierte

Künstler\*innen:

Weimarer Rilla-Filme – Darstellende 4		
teils mehrfach		
Truus van Aalten	Ilka Grüning	Ellen Plessow
Iris Arlan	Käte Haack	Elizza la Porta
Lissy Arna	Trude Hesterberg	Lydia Potechina
Betty Astor	Lucie Höflich	Margo Lion
Karina Bell	Camilla von Hollay	Ila Meery
Trude Berliner	Hilde Jennings	Frida Richard
Yvette Damys	Jenny Jugo	Camilla Spira
Lien Deyers	Margarete Kupfer	Hermine Sterler
Josefine Dora	Olga Limburg	Charlotte Susa
Anita Dorris	Claire Lotto	Manja Tzatschewa
Lucie Englisch	Cordy Millowitsch	Hanni Weisse
Maria Forescu	Elisabeth Neumann -Viertel	Ida Wüst
Vivian Gibson	Ressel Orla	

Weimarer Rilla-Filme – Darstellende 4	
teils mehrfach	
Georg Alexander	Philipp Manning
Ferdinand von Alten	Max Maximilian
Valy Arnheim	Hubert von Meyerinck
Siegfried Arno	Jack Mylong-Münz
Ernst Behmer	Albert Paulig
Gerhard Bienert	Ernst Pröckl
Teddy Bill	Fritz Odemar
Wilhelm Dieterle	Paul Otto
<i>[William Dieterle]</i>	Eugen Rex
Adolphe Engers	Ludwig Rex
Julius Falkenstein	Gerhard Ritterband
Hugo Fischer -Köppe	Heinz Salfner
Kurt Geron	Robert Scholz
Heinrich Gretler	Max Schreck
Max Gülstorff	Hermann Speelmanns
Harry Hardt	Jan W. Speerger
Ferdinand Hart	Ernst Stahl-Nachbaur
Leonhard Haskel	Heinz Stieda
Guido Herzfeld	Julius von Szöreghy
Paul Henckels	Jakob Tiedtke
Karl Huszár-Puffy	Hermann Thimig
Eugen Jensen	Hermann Vallentin
Hugo Werner-Kahle	Kurt Vespenmann
Paul Kemp	Aribert Wäscher
Uwe Jens Krafft	Otto Wallburg
Leopold Kramer	Wolfgang Zilzer

## Kapitel 3

### Frühe Exiljahre 1933-1938: Deutschland, Österreich, Schweiz, Großbritannien und Frankreich

Nachdem ich den transnationalen und transkulturellen Charakter von Rillas Filmfrühwerk und sein europäisches Weimarer Startum identifiziert habe, führt das vorliegende Kapitel diesen Ansatz anhand meiner Position zu Filmexil und Exilfilm fort, beginnend mit einem kursorischen Einblick in die frühen Filmexiljahre.

In nachfolgenden Kapitelteilen rekapituliere ich kurz allgemeine und filmwirtschaftliche Rahmenbedingungen des britischen Exils bis 1938, anschließend analysieren fünf Fallstudien früher Rilla-Exilfilme deren medialen Aktantenstatus im zeitgenössischen deutsch-britischen politischen Diskurs. Damit löse ich – anhand seines NS-zeitlichen Beispiels – Filmexil und Exilfilm von ihrem bisherigen isolierten Theoriestatus unzureichend definierter Phänomene. Ich weise ihnen einen neuen Theoriestatus zu, indem ich erstens mit Gerd Gemünden (2006)<sup>745</sup> behaupte, dass Exilfilme nur aufgrund von Zwangsmigration und Filmexil entstehen und daher per se ihre eigene Genese spiegeln, und zweitens, dass ihre Filmhandlungen und deren ideologische Botschaften spezifische Aktantendiskurse über kulturell Eigenes, Fremdes oder Anderes sowie über Heimat, Exil, Verfolgung, Diktatur, Widerstand und Freiheit darstellen, die je nach den Produktionsbedingungen in den Transit- und Gastländern mehr oder weniger offen geführt werden. Zugleich reagieren autoritäre bis diktatorische Regime mit indigenen Filmen auf die Aktantendiskurse von Exilfilmen und eröffnen ihrerseits solche Aktantendiskurse – wobei gegebenenfalls wiederum Filmexilierte mitwirken, wie in Rillas Fall.

Indem ich Rillas frühe Exilfilme auf Aktantendiskurse untersuche, positioniere ich Filmexil und Exilfilme metatheoretisch zugleich in den nationalen Filmgeschichtsschreibungen für Herkunfts-, Transit- und Gastländer und für das Transnationale Kino.

---

745 Gemünden, Gerd: Exilfilm und Kulturindustrie. Billy Wilders Double Indemnity. In: Segeberg, Harro (Hg.): Mediale Mobilmachung II, Hollywood, Exil und Nachkrieg. Mediengeschichte des Films, 5. München: Wilhelm Fink 2006, S. 165-190. - Hagener, Malte: Rezension zu: Segeberg 2006. In: H-Soz-Kult, 27-07-2007, [www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-9254](http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-9254); 02-12-2017.

### Exilbeginn

Mitte Februar 1933 floh das Ehepaar Rilla mit seinem Sohn wegen Walter Rillas politisch linkem Werdegang und der jüdischen Herkunft seiner Frau zunächst nach Wien.<sup>746</sup> Im Frühsommer 1934 flohen sie über die Schweiz und Frankreich weiter nach Großbritannien. Das dortige Exil war 1933-1937 für die allermeisten deutschsprachigen Flüchtlinge sprachlich, juristisch, wirtschaftlich und sozial sehr schwierig. Nur wenige Tausend durften einreisen, weil sie ihren Lebensunterhalt selbst bestritten oder sich Einheimische finanziell für sie verbürgten. Politische Aktivität war ebenso verboten wie eigenständige Arbeitssuche; den Alltag prägten massive antideutsche<sup>747</sup> und antijüdische Vorurteile. Ab dem Spätjahr 1938 verschärfte die Ankunft weiterer Tausender Flüchtlinge die Lage aller Exilierten.<sup>748</sup>

Auch Rillas Kleinfamilie wurde nur befristet und unter Verbot aktiver Arbeitssuche geduldet<sup>749</sup>, solange er den teuren britischen Lebensunterhalt sicherte<sup>750</sup>; hatte er Film- oder Theaterarbeit in London, waren Arbeiterlaubnisse leicht zu bekommen, während er um Verlängerungen extrem kurzfristiger Aufenthaltserlaubnisse ständig kämpfen musste. Aktenvermerke des Home Office (HO) klingen 1934/35 mehrfach abfällig, fast wie nach einem Verbrecher:

... **admits** that he would accept engagements if the occasion offers. **It would be as well to save him the temptation.** (...) While this man does not work, it is **difficult to refuse an extension.**<sup>751</sup>

---

746 Cf. Biographie. - DW Sign 04048000 000 und 3407776, Elisabeth Bachtler, Interview mit Walter Rilla; Aufnahme/Erstsendung: 19-08-1974, Länge: Tonband 10'50", Audiofile 10'48".

747 Entstehung, Bandbreite und Ausmaß britischer negativer Deutschland-Stereotypen und -Projektionen seit 1870 beschreibt: Bertolotto, William F.: Introduction. In: Idem: *British Identity and the German Other*. Dissertation, Department of History, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College 2012, S. 1-34.

748 Hirschfeld 1983, passim. - Idem: *Great Britain and the Emigration from Nazi Germany*. An Historical Overview. In: Berghaus 1989, S. 1-14.

749 NA, HO 405 44038, Naturalisierungsakte WR, Teile 1 und 2 passim.

750 Wegen der Londoner Medien- und Theaterkonzentration war ein dortiger Wohnsitz notwendig, und Sohn Wolfgang Peter besuchte ein koeduktatives transnationales südenlisches Internat.

751 NA, HO 405 44038, Naturalisierungsakte WR, Teile 1+2, Minutes 31-07-1934 bis 12-03-1935 und 22-07-1938 bis 30-07-1940, Zitate aus: 13-12-1934, 08-03-1935, 12-03-1935. Verlängerungen bis 01-10, 01-11, 23-11, 15-12; Minutes 14-12, 19-12 „Regret refuse.“; 24-12, 27-12, 28-12: „Request for reconsideration. Rilla discloses that his wife is a Jewess therefore does not wish to return to Germany. He is also in medical treatment ... Three months would suffice + enable him to depart in the spring to his engagement in Vienna. (...) varied to 15-03-1935“; 08-03; 12-03; 05-06, 07-06-1935: „The husband is not now in U.K.“. - Hervorhebungen GK.

Dagegen hatte Rilla, der seit Kindertagen Englisch sprach<sup>752</sup>, ab 1924/25 hochrangige britische Filmnetzwerkkontakte hatte und im Empire als kontinentaler Film- und Theaterstar bekannt war, beruflich einen vergleichsweise exzellenten Exilstart, denn er wurde auch in London kontinuierlich angefragt und überzeugte stets – beispielsweise spielte er im Mai 1935 in *Victoria Regina*<sup>753</sup>; Filmproduzent und Regisseur Wilcox besetzte ihn deshalb zweimal hochrangig.<sup>754</sup>

Rillas Familienvermögen konfiszierte unterdessen der NS-Staat<sup>755</sup> und er erhielt Briefe mit Sippenhaft-Drohungen<sup>756</sup> wegen seiner Berliner Familienangehörigen<sup>757</sup> – nachweislich versuchte Goebbels vergleichbare Erpressungsstrategien bei weiteren Filmstars<sup>758</sup>. Rilla absolvierte zwischen Herbst 1933 und Anfang Februar 1937 mehrere deutsche Arbeitsaufenthalte:

Film und Theater: Star- und Co-Star-Rollen DE 1933-1936

\*Rollen als Geigenvirtuose

**Der Jäger aus Kurpfalz** 1933

**Der Springer von Pontresina** DE/CH 1934\*

**Lady Windermere's Fächer** 1935

**Dunkle Wege**, Die Komödie/Berlin, ca. 09 und 10 -1935

**Liebeserwachen** 1935/36\*

**Der Stich in die Ferse**, Die Komödie/Berlin, Sommer 1936

**Regenbogen**, Theater am Kurfürstendamm/Berlin, ca. 08 -10-1936 ff

**Ein Lied klagt an** 1936

Ende Juni oder Anfang Juli 1938 wurde ihm die Mitgliedschaft in der Reichsfilmkammer wegen „jüdischer Versippung“ entzogen.<sup>759</sup> Erhebliche

752 Arnau 1932, S. 179: WR vier Sprachen: EN, FR, IT, ES. - HTA, IntWR, 24'03“-26'02“: EN, FR, IT. - NA, HO 405 44038, Naturalisierungsakte WR, Teil 1, Conditional Landing, Hafen: Folkestone, 01-05-1938, Remarks: „...perfect English...“. - Ibid, Teil 2, Anwaltskanzlei Walter, Burgis & Co, London, Brief 22-03-1939 an Home Office, Undersecretary of State, Aliens Department: „...English and French fluently ... fairly good knowledge of Italian.“ – Behauptung oQ, WR habe Sprachprobleme gehabt: Gough-Yates in Berghaus 1989, S. 135-166, darin 153.

753 SFA, DosWR, Scan von Zas oO, oD [Nordbaden, Tageszeitung, ca. 20-11-1958], Artikel: Walter Rilla – Schriftsteller und Schauspieler; Aut: Arens, Hanns. Herzlichen Dank für den Zugang zum Original am 07-09-2015 an Thomas Kotte, Kotte Autographs GmbH/Rosshaupten. - ADK, PersDosWR, Zas oS, Die Welt, 22-08-1974, Ausgabe B, Art: Schöner Prinz, kluger Lord; Aut: F.L., behauptet irrtümlich, WR habe auch Prinz Albert mehrfach in Film und Theater verkörpert. - Mander, Raymond/Mitchenson, Joe: The Theatres of London. London: Hart-Davis 1963, S. 115.

754 Cf. Fallstudien 4 und 5 in diesem Kapitel.

755 HTA, 23'21“-24'03“. - DW Radioarchiv, Sign 04048000 000 und 3407776; Verschriftung GK unter geringfügiger Korrektur der gesprochenen Sprache. - Krebs, Gerhild: Walter Rilla 1911-1920 – Journalist, Galerist, expressionistischer Lyriker, kulturpolitischer Publizist und revolutionärer Autor. Saarbrücken: ms, 01-2020/01 unpubl 2020, unpag, passim.

756 BFI SpecColl, WR Coll, 1,3, Konvolut: Zas Art+Fotos, darin: AJWo, Nr. 34, ca. 22-08-1979, 6, Art: Durch und durch ein Gentleman. Walter Rilla zum 80. Geburtstag; Aut: Hermann Lewy.

757 In Berlin lebten Rillas Eltern, sein Bruder Paul und dessen Verlobte Dr. Martina Zollner.

758 Belegt sind gescheiterte Versuche bei Conrad Veidt und Marlene Dietrich, cf. beispielsweise <https://www.german-way.com/notable-people/featured-bios/conrad-veidt/>; 02-05-2021.

759 NA, HO 405 44038, Naturalisierungsakte WR, Teil 2, Brief 19-07-1938, Anwaltskanzlei Walter, Burgis & Co, London, an Home Office, Undersecretary of State, Aliens Department, Eingangsstempel

Arbeitsverluste hatte Rilla 1934-1938 aus unbekanntem, nur teilweise erschließbaren NS-politischen, britischen und film- oder theaterwirtschaftlichen Gründen: Sieben Projekte mit Starrollen im kontinentalen und britischen Film, zwei im britischen Theater<sup>760</sup> sowie drei eigene Film- und Theaterprojekte<sup>761</sup>, darunter ein ambitionierter Mehrsprachenfilm, scheiterten, oder es wurde kurzfristig umbesetzt:

**Film- und Theater – entgangene / gescheiterte Projekte 1934-1938**

\* kurzfristige Umbesetzung – Gründe bisher unbekannt

\*\* Geiger- und sonstige Musikerrollen

**Die Abschieds-Symphonie** 1934\*

doppelte Wunschbesetzung von Regisseur Dr. Behr

Starrolle: Haydn, und Geigerpart Tomasini\*\*

bis Ende 01-1934 vertraglich geplant

**Abschiedswalzer – zwei Frauen um Chopin** 1934\*

Titelrolle Chopin bis Anfang 06-1934 in Aussicht\*\*

**Liebelei**

geplant: Londoner Theater NN, Starrolle: Option bis Anfang 06-1934

**A Kingdom for a Cow**\*

Starrolle, großer Gesangspart, bis 05-1934 in Aussicht\*\*

Vorlage: Kurt Weill Operette *Der Kuhhandel*

umbesetzt: kurz vor Uraufführung 28-05-1934

**NN, GB-Spielfilm**

Starrolle NN; Angebot Gaumont British vor 27-09-1934

geplant: Produktion London, Herbst/Winter 1934/35

**Whom the Gods Love** GB 1935/36\*

Starrolle: Mozart; Dreharbeiten London\*\*

gedrehtes Material ungenutzt, umbesetzt kurz vor 23-02-1935

**City of Beautiful Nonsense** GB 1935/36\*

Regie Adrian Brunel, Dreharbeiten London

Starrolle: mittelloser Komponist Jack Grey\*\*

gedrehtes Material ungenutzt, umbesetzt kurz vor 09-05-1935

**NN, GB-Film**

geplant Dreharbeiten London ab 10-1935, eventuell geplant Regie Adrian Brunel

Starrolle NN, Angebot kurz vor 02-08-1935

**Eigene Projekte, geplant seit ca. 1930-1932**

**NN, Spielfilm mit Handlung in Tirol**

eigenes Drehbuch, geplant: Koproduktion FR/DE/IT, Dreharbeiten Wien und Tirol

gescheitert ca. 06-06-1934 in Berliner Vorgesprächen

**L'Inconnue de la Seine**

geplant Dreharbeiten Paris, gescheitert ca. 06-06-1934 in Berliner Vorgesprächen

**Sechs oder acht Theater-Einakter** von Noël Coward

geplant Regie und Hauptrollen, Berlin oder Wien, gescheitert nach 27-05-1936

22-07-1937[sic!]: Antrag auf permanente GB-Aufenthalts- und Arbeitserlaubnis wegen Entzug der Mitgliedschaft in der Reichsfilmkammer. - BA, R9361-V/124297, Reichsfilmkammer, Filmmachweis, Verträge und Angebotsschreiben, Fachdarsteller, Rilla, Walter, Geb. Dat. 22-08-1894, Laufzeit oD [1933-1936]. - Ibid., R9361-V/117113, Reichsfachschaft Film, Ausgeschlossene: Rilla, Walter, Geb. Dat. 22-08-1894, Laufzeit oD [wahrscheinlich 1938].

760 ÖNB, MF, Nr 489, ca. 09-05-1935, 7-8, Art: In einem anderen Land. Walter Rilla erzählt von der großen Insel; Aut: NN, darin 7.

761 ÖNB, MF, Nr. 489, ca. 09-05-1935, 7-8, Art+Porträtfoto: In einem anderen Land. Walter Rilla erzählt von der großen Insel; Aut WR, darin: 7. - BFI SpecColl, AB Coll, 154, 3, Brief, 06-06-1934, WR an AB. - Strittmatter, Ellen: Das Phantasma aus der Seine. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 1, 2020, 39–50.



Beispielsweise wurde eine Geigensoli-Schallplattenreihe<sup>762</sup> im Januar 1934 nach einem Berliner Produktionstag<sup>763</sup> wahrscheinlich wegen NS-Druck auf den schrittweise arisierten jüdischen Schallplattenkonzern abgebrochen.<sup>764</sup> Ein Gaumont British-Filmangebot für eine Starrolle im Herbst 1934 scheiterte vermutlich produktionsseitig.<sup>765</sup> Durch mehrere Verluste von Musikerrollen endete Rillas Musik-Alleinstellungsmerkmal in Film und Theater 1936.

Dennoch war Rillas erste Exilphase hochgradig erfolgreich – von elf realisierten Filmen waren vier Welterfolge in britischen Großproduktionen und ein deutschsprachiger Publikumserfolg<sup>766</sup>, ein transkontinentaler deutsch-schweizerischer Erfolg und eine französische Prestigeproduktion. Im Oktober 1938 begann Rillas Dreijahresvertrag für Star- und Co-Starrollen bei Mycroft.

Damit war er – neben Kortner und Veidt, die 1937 beziehungsweise 1941 in die USA gingen, sowie Wohlbrück, der erst Anfang 1937 nach London kam – einer der vier männlichen Weimarer Stars, die 1933-1938 branchentypisch in Akzentrollen ausländischer Figuren<sup>767</sup> auch in indigenen Produktionen hochrangig besetzt wurden. Folgende Übersicht von Rillas realisierten frühen Exilproduktionen zeigt, welche davon als Aktanten ein Exilthema verhandelten:

---

762 ÖNB, MF, Nr. 420, ca. 11-01-1934, 3-4, Art+Porträtfoto+Standfoto: Wasser in den Wein; Aut: Walter Rilla.

763 Sieben, Hans: Aufnahmeverzeichnis Odeon, Bd. 5: Die Matrizenummern der elektrischen Aufnahmen 25cm der Serie „Be“ (2. Teil) von 19.300 bis 13.536 (April 1933 bis Januar 1945). Düsseldorf: Eigenverlag 1994, S. 39: Matrizenummern 10538 bzw. 10539, jeweils 30-01-1934 (-2 in Reserve), unveröffentlicht: Walther Rilla V., K., Nr. 10538, Souvenir in D-Dur (František Alois Drdla 1904), bzw. Nr. 10539, Menuett in E-Dur, Op. 11, Nr. 5/G 275 (Ridolfo Luigi Boccherini 1771). Herzlichen Dank an Andreas Schmauder, Tonträger-Antiquariat Phonopassion/Horben für diesen Literaturhinweis. - E-Mail Schmauder an GK 25-03-2018 konstatiert, dass vermutlich keine Testplatten erhalten sind.

764 Lotz, Rainer E.: Carl Lindström und die Carl Lindström Aktiengesellschaft. Einführungsvortrag zum 9. Discografentag, Immenstadt, 2008, Vortragsmanuskript, S. 20, Volltext cf.

<http://www.phonomuseum.at/includes/content/lindstroem/aktiengesellschaft.pdf>; 03-10-2020.

765 ÖNB, MF Nr. 457, ca. 27-09-1934, 5, Art: Walter Rilla – nicht zu erkennen; Aut NN.

766 Cf. die fünf Fallstudien dieses Kapitels.

767 WR ab 1938 cf. Kapitel 4. - GB-Filme von Kortner: **Chu-Chin-Chow** 1934, **Little Friend** 1934, **Evensong** 1934, **Abdul the Damned** 1935, **The Crouching Beast** 1935; **Pagliacci** 1936 (Co-Drehbuch); **Midnight Menace** 1937; Veidt: **Jew Süß** 1934, **Bella Donna** 1934, **The Passing of the Third Floor Back** 1935, **King of the Damned** 1935, **Dark Journey** 1937, **Under the Red Robe** 1937, **Storm Over Asia** 1938, **The Chess Player** 1938, **The Spy in Black** 1939, **Contraband** 1940, **The Thief of Bagdad** 1940; Wohlbrück: **The Rat** 1937, **Gaslight** 1940, **Dangerous Moonlight** GB/USA 1941, **49th Parallel** 1941, **The Life and Death of Colonel Blimp** 1943, **The Man from Morocco** 1944, **The Red Shoes** 1948, **Queen of Spades** 1949, **Oh... Rosalinda!!** 1955, **Saint Joan** GB/USA 1957.

**Rilla-Exilfilme: 11 realisiert 1933-1938**

**Abenteuer am Lido** AT/CS 1933

Produktion: Filmexilierte; Exilthema

**Der Jäger aus Kurpfalz** DE 1933

**Der Springer von Pontresina** DE/CH 1934

**The Scarlet Pimpernel** GB 1934

Produktion: Filmexilierte; Exilthema

**Abdul the Damned** GB 1934/35

Produktion: Filmexilierte; Exilthema

**Lady Windermere's Fächer** DE 1935

britisch-amerikanisches Exilthema

**Liebeserwachen** DE 1935/36

**Ein Lied klagt an** DE 1936

**Victoria the Great** GB 1937

historisches deutsch-britisches Exilthema

**Mollenard** FR 1937/38

Produktion: Filmexilierte; französisch-britisches Exilthema

**Sixty Glorious Years** GB 1938

historisches deutsch-britisches Exilthema

### **Vorbemerkung zu den Fallstudien**

Die Fallstudien über vier britische und einen NS-deutschen Film stellen diese Rilla-Produktionen entsprechend meiner Definition als Exilfilme vor, die als mediale Aktanten aus den deutsch-britischen Rahmenbedingungen von faschistischer Diktatur, Verfolgung, Flucht, Exil und Appeasement-Politik hervorgingen. Ich argumentiere, dass jeder dieser fünf Aktanten nicht nur filmisch das konkrete deutsch-britische Verhältnis ihrer jeweiligen Produktionszeit vom Standpunkt der Produzierenden beziehungsweise des betreffenden Nationalstaates reflektiert, sondern ihre Handlungen auch transnationale und transkulturelle ideologische Botschaften formulieren, die auf einen oder beide Staaten, die eigene oder andere indigene Bevölkerung beziehungsweise die Exilierten wirken sollten.

Bei der deutschen Fallstudie setze ich die NS-Produktionsbedingungen als bekannt voraus; meine Filmanalyse charakterisiert die NS-ideologische Botschaft, die der freien Adaption eines britischen Bühnenstoffes unterlegt wurde. Die vier britischen Fallstudien erfordern Erläuterungen über die Exilsituation, die Londoner Filmindustrie, ihre Filmfinanzkrise und den engen Rahmen, den die Filmzensur antifaschistischen Filmbotschaften von Exilfilmen setzte:

Ab 1924/25 internationalisierte sich die britische Filmindustrie; 1931 begrüßte ein enthusiastischer *Picturegoer*-Artikel, betitelt „Let Them *All* Come!“, ausländische Filmschaffende herzlich. Diese Haltung endete 1932, als die britische Wirtschaft wegen des US-Börsenkrachs darniederlag. Aus einzelnen, freiwillig migrierten deutschsprachigen Star-Filmschaffenden wurden ab 1933 verfolgungsbedingt binnen weniger Jahre 350-450<sup>768</sup> mehrheitlich mittellose Weimarer Filmexilierte aller Bekanntheitsgrade und Branchensparten. Die kleine Londoner Branche konnte und wollte nicht die gesamte fremdsprachige Filmexiliertengruppe beschäftigen. Britische Filmschaffende, besonders niedrigqualifizierte Filmtechniker, bangten 1932/33 ohnehin um ihre Existenz, daher begannen heftige anhaltende Verbalattacken auf die hochqualifizierten Weimarer Filmexilierten.<sup>769</sup>

Die technisch rückständige und finanziell chronisch instabile Londoner Branche schlidderte 1936 in eine selbstverschuldete Finanzkrise. Die Verantwortung wurde

---

768 Hirschfeld in Berghaus 1989, S. 1-14, vermutet 300-400, ich addiere 50 als Dunkelziffer.

769 Gough-Yates in Berghaus 1989, S. 135-136, darin 154. - Higson 1995, passim.

dem Weimarer Filmexilierten Schach zugeschoben, was dessen Produzentenkarriere sofort zerstörte, später auch die des Regisseurs Karl Grune und zahlreicher weiterer Filmexilierter. Die vergleichsweise hohen Budgets und guten Gagen der 18 Schach-Exilfilme hatten 1934-1937 viele britische Filmschaffende angezogen, was indigene Londoner Produktionsfirmen verärgerte, die deutlich weniger zahlten.<sup>770</sup> Während Schachs früheste Exil-Musikfilme – darunter einer meiner Fallstudienfilme<sup>771</sup> – Kassenerfolge waren, verursachten die 15 späteren Verluste wegen zunehmender Genrekonzurrenz durch US-Musikfilme. An diesem Marktrisiko scheiterte Schachs Produktionsstrategie mit 1,5 Millionen Pfund Schulden, welche die Filmfinanzkrise verschärften. Schachs Finanzpartner Alexander Korda galt als weiterer Hauptschuldiger – beiden wurde mit antisemitischem Unterton unredliches Finanzgebaren unterstellt, und damit zwei deutschsprachige jüdische Filmexilierte zu Sündenböcken erklärt.

Britische Attacken gegen deutschsprachige Filmexilierte nahmen daher ab 1936/37 an Zahl und Schärfe enorm zu, zusätzlich befeuert vom ohnehin zunehmenden britischen Nationalismus<sup>772</sup>. Von den filmexilierten Produzenten konnten ab 1937 Friedrich Zelnik nur noch kurzfristig und Korda langfristig weiterarbeiten.<sup>773</sup> Die antideutsch-antisemitischen Schuldzuschreibungen und der rapide Zerfall der Exilfilmproduzentenszene, die seit 1933 zahlreiche Filmexilierte ernährt hatte, minimierten die Arbeitschancen und verschlimmerten die ohnehin schwierige Lage aller deutschsprachigen Exilierten, die repressiven Regierungsmaßnahmen und ab 1938 zunehmender öffentlicher Anfeindung ausgesetzt blieben.

Die Branchenorganisation des British Board of Film Censors (BBFC) übte die Zensur seit 1912 aus. Infolge durchgängiger Personalverquickung mit Regierung, Verwaltung und Militär handelte das BBFC jahrzehntelang strikt regierungstreu. Ab

---

<sup>770</sup> Low, Bd. 5, 1985, S. 138.

<sup>771</sup> **Abdul the Damned** GB 1935.

<sup>772</sup> Higson 1995 geht aber nicht auf die Victoria-Filme ein. - Williams beansprucht globale Geltung für seinen US-Fokus: Williams, Alan: Introduction. In: Idem (Hg.): *Film and Nationalism*. Rutgers Depth of Field Series, 3. New Brunswick/New Jersey/London: RUP 2002, S. 22.

<sup>773</sup> Zelnik mußte 1937-1939 nach NL ausweichen und drehte 1939 nur noch einen GB-Film. Korda verlor große Vermögensteile und seine soeben eröffneten Denham-Studios, cf. Bock/Bergfelder 2009, S. 548-549. - Bergfelder/Cargnelli in Loacker/Tscholl 2014, S. 171, 173, bestätigen strukturelle Ursachen, bezeichnen aber oQ Schachs Finanzierungen abwertend als „dubiose Bankanleihen und Spekulationen“, oder neutraler als „unkonventionelle Finanzierungspraktiken“ – damit schreiben die die Schuldzuweisungen fort, denn sie folgen Low, Bd. 5, 1985, S. 208, und oS: Wood, Linda (Hg.): *British Films 1927-1939*, London: BFI 1986.

den frühen 1930er Jahren erhöhten Home und Foreign Office den Druck. Das BBFC kooperierte und verschärfte die Zensur graduell, indem es Produktionsfirmen anriet, alle Filmprojekte grundsätzlich mit dem BBFC abzustimmen und alle Drehbücher vor Produktionsbeginn zur Vorzensur einzureichen. Regierungsvorgaben wurden konkrete Zensurkriterien: Das BBFC suchte mindestens einen Fallstudien-Film<sup>774</sup> wegen außenpolitischer Unliebsamkeit zu verhindern und ließ dabei Vertreter von Home und Foreign Office illegal die Nachzensur ausüben. Generelles Ziel war es, aus britischen Filmen alle gesellschaftlichen Kontroversen wie Arbeitskämpfe, Sexualität, Verbrechen und den Umgang mit NS-Flüchtlingen zu verbannen<sup>775</sup>, wie BBFC-Präsident Tyrell 1937 indirekt bestätigte: „We may take pride in observing that there is not a single film in London which deals with any of the burning issues of the day“.<sup>776</sup>

Die Forschung ist sich dahingehend einig, dass exilierte und einige indigene Londoner Produktionsfirmen ab 1933 antifaschistische Botschaften in ihren Filmen artikulierten<sup>777</sup>. Angesichts der zunehmend rigiden Zensurpraxis konnten sie solche Botschaften aber nur narrativ verdeckt in allegorischer Form gestalten; dafür eigneten sich besonders die Genres Kostüm- und Spionagefilm.<sup>778</sup>

---

774 **Abdul the Damned**, cf. Fallstudie.

775 BBFC-Präsidenten: 1929-1935 Edward Shortt, früherer Innenminister; 1935-1948 Baron William George Tyrrell: seit 1889 diverse hohe militärische, geheimdienstliche und innenpolitische Ämter, zuletzt: Foreign Office Permanent Under Secretary. BBFC-Zensoren 1933-1939: drei pensionierte Offiziere, ein weibliches Oberschichtmitglied. - Zur britischen Zensurgeschichte z.B. Petley, Julian: *The Following Content Is Not Acceptable*. In: Attwood, Feona/Campbell, Vincent/Hunter, Ian/Lockyer, Sharon (Hgg.): *Controversial Images*. London: Palgrave Macmillan 2013, S. 131-153. - Idem: *The Censor and the State*. In: Biltereyst, Daniel/Vande Winkel, Roel (Hgg.): *Silencing Cinema*. London: Palgrave Macmillan 2013, S. 149-166. - Lamberti, Edward (Hg.): *Behind the Scenes at the BBFC: Film Classification from the Silver Screen to the Digital Age*. London: BFI/Palgrave Macmillan, 2012, passim. - Pronay, Nicolas/Spring, Derek W. (Hgg.): *Propaganda, Politics and Film*. London: Macmillan Press, 1982, passim. - March Hunnings, Neville: *Film Censors and the Law*. London: Allen & Unwin 1967, passim.

776 Zitiert nach: Petley, Julian: *The British Board of Film Classification at Work. Classifier or Censor?*. Vortrag. Hamburg, 23.-26. November 2016. *Cinegraph*, 29. Filmhistorischer Kongreß: *Gebrochene Sprache. Filmautoren und Schriftsteller des Exils*. Vortragsmanuskript unpag, darin Zitat oQ. Herzlichen Dank an Julian für eine digitale Kopie des Vortragsmanuskriptes.

777 Bergfelder/Cargnelli in Loacker/Tscholl 2014, S. 161-189, darin S. 162, berufen sich auf: Richards, Jeffrey: *The British Board of Film Censors and Content Control in the 1930s: Foreign Affairs*, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2, 1 (1982), 39-48.

778 Falcon, Richard: *No Politics! „German Affairs“ im Spionage- und Kostümfilm*. In: Bock et al. 1993, S. 77-88. - Ein NS-Boycott gegen solche Filme war nicht zu fürchten, da der DE-Absatzmarkt für die GB-Filmindustrie geringe Bedeutung hatte, cf. Street, Sarah: *Transatlantic Crossings. British Feature Films in the USA*. London/New York: Continuum 2002, passim.

Meine vier britischen Fallstudien behandeln Kostümfilm. Die beiden frühesten kleiden ihre antifaschistischen Exil- und Widerstandsbotschaften allegorisch ins historische Gewand vergangener kontinentaleuropäischer Diktaturen. Die zwei spätesten britischen Filme, produziert im Abstand weniger Monate, inszenieren ein und dasselbe historische deutsch-britische Exilthema in jeweils ambivalenten Varianten ihres nationalistischen Standpunktes und formulieren den außenpolitischen Gestus des Empire gegenüber dem NS-Staat. Der deutsche Film wandelt einen viktorianischen Bühnenstoff inhaltlich und NS-ideologisch ab und verlegt dazu die Handlung in die zeitgenössische Gegenwart. In variabler Gewichtung verhandeln alle fünf ihre produktionszeitliche Gegenwart, deutsch-britische Geschichte und jeweilige nationale Geschichtspolitik, Geschlechterrollen<sup>779</sup>, Nationalismus, Diktatur, Verfolgung, Exil und Widerstand, drei außerdem Monarchie, Klassengesellschaft und Kapitalismus.

Ihre Produktions- und Rezeptionsgeschichten weisen weitere transnationale respektive transkulturelle Merkmale auf. An den britischen Filmen wirkten inklusive Rilla etliche Weimarer Filmexilierte mit. Alleine verantworteten Filmexilierte die beiden frühesten britischen Filme, die stilistisch, ästhetisch und produktionstechnisch direkt der Weimarer Kino- und Theatertradition entstammen; ich bezeichne solche Exilfilme als „Neo-Weimarer Filme“. Die Filmbotschaften dieser beiden kritisieren den Faschismus, die Appeasement-Politik sowie die britischen Exilbedingungen und rufen auf je verschiedene Weise zum aktiven Widerstand auf – allegorisch so gut verkleidet, dass der erste auch in Deutschland lief; der NS-Staat suchte aber die Publikumsrezeption antisemitisch zu manipulieren, reagierte also mit nationalen innenpolitischen Maßnahmen auf den transkulturellen filmischen Aktanten.

Am deutschen und den zwei spätesten britischen Filmen wirkten Filmexilierte und NS-Filmschaffende mit. Diese drei Filme transportieren aus je verschiedenen Perspektiven multiple ideologische Botschaften, teils adressiert an den anderen Staat und dessen Bevölkerung, teils an deutsche Regimegegner\*innen, teils an Exilierte in Großbritannien und den USA.

---

<sup>779</sup> Die Geschlechterrollen, teils narrativ vorrangig, werden durchgängig widersprüchlich und nahezu vollständig misogyn verhandelt. Dieser Aspekt kann hier leider nicht untersucht werden.

**Fallstudie 1: The Scarlet Pimpernel GB 1934 – historisch verkleideter NS-Widerstand**

Der Kostümfilm mit pseudohistorischer Handlung über den Terreur nach der Französischen Revolution<sup>780</sup>, eine Abenteuerromanze mit Komödien- und Melodrama-Elementen, gilt als beste aller bisherigen Verfilmungen ihrer vielfach transmedial adaptierten Vorlage. Die Abenteuer der englischen Pimpernel-Bande, die in täuschend echten Verkleidungen wagemutig französische Adlige vor der Guillotine rettet, entstammen einer literarisch schwachen, aber kommerziell erfolgreichen Werkgruppe der ungarisch-britischen hochadligen Schriftstellerin Emma Orczy<sup>781</sup>. **Pimpernel** entlehnt seinen diegetischen Kern dem gleichnamigen ersten Orczy-Roman (1905), aber das Drehbuch kappt die letzten sechs antisemitischen Orczy-Kapitel und benutzt konträr zur melodramatischen Vorlage vielfach Humor und Satire als narrative und dramaturgische Mittel. Das Standfoto zeigt Pimpernel-Vizechef Armand St. Just (3.v.l. Rilla) und seinen Anführer Lord Percy Blakeney (2.v.l. Leslie Howard), der eine Frauenverkleidung auszieht.<sup>782</sup> Der Überraschungseffekt, in dem sich die alte Frau, die sich über die Revolution lustig machte, als Mann entpuppt, verwandelt filmisch die Komik und Abenteuerhaftigkeit der vorhergehenden Fluchtszenen in den Ernst der politischen Bandenaktivität.



Meine folgende Filmanalyse fokussiert auf vier Themen, die **Pimpernel** in historischer Verkleidung implizit verhandelt: Formen politischer Herrschaft, Dikturanalyse, Widerstandsstrategie und die britische Behandlung Exilierter.

780 BFI Sichtungskopien: C-149322, 35mm Pos, 8,768 ft; N-162026, 35mm Pos; längste Mastermaterialien: C-735807, 35mm DupPos, stumm, 8,810 ft, CTA; C-149315, 35mm DupNeg, 8,786 ft, Nitrat 1934.

781 Orczy war bekennende Monarchistin, Rassistin und Imperialistin, cf. Cadogan, Mary: Orczy, Baroness. In: Vasudevan, Aruna (Hg.): Twentieth-century Romance and Historical Writers. Gale Research 1982 (Vinson, James (Hg.)). ND Chicago: St. James Press 1990 (Henderson, Lesley (Hg.)). Detroit/London: St. James Press 1992, 2. Aufl.; ibid 1994, 3. Aufl, S. 499-501. - Dugan, Sally: Baroness Orczy's The Scarlet Pimpernel: a Publishing History. Farnham: Ashgate 2012, passim.

782 SFA DosWR, IFK, Nr. 2309, 1935: Filmheft **Die scharlachrote Blume**, 5.

### Formen politischer Herrschaft

Die Anfangssequenz gestaltet in zwei Szenen ein visuell elegantes, satirisch inszeniertes Miniaturportrait der britischen Klassengesellschaft, um allegorisch zu betonen, wie wenig sie sich zwischen der Filmzeit 1792 und der Produktionszeit des Films 1933/34 verändert hatte. Die erste Szene zeigt ein pompöses Exerzierritual mit großer Militärmusik in einem großen ummauerten Hof, während nebenan im ersten Stock in einem kleinen Salon der Prince of Wales, Kronratsmitglied Lord Grenville und weitere Höflinge über den Terreur und den Scarlet Pimpernel plaudern.

Der Prinz schaut aus dem Fenster auf die Soldaten herab, ihren Anblick ebenso selbstgefällig genießend wie ehrerbietige Grüße der Zivilisten, die am Hofrand unter einer Arkade stehen, jedoch verschweigt der Thronerbe seinem Volk die ernste französische Lage und läßt seine Soldaten nutzlos exerzieren, statt die Diktatur militärisch zu bekämpfen. Während der zweiten Szene loben der Prinz und Höfling Sir Winterbottom die Fitness der kampferprobten Soldaten. Beide Sprecher wirken unglaublich – Oberschichtluxus hat sie verweichlicht, fett und phlegmatisch gemacht. Grenville nennt den Terreur „useless, damnable cruelty“, aber als hochrangiger Politiker ist er mitschuldig, weil er die Diktatur nur verbal kritisiert, statt sie aktiv zu bekämpfen. Der Prinz ist stolz darauf, dass Pimpernel Engländer ist, mobilisiert England aber nicht gegen die Diktatur. Die Höflinge tratschen müßig über die Identität des privaten Widerstandskämpfers, statt auf eine öffentliche Hilfsmission für ihre französischen Klassengenossen zu drängen.

Diese Gegensätze zwischen Anspruch und Wirklichkeit, inszeniert als Kontraste von (Nicht-)Sprechen und (Nicht-)Handeln, verankern einen allegorischen Subtext, der die weitere Filmhandlung durchzieht: Das politische Großbritannien, geprägt von der englischen Oberschicht und deren Luxusleben, Eitelkeit, Nationalismus und Militarismus, versagt in der dramatischen historischen Situation, weil die Oberschicht nur über die Terreur-Diktatur plaudert, statt sie politisch und militärisch zu bekämpfen.

Filmstilistisch orientiert sich **Pimpernel** insgesamt und speziell die Anfangssequenz am Weimarer Produktionsideal, schon Bauten sprechen zu lassen. Die englische Monarchie erscheint in der sozial statischen und politisch stagnierenden Raumgestalt



des ummauerten unteren Hofes und oberen Salons: Oben kontrolliert die winzige adlige Oberschicht durch interne Kommunikation auf kleinem Raum exklusiv Macht und Reichtum. Unten nehmen Soldaten großen Raum ein, die nur Befehle brüllen dürfen, während auf kleinstem Raum bürgerliche Zivilisten nur Huldigungen rufen dürfen. Keine der beiden politisch mundtot gemachten Gruppen kann mit der anderen kommunizieren, keine auch nur ihre dienende Staatsfunktion erkennen, welche die Oberschicht beiden aufzwingt, indem sie Militär und Bürgern getrennte Funktionen in getrennten sozialen Räumen zuweist und beide Gruppen dazu missbraucht, die Welt zu erobern, sich aber Macht und Reichtum exklusiv vorbehält. Die Anfangssequenz schafft somit durch spatiale, visuelle und akustische Inszenierungselemente eine fundamentale allegorische Kritik an der Staatsform Monarchie.

Die dialektische Inszenierung formuliert implizit drei aufeinander aufbauende staatsphilosophische und politische Kritikpunkte: Erstens brandmarkt sie die chronische soziale Stasis jeder Monarchie als multiples Versagen der Oberschicht infolge Habgier, Egoismus, Nationalismus, Militarismus, und den ebenso inhumanen rassistischen Weltherrschaftsanspruch des Empire. Zweitens stellt sie die Frage nach den Gemeinsamkeiten von Monarchie und Diktatur – indem die Anfangssequenz als bekannt voraussetzt, dass die Tyrannis von jeher als Extremform der Monarchie definiert ist, identifiziert sie Monarchie und Diktatur als wesensidentische Herrschaftsformen und verurteilt beide. Drittens überträgt die Anfangssequenz die vorherigen Kritikpunkte als gebündelte Allegorie auf die Gegenwart von 1933/34 – **Pimpernel** zeigt damit das historische politische Versagen der englischen Oberschicht 1792 gegenüber Robespierres Terreur-Diktatur als strukturell identisch mit dem zeitgenössischen politischen Versagen der Oberschicht-Nachkommen von 1933/34 gegenüber der NS-Diktatur.

Indem die Anfangssequenz und die folgende Paris-Sequenz anhand der diktatorischen Verfolgung und des Massenmordes von 1792 allegorisch dem Publikum die Todesgefahr der seit 1933 vom Faschismus Verfolgten und das politische Versagen des mächtigsten benachbarten Staates vorführt, stellt **Pimpernel**

die britische Appeasement-Politik und deren Duldung kontinentaler Faschismen als staatsforminhärente Komplizenschaft von Monarchien mit Diktaturen bloß.<sup>783</sup>

Alle folgenden Sequenzen führen die Betonung der allegorischen Gleichsetzung des politischen Versagens von 1792 mit dem politischen Versagen von 1933/34 fort, beispielsweise bei der Ballsequenz in der Mitte des Films, wo der Prinz als Vorsitzender des Kronrats eine politische Intervention zugunsten des zum Tod verurteilten Tournay ablehnt, wiewohl dieser vor der Revolution als königlich-französischer Botschafter im englischen Kronrat viele Freunde hatte.

Das Drehbuch präsentiert geschickte Tarnung als effektive Widerstandswaffe gegen Diktaturen – und fügt eine kraftvolle antimilitaristische Satire hinzu, indem die verkleideten Widerstandskämpfer in Uniformen der französischen Armee die Diktatur deren Befehlsketten zerstören, also deren vermeintlich größte Stärke in lächerliche Schwäche verwandeln. Eine satirische Kontrastmontage in der zweiten Sequenz der Exposition zeigt, wie Percys Bande alle Soldaten von Paris genüsslich nasführt: Ein Soldat am Stadttor prahlt, er erkenne verkleidete Adlige immer, verkennt aber getarnte Pimpernel-Bandenmitglieder – erst Percy in Zivilverkleidung als alte Frau, dann eine ganze als Soldaten verkleidete Pimpernel-Gruppe. In der Schlußsequenz dient Uniformverkleidung satirisch inszeniert erneut als Widerstandswaffe zur Rettung Tournays, Armands und Percys.

### Diktaturanalyse

Die umfassende allegorische Faschismusanalyse in **Pimpernel** ist durch enorme Hellsichtigkeit bemerkenswert, denn diese Filmhandlung entstand, als die NS-Verbrechen gerade erst begonnen hatten. In der zweiten Expositionssequenz mit 13 Pariser Szenen macht nur die reichliche Humordosis im Drehbuch den blutigen Ernst der Diktatur für das zeitgenössische Publikum erträglich. Inszenatorisch führt die Paris-Sequenz in Kontrastmontage den allegorischen Subtext der Anfangssequenz fort, indem sie die Wesensverwandtschaft hierarchischer Herrschaftsformen am

---

783 Royal Archives Windsor sowie alle anderen europäischen monarchischen Archive verweigern bis heute Forschungszugang zu NS-zeitlichen Quellengruppen. Tatsächliche Komplizenschaft infolge profaschistischer Einstellung in Teilen der Familie Windsor, der Regierung, des Hochadels und der Bevölkerung belegen z.B.: Schädlich, Karlheinz: Appeaser in Aktion. Hitlers britische Freunde in der Anglo-German Fellowship. In: Jahrbuch für Geschichte 1969, S. 197-234. - Kershaw, Ian: Hitlers Freunde in England. Lord Londonderry und der Weg in den Krieg. München: DVA 2005, passim. - Urbach, Karina: Go-Betweens for Hitler. Oxford: OUP 2015, dt udT: Hitlers heimliche Helfer. Der Adel im Dienst der Macht. Darmstadt: Theiss 2016, passim.

historischen französischen Beispiel und dessen direktem Übergang von Monarchie über Revolution zur Diktatur zeigt.

Direkt anschließend an die Salonplauderei der englischen Oberschicht zeigt die erste Szene in Paris die Diktaturrealität auf der politisch und ökonomisch zentralen Place de Grève, wo die Guillotine fortlaufend arbeitet und Robespierres Willen demonstriert, die französische Oberschicht auszulöschen. Die Inszenierung konstruiert das Spektakel effizienter mechanischer Tötung durch serielle Todesstrafe auf dem Metropolenplatz als pervertiertes alltägliches Unterhaltungsritual sozialer Säuberung, das der Unterschicht die ersehnte kollektive Rache für jahrhundertelange politische Unterdrückung bietet. Die Unterschicht ist als neues Machtkollektiv in der Platzmitte situiert; ihre Vertreter\*innen sitzen wie im Amphitheater diagonal hoch über dem Schafott mit der Guillotine. Ihre Augen verfolgen von oben herab die monotonen Bewegungen der Messerschneide. Bei jedem Auftreffen auf einen Hals interpunktiert ihr gellendes Triumphgeschrei als repetitiver Kontrapunkt die mechanischen Geräusche der Tötungsmaschine und die dumpfen Trommelschläge der Soldaten am Schafott.

Alle Einstellungsgrößen von Totale bis Großaufnahme zeigen Unterschichtfrauen, deren Mimik, Gestik, Verhalten und Äußerungen sie als emotional verroht charakterisieren – schreiend und Fäuste schüttelnd beschimpfen sie Verurteilte; fällt ein Kopf, lachen sie hämisch. Die nächste Szene in einem Friseursalon zeigt, dass die kollektive Racheorgie genauso die Männer verroht hat – der Friseur würde allzu gerne sein elegantes kleines Rasiermesser einsetzen. Eine diegetisch kommentierende Nahaufnahme zeigt im Spiegel den wie abgeschnitten wirkenden Kopf seines Kunden, eines verkleideten Pimpernel-Boten, gefolgt von einer kontrastierenden Detailaufnahme des oberen Spiegelrahmens, den das diktatorisch pervertierte Revolutionsmotto „Liberté-Fraternité-Egalité“ schmückt.

Die folgenden Szenen der Paris-Sequenz vertiefen die Darstellung der Diktatur und der resultierenden sozialen Verrohung – scharfe Fahndung an Stadttoren, Todeszellen, erniedrigende Transporte auf dem Gefangenenkarren durch die geifernde Menge zur Hinrichtung, weitere serielle Todesurteile. Gegen das Grauen der Diktatur setzt die Kontrastmontage als einzige Hoffnung die

Widerstandsbewegung: Einer erfolgreichen Pimpernel-Befreiungsaktion mit heiteren Handlungselementen folgt das gemeinsame Entkommen von Rettern und Geretteten.

### Widerstandsstrategie

Die Paris-Sequenz zeigt eine direkte kausale und temporale Aktantenabfolge von Monarchie, Revolution und Diktatur: Monarchie pervertiert die Gesellschaft, Revolution soll die Perversion korrigieren, Diktatur beendet Revolution und verroht die Gesellschaft. Diegetisch wird hier und in folgenden Sequenzen anhand der Pimpernel-Bande demonstriert, dass kluge Menschen moralisch verpflichtet sind, Diktaturen zu bekämpfen, und wie dies gelingen kann. Die moralische Begründung legitimiert damit Widerstand grundsätzlich.

Ein zweites Legitimationsargument liefert das Handeln der Terreur-Repräsentanten, denn Robespierre und Chauvelin zeigen typische Diktaturmerkmale: Perfidie, Perversion, Lüge, Zynismus, Verrat, Erpressung, Verhaftungen und Massenmord. Beide begründen ihr Handeln historisch und lehnen Folter dialogisch ab, doch Chauvelin genießt sadistisch seine Macht, als er Marguerite zu paradoxem Handeln zwingt; sie muss zur Rettung Armands dem verhassten Verräter Chauvelin zuarbeiten und gefährdet dadurch unwissentlich Percy. Das Filmende verhängt dafür die narrative Strafe, dass Chauvelin als Verfolger scheitert und deswegen selbst zum Diktaturopfer wird.

Narrativ bedingt steht das Publikum durchgängig auf Seiten der Pimpernel-Bande; die Handlung feiert ihre Widerstandserfolge, die in der Paris-Sequenz beispielhaft erzählt werden. Percys Widerstandsvorstellung, die er Armand beschreibt, stilisiert in der dritten Sequenz Widerstand zum unterhaltsamen Abenteuersport für Gentlemen, nutzt also das Selbstverständnis der Oberschicht, um Widerstand sozial attraktiv zu machen. Die gesamte Handlung erklärt zugleich Widerstand für praktisch durchführbar mittels straffer Organisation, strikter Geheimhaltung und geschickter Tarnung, und betont in der dritten Sequenz, dass Widerstand strategisch klug vorgehen muss: Als einige Bandenmitglieder vorschlagen, ihre Bewegung auszuweiten, plädiert Percy dagegen, nur strikte Geheimhaltung und kleine Mitgliederzahlen seien strategisch geeignet gegen eine effizient mordende Diktatur. Die übrige Handlung wiederholt diese Botschaft der zweiten und dritten Sequenz.

**Pimpernel** erklärt allegorisch die reale produktionszeitliche antifaschistische Widerstandspraxis zum organisatorisch-strategischen Vorbild für Widerstand gegen Diktaturen. Percys filmische Rede von 1792 hat ihr produktionszeitliches Vorbild im Strategiediskurs kommunistischer und sozialistischer Widerstandsgruppen, die 1933/34 exakt nach diesem Guerillamuster gegen den NS-Faschismus operierten, um das Risiko von Entdeckung und folterbedingtem Verrat zu minimieren.<sup>784</sup> Damit transportiert der Film die zeitgenössisch begründete Hoffnung linker Aktivisten, schnelles politisches Handeln westlicher Demokratien und geheime Widerstandsarbeit mit Guerillataktik werde den Faschismus besiegen. Zugleich appelliert der Film implizit an Großbritannien, das Regierungsverbot von 1933 aufzuheben, das Exilierten politische Aktivität untersagte.

Armand St. Just, Marguerites Bruder und Percys tapferer Adjutant, ist in der hochadligen englischen Pimpernel-Bande der einzige Exilierte, einzige Bürgerliche und einzige Franzose. Seine Figurengeschichte kennzeichnet ihn als Revolutionär, der seriellen Adligenmord ablehnte und deshalb ins Exil ging. Die moralische Legitimation seines Widerstandes leitet sich filmisch aus dem Familiennamen ab, der an den historischen Revolutionär Louis-Antoine-Léon de Saint-Just de Richebourg<sup>785</sup> erinnert. Für die Filmfigur evoziert der dreifach sprechende Nachname einen Mann, der als besonnener Kämpfer für die gerechte Sache das Risiko politischen Märtyrertums einkalkuliert.

Narrativ ist Armands Schicksal eng mit dem Marguerites und Percys verbunden, was Armands Gefangennahme zum dramaturgischen Hebel macht, der die erste Wende

---

784 Mallmann, Klaus-Michael: „Lieber republikanisch sterben als faschistisch verderben“. Zum Widerstand saarländischer Sozialdemokraten. In: Zehn statt Tausend Jahre. Die Zeit des Nationalsozialismus an der Saar. Katalog zur Ausstellung des Regionalgeschichtlichen Museums im Saarbrücker Schloß. Saarbrücken: Merziger Druckerei & Verlag 1988, S. 171-187. - Bies, Luitwin: Der antifaschistische Kampf der KPD im Saargebiet. In: *ibid.*, S. 187-198. - Ebenso: Wichers, Hermann: Im Kampf gegen Hitler. Deutsche Sozialisten im Schweizer Exil 1933-1940. Zürich: Chronos 1994. - Peukert, Detlev/Bajohr, Frank: Spuren des Widerstands. Die Bergarbeiterbewegung im Dritten Reich und im Exil. München: Beck 1987. - Herlemann, Beatrix: Die Emigration als Kampfposten. Die Anleitung des kommunistischen Widerstandes in Deutschland aus Frankreich, Belgien und den Niederlanden. Königstein: Hain 1982. - Stampfer, Friedrich/Matthias, Erich (Hg.)/Link, Werner (Bearb.) im Auftrag der Kommission für Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien: Mit dem Gesicht nach Deutschland. Eine Dokumentation über die sozialdemokratische Emigration. Aus dem Nachlaß von Friedrich Stampfer, ergänzt durch andere Überlieferungen. Düsseldorf: Droste 1968.

785 Orczys Roman stellt St. Just ahistorisch und verfälschend dar.

auslöst und die zweite vorbereitet – diese hohe narrative Bedeutung macht Armand zur dritten zentralen positiven Filmfigur. Allegorisch bestätigt seine Figur Exil und Widerstand als legitimes Kampfverhalten gegen Diktaturen. Als Percys Stellvertreter ist Armand erfolgreich, lenkt die Aufmerksamkeit der Pariser auf sich, damit Percy die Tournays befreien kann, und führt selbst Befreiungsaktionen durch. Entdeckt und verhaftet wird Armand nur durch Chauvelins raffiniertes Spionagenetz. Als allegorisches moralisches Vorbild weist Armand britische Vorurteile gegen NS-Flüchtlinge als unbegründet zurück. Seine Figur prangert die britische Regierung dafür an, dass ihr Verbot politische Widerstandsarbeit Exilierter verhinderte. Zugleich ist diese filmische Vorbildfigur am produktionszeitlichen Selbstbild exilierter linker Widerstandskämpfer orientiert, die 1934 weiterhin hofften, Großbritannien im antifaschistischen Kampf unterstützen zu dürfen.

#### Britische Behandlung Exilierter

Narrativ sind alle vorgestellten Exilierten, Marguerite, Armand und die Tournay-Familie, integre, sympathische und kultivierte Menschen mit divergierendem, aber durchweg legitimem Exilverhalten von Ehe mit Einheimischen über Erwerbsarbeit bis zum Widerstand. Allegorisch repräsentieren ihre Figuren die moralische Identität vieler Exilierter als Hüter\*innen deutschsprachiger Kultur und demokratisch-pazifistischer Politik, die als „Anderes Deutschland“ gegen den Faschismus ins Feld geführt wurde.<sup>786</sup> Indem der Film die französischen Exilierten als Helfer und Gerettete narrativ um Percy gruppiert und als gehorsame englische Untertanen zeigt, akzeptiert er die britische Verfügungsgewalt über das Schicksal einreisender Exilierter. Filmisch werden nur die hochadligen Tournays fraglos ins Land gelassen, bedingungslos finanziell unterstützt und sofort integriert, während die bürgerlichen St. Just-Geschwister vor Beginn der Handlung ihren Lebensunterhalt durch aktive Akkulturation erwerben mußten – Marguerite in der Ehe, Armand als Verwalter von Percys Gütern.

---

786 „Das andere Deutschland“ existierte begrifflich bereits seit 1925 als Zeitungsname, cf. Bischoff/Komfort-Hein in: Krohn et al. 2012, S. 242-273. - Fröschle, Ulrich: Das andere Deutschland. Zur Topik der Ermächtigung. In: Nickel, Gunther (Hg.): Literarische und politische Deutschlandkonzepte 1938-1949. Göttingen: Wallstein 2004, S. 47-85. - Papcke, Sven: Das Andere Deutschland. Exil und Widerstand als Verpflichtung, in: Gewerkschaftliche Monatshefte, 5 (1995), 282-295.

Indem **Pimpernel** englisches Klassendenken bei der Einreiseerlaubnis und Integration der Tournays betont, kritisiert er allegorisch das Vorgehen der Tory-Regierung ab 1933, die NS-verfolgte Flüchtlinge einer rigiden utilitaristischen Prüfung unterwarf<sup>787</sup> und Tausenden wegen Armut die lebensrettende Einreise verbot – wozu die meinungsmanipulierte<sup>788</sup> Pressemehrheit beharrlich schwieg und ihr rechter Flügel zugleich die Bevölkerung gegen Flüchtlinge aufhetzte, indem Berichte über NS-Gräuel als „atrocities“ verleumdet wurden.

Mit britischen Vorurteilen und Gerüchten waren 1933/34 alle deutschsprachigen Flüchtlinge konfrontiert – das zeigt **Pimpernel** allegorisch an den Exilierten von 1792. Wegen des gerüchteweise verbreiteten Vorurteils, Marguerite habe durch Verrat den Guillotine-Tod einer Adelsfamilie verursacht, ist sie lange hilflos der Verachtung Percys und Madame de Tournays ausgeliefert. In der Ballsequenz erlaubt letztere nur widerwillig, dass ihre Tochter Suzanne, die das Gerücht nie glaubte, ihre Schulfreundschaft mit Marguerite erneuert. Madame Tournay erlaubt dies nur, um dem Thronerben unbedingte Untertanentreue zu beweisen, der Marguerites Freunde als seine und Marguerites Feinde als Feinde Englands tituliert. Marguerite wird erst spät in der Handlung rehabilitiert, in zwei Schritten – als Percy vom Verbrechen der St. Cyrs an Marguerite und dem folgenden Verrat Chauvelins an ihr erfährt, und indem Marguerite ihr Leben in unbedingter Treue zum Gastland für ihren englischen Ehemann riskiert.

Marguerites Leiden an dem kontrafaktischen Vorurteil verweist allegorisch auf den Schaden, den britische Vorurteile seit 1933 allen NS-Exilierten zufügten. Madame Tournays Verhalten gegenüber Marguerite spiegelt zugleich die produktionszeitliche Spaltung der NS-Flüchtlinge in zwei Gruppen – eine neunzigprozentige politisch passive und konservative jüdische Mehrheit, und eine politisch aktive zehnpromtente linke Minderheit, die einander ebenso heftig anfeindeten wie das britische Gastland sie alle. Wie sich die Tournays zum Problem der Diktatur und zum Gastland stellen,

---

787 Hirschfeld, Gerhard: Einleitung. In: Idem 1983, S. 7-13. - Idem: Great Britain and the Emigration from Nazi Germany. An Historical Overview. In: Berghaus 1989, S. 1-14. - Sherman, Ari Joshua: Island Refuge: Britain and Refugees from the Third Reich, 1933-1939. London: Elek 1973, S. 19-58. - London, Louise: Whitehall and the Jews: British Immigration Policy and the Holocaust. Cambridge: Cambridge University Press 1999, passim.

788 Systematische Tory-Pressemanipulation seit Ende der 1920er Jahre belegen: Cockett, Richard: Twilight of Truth: Chamberlain, Appeasement and the Manipulation of the Press. Dissertation, University of London 1988. Druck: London: Weidenfeld & Nicolson 1989, passim. - Parker, Robert A.C.: Chamberlain and Appeasement. London: Palgrave Macmillan 1993, passim.

zeigt ihre Ankunft in Dover im letzten Teil der Exposition, wo Madame Tournay in Gegenwart von Percys zweitem Adjutanten Sir Andrew Ffoulkes auf den englischen König trinkt, diesem für die neue Heimat dankt und ihre Loyalität zur monarchischen Staatsform betont – die Tournays repräsentieren damit allegorisch die Masse der jüdischen NS-Exilierten, die in Großbritannien überlebten, aber den Faschismus nicht bekämpften.

Zusammenfassend deute ich **Pimpernel** wie folgt: Anhand des historischen Terreur-Beispiels von 1792 kritisiert die prosemitische Adaption eines antisemitischen Unterhaltungsromans allegorisch das politische Doppelversagen der britischen Regierung und englischen Oberschicht 1933/34 gegenüber kontinentalen Faschismen. **Pimpernel** fordert eine doppelte Kehrtwende der britischen Außenpolitik, zurück zu toleranter Flüchtlingspolitik mit vorurteilsfreier individueller Behandlung<sup>789</sup>, und vorwärts zu politisch-militärischen Maßnahmen gegen den NS-Staat. Unter Betonung der Wesensverwandtschaft von Monarchie und Diktatur lehnt **Pimpernel** philosophisch beide Herrschaftsformen als destruktiv ab, legitimiert Widerstand gegen Diktatur als humanitäre Pflicht, plädiert für die Aufhebung des britischen Politikverbots für Exilierte und fordert britische Regierungsunterstützung für das Strategiemodell linker Widerstandsarbeit.

### Produktion und Rezeption

Alexander Korda<sup>790</sup> begann die Vorproduktion kurz vor oder im September 1933. Seit 1919 als ungarischer deutschsprachiger jüdischer Filmexilierte in Europa und Hollywood unterwegs, war Korda aus eigener Berliner Arbeitserfahrung willens und 1933 ideal positioniert, Weimarer Filmexilierte zu beschäftigen. Gemeinsam mit seinen Brüdern Zoltan und Vincent beschäftigte er in seiner neugegründeten Produktionsfirma London Films exilierte Landsleute. Sie produzierten seit 1932 acht Filme<sup>791</sup>, darunter den Welterfolg **The Private Life of Henry VIII.**<sup>792</sup>, der Korda

---

789 Entsprechend der britischen Toleranzpraxis im 18./19. Jh.

790 Leben und Werk cf.: Drazin, Charles: Korda. Britain's Only Movie Mogul. London: Sidgwick & Jackson 2002, S. 38-39. - Kulik, Karol: Alexander Korda: The Man Who Could Work Miracles. London: Virgin Books 1990, passim. - Korda, Michael: Another Life: A Memoir of Other People. New York: Random House 1999, passim. - Idem: Charmed Lives: A Family Romance. New York: Random House 1979, passim.

791 Ansonsten preiswerte Quota Quickies, ein ungeplantes Industrieresultat des Cinematograph Films Act, cf.: Chanan, Michael: State Protection of a Beleaguered Industry. In: Curran, James/Porter, Vincent (Hgg.): British Cinema History. London: Weidenfeld & Nicolson 1983, S. 59-73. - Sedgwick, John: The British Film Industry's Production Sector Difficulties in the Late 1930s. In: Historical



schlagartig zum mächtigsten britischen Produzenten machte. Dieser Erfolg überzeugte die City of London, die bisher nicht in die Filmindustrie investiert hatte, für **Pimpernel** die – für britische Verhältnisse exorbitante – Summe von 144.000 GBP bereitzustellen.<sup>793</sup> Zugleich eröffnete der **Henry**-Erfolg Finanzierungs- und Weltmarktchancen<sup>794</sup> für weitere britische Großproduktionen. Wie Korda und teils in Kooperation mit ihm nutzten exilierte Weimarer Filmproduzenten diese einmalige Chance. Sie alle schufen einen mehrjährigen positiven transnationalen und transkulturellen post-Weimarer Einfluss auf die ansonsten allseitig chronisch schwache britische Filmindustrie.<sup>795</sup>

Für die **Pimpernel**-Dreharbeiten von Ende Juli bis 23. November 1934 investierte Korda nach Weimarer Maßstäben in renommierte Stabmitglieder, berühmte Darstellende, hochwertige Studiotechnik, aufwändige Aufnahmetechnik und historisch passgenaue Ausstattung.<sup>796</sup> Eine anfängliche künstlerische Dissonanz regelte Korda auf US-Art, indem er Regisseur Rowland Brown feuerte und durch Harold Young ersetzte<sup>797</sup>, der für Korda seit 1927 vier Filme geschnitten hatte. Als Regisseur unerfahren, hielt Young sich an Kordas Direktiven, der damit als eigentlicher Regisseur gelten kann. Exilbedingt transnational und transkulturell zusammengesetzt war auch der übrige Stab: Filmarchitekt war Vincent Korda; Drehbuchspezialist Lajos Biró, seit 1920 enger Korda-Mitarbeiter, 1931 Autor eines Rilla-Films und seither Leiter von Kordas Drehbuchabteilung, führte ein vierköpfiges Drehbuchteam, an dessen Arbeit Korda ungenannt mitwirkte. Für die exilierten mehrheitlich jüdischen Mitwirkenden waren die antisemitischen letzten

---

Journal of Film, Radio and Television, 17, 1 (1997), 49-66. - Napper, Lawrence: A Despicable Tradition? Quota Quickies in the 1930s. In: Murphy, Robert (Hg.): The British Cinema Book. London: BFI Publishing 1997. 2001, 2. Aufl., S. 37-47. - Chibnall, Steve: Quota Quickies: The Birth of the British „B“ Film. London: BFI Publishing 2007, passim.

792 GB 1933, cf. Drazin 2002, S. 96-105.

793 Higson 1995, S. 116. - Nur 130.000 GBP lt ÖNB, DWiF, 3. Jg., Nr. 1, 04-01-1938, 2, Art: Was kosten englische Filme?; Aut NN.

794 Bewirkt durch strukturelle Schwäche der US-Filmindustrie seit dem Börsenkrach 1929.

795 Low, Bd 5, 1985, S. 17-114: 1920er Jahre, darin: S. 54-72: Zensur und S. 73-100: Tonfilm und Sprache; S. 115-197: Korda und Mycroft; S. 198-270: frühe 1930er Jahre.

796 Drehorte: Studio und Studiogelände für Szenen der Paris-Sequenz in lebensgroßen Kulissen mit Hintergrundgemälden und Hunderte kostümierter Statist\*innen, teils zu Pferd und auf Pferdewagen, u.a. Totalen vertikal abwärts auf Straße oder lateral auf Place de Grève. Außenaufnahmen z.B. in bewaldeter Gegend für Ende der Paris-Sequenz – Verfolgungsjagd mit Pferden und Kutschen, darin Einstellungen vom fahrenden Kamerawagen zwecks erhöhter Dramatik.

797 Korda lehnte Browns am Gangsterfilm orientierten Inszenierungsstil ab:

<http://www.tcm.com/this-month/article/111457%7C0/The-Scarlet-Pimpernel.html>; 30-03-2018, dort oS zitiert nach: Massey, Raymond: A Hundred Different Lives, an Autobiography, London: Robson Books 1979. - Young schnitt für Korda z.B. die US-Fassung des Paramount-Films **Laughter/Die Männer um Lucie**.

sechs Kapitel der Orczy-Romanvorlage<sup>798</sup> unzumutbar und entfielen für das Drehbuch. Es wurde konträr zur Vorlage mit Satire gespickt und explizit prosemitische Akzente<sup>799</sup> sowie ein neuer Schlussteil als intra- und extradiegetischer Überraschungseffekt eingefügt, indem Chauvelin und das Publikum glauben, Chauvelin werde siegen, aber plötzlich Percys Bande triumphiert.

Transnationale und transkulturelle Aspekte weisen auch die sprachrelevanten Besetzungsentscheidungen auf. Die in London konzentrierte Filmindustrie besetzte zeitgenössisch fast nur südenenglische Darstellende für einheimische Charaktere, während Darstellende aus anderen Empireterritorien und dem Ausland prinzipiell als akzentbehaftet galten, selbst wenn sie es wie Rilla nicht waren. Letztere beide Gruppen besetzte man in beliebigen Ausländerrollen, auch Akzentrollen genannt.

Das nahezu monoglotte britische Publikum konnte spezifische nicht-englische Sprachakzente weder geographisch situieren noch ihre (Nicht-)Rolleneignung ermessen. Diese Filmsprachpolitik, die für polyglotte Ohren akustisch widersprüchliche Tonfilmerlebnisse schuf, prägte auch die **Pimpernel**-Besetzungsliste. Den hochadligen blonden Engländer Percy mit Leslie Howard Stainer zu besetzen, dem mit südlichem Englisch aufgewachsenen Sohn einer deutschsprachigen ungarischen jüdischen Immigrantenfamilie, war ein ungeplanter<sup>800</sup>, aber eindeutiger transkultureller und prosemitischer Kommentar. Die drei französischen Charaktere Marguerite, Armand und Chauvelin verkörperten die Anglo-Inderin Merle Oberon<sup>801</sup>, der Deutsche Rilla und der Kanadier Raymond Massey – zumindest letztere sprachen beide auch Französisch und konnten daher Englisch mit französischem Akzent spielen.

---

798 Percy als alter Jude verkleidet; cf. Orczy, Emma: *The Scarlet Pimpernel*, London 1905, vollständiger Text: <http://www.gutenberg.org/files/60/60-h/60-h.htm>, darin Kapitel 26: "The Jew", <http://www.gutenberg.org/files/60/60-h/60-h.htm#link2HCH0026>; 02-01-2016; US-Project Gutenberg hat seit 27-02-2018 Geoblocking gegen deutsche IP-Adressen verhängt; Stand: 01-05-2021.

799 In einer Szene im Hauptteil feuern der Prinz und Percy einen Boxer namens Mendoza an, das erinnert ehrend an den jüdischen Briten Daniel Mendoza, englischer Schwergewichtsmeister 1792-1795, der den britischen Boxsport revolutionierte.

800 Korda wollte als Percy zunächst den durch **Henry** global berühmten Charles Laughton. Auf einschlägige Fachpresseberichte hin protestierte das Publikum, Laughtons rundliche Statur und knollige Nase passten nicht zum Pimpernel-Bandenchef. Jungstar Howard hatte gerade mit **Of Human Bondage** USA 1934 Erfolg gehabt und sprach das richtige Londoner Englisch für die **Pimpernel**-Starrolle, die ihn zum Weltstar machte.

801 Oberons Besetzung war laut Korda 1979 und Drazin 2002 naheliegend, sie war damals mit Korda liiert und hatte bereits in zwei Korda-Produktionen mitgewirkt: Nebenrolle in **Men of Tomorrow** GB 1932, Hauptrolle in **The Private Life of Henry VIII**.

Die Besetzungsentscheidungen für Massey und Rilla waren definitiv Teil der antifaschistischen Filmbotschaft: Masseys tiefe Stimme und hagere Gestalt mit schmalen Gesicht, tiefliegenden dunklen Augen und dunklem Haar bildeten einen



visuellen und akustischen Kontrapunkt zu Howard; durch Masseys Aussehen (linkes Porträt) erinnert der fanatische Diktatordienstler Chauvelin an sein produktionszeitliches Pendant Goebbels (rechtes Porträt)<sup>802</sup>; diese nonverbale Politikategorie war zensorisch unangreifbar.



Mit Rilla engagierte Korda für die Co-Starrolle des Armand zum dritten Mal seinen Star zweier 1931er Paramount-Filme, einen bekannten Linksintellektuellen, mit einer Jüdin verheirateten Deutschen und großen exilierten Weimarer Star – eine vierfache politische Absage an den NS-Staat und seine Filmindustrie. Rillas Exilerfolg, als einer von ganz wenigen Filmexilierten sofort und kontinuierlich hochrangig engagiert zu werden, erst in Richard Oswalds prominent besetztem **Abenteuer am Lido**, nun in Kordas zweiter prominent besetzter Großproduktion, bestätigt seinen exzellenten Netzwerkkontakt mit beiden Starproduzenten und -Regisseuren. Die Armand-Besetzung, die Rilla zum Mitgestalter der antifaschistischen Filmbotschaft machte, korrespondierte auch seiner Starmarke, da ihm seit den Weimarer Jahren die Charakterzüge moralischer Integrität, sympathischen Wesens und hoher transkultureller Sprachkompetenz zugeschrieben worden waren. Auch insofern stehen seine ersten beiden Exilfilm-Besetzungen in einer kontinuierlichen transnationalen Tradition von Weimarer Rollen zu Exilrollen.

Einerseits brachte der **Pimpernel**-Welterfolg Rilla erneut Renommee auf dem anglophonen Weltmarkt. Andererseits wurde diese Co-Starrolle, als Hauptrolle geschrieben und gedreht, während der Postproduktion auf den Umfang einer tragenden Nebenrolle reduziert. Rillas mehrwöchiges Engagement ergab im

802 [https://www.allposters.co.uk/-sp/Raymond-Massey-ca-early-1950s-Posters\\_i9918225\\_.htm](https://www.allposters.co.uk/-sp/Raymond-Massey-ca-early-1950s-Posters_i9918225_.htm); 02-02-2018. - BA, Foto Nr. 146-1968-101-20A/Heinrich Hoffmann/CC-BY-SA 3.0.

Rohschnitt 25 Minuten Leinwandzeit. Postproduktionsschnitte ließen nur sieben knappe Szenen übrig; aus ursprünglich 112 **Pimpernel**-Minuten wurden 98 für die US-Fassung. Die herausgeschnittenen 14 Minuten<sup>803</sup> enthielten Rillas dramatischste Rollenmomente, und daher seine besten Darstellermomente: Armands Gefangennahme, sein Verhör durch Chauvelins Spione sowie die Befreiung Armands und Tournays.

Die massiven Schnitte kappten Rillas Chance, sein Weltmarktprofil in einer großen Co-Starrolle zu schärfen, minimierten die ursprünglich hochrangige narrative Bedeutung des Exil-Widerstandskämpfers Armand und schwächten dadurch die antifaschistische Filmbotschaft. Rilla selbst stufte dies zeitgenössisch nur als bedauerliche situative Entscheidung Kordas ein:

Leider ist meine Rolle das Opfer einer seiner spontanen Manuskriptänderungen geworden. Vom Ergebnis meiner fünfunddreißig Aufnahmetage ist nur ein recht schmaler Ausschnitt geblieben.<sup>804</sup>

Wahrscheinlicher ist, dass Rilla höflich Kordas radikale Produktionsentscheidung entschuldigte, die Rillas Darstellerleistung fast ausradierte, um die Publikumsidentifikation exklusiv auf Howard zu lenken. Das erschien Korda



vielleicht geboten, weil Rilla und Howard gleich starke Darsteller mit ähnlichen Darstellungsstilen waren; ebenso wahrscheinlich ist, dass dieses Bauernopfer ein Verleihzugeständnis war, um US-Schnitten an Howards Rolle vorzubeugen.

Obiges Standfoto aus dem

803 Darin ohne Rilla nur wenige Gasthausszenen bei Ankunft der Tournays in England

804 ÖNB, MF, Nr. 489, ca. 09-05-1935, 7-8, Art+Porträtfoto: In einem anderen Land. Walter Rilla erzählt von der großen Insel; Aut WR.

geschnittenen Material von Armands Verhaftung und Verhör autorisierte Korda für die deutschsprachige Vermarktung ab April 1935 zur Publikation im üblichen IFK-Filmheft<sup>805</sup> – und setzte damit auf Rillas etablierten Starrang. Da Korda aus etlichen Standfotos Rillas eines über Armands Widerstandsarbeit wählte, kann unterstellt werden, dass er paratextuell seine antifaschistische Filmbotschaft betonte, indem er das deutsche Publikum an Rillas politisches Exil erinnerte.

Die britische Zensur gab den Film mit Jugendverbot frei.<sup>806</sup> Bereits die Londoner Uraufführungskritiken bescheinigen enormen Erfolg<sup>807</sup>, einzelne verteilen allerdings verdeckte neidisch-nationalistische Seitenhiebe gegen Korda.<sup>808</sup> Als sechst-erfolgreichster Film der Kinosaison 1935/36<sup>809</sup> war **Pimpernel** umgehend in den USA<sup>810</sup> gleichartig erfolgreich und wurde ein globaler Kassenschlager.<sup>811</sup>

Im Gefolge der starken österreichischen und deutschen Kinostarts im März respektive April 1935 heben deutschsprachige Kritiken den Produktionswert, die Genremischung sowie die Darstellerleistungen von Howard, Oberon, Rilla und Nebendarsteller Nigel Bruce hervor. Mit Rillas Namen und Armand-Standfotos wurde in beiden Ländern geworben – ein Beleg dafür, dass das Exil seinen Starstatus nicht änderte.<sup>812</sup>

---

805 SFA DosWR, IFK-Filmheft, Nr. 2309, 1935, **Die scharlachrote Blume**, 6, Ausschnittvergrößerung.

806 BBFC, AFF053037, Zensurvorlage: Verleih Reunion-Films Ltd., cf.

<http://www.bbfc.co.uk/releases/scarlet-pimpernel-1>; 16-03-2016. Dagegen behaupten E-Mails von BBFC an GK 23-05-2016 bzw. 24-05-2016: „...we understand that many files from the early years were either destroyed or went missing or simply never existed in the first place.“

807 Beispielsweise: BFI/BLNA, FWeek, 12-10-1934. - Times, 21-12-1934. - TOB, 23-12-1934, Art: The Scarlet Pimpernel; Aut: C.A. Lejeune: „He [Korda] is **one of the very few producers who do things that merit reference**. THE SCARLET PIMPERNEL not only merits reference, but a **considerable amount of national pride**.“ Hervorhebungen GK. - KW, 27-12-1934. - JChr, 28-12-1934. - Var, 31-12-1934.- CinQ, Winter 1934/35. - Punch, 09-01-1935. - Pic, 12-01-1935. - Pic, 21-09-1935. - MoFB, 01-1935; DKri, 01-1935. - TLoM, 02-1935. - TNYT, 08-02-1935, Art: Leslie Howard as the Scarlet Pimpernel in a Fine British Screen Version of the Famous Novel; Aut: Andre Sennwald. - NLI, TSen, 98. Jg, Nr. 2, 11-04-1935, 14, Rubik: I Saw Stars; Aut: Selwyn Bornstein, Art: See It or You'll Be Sorry; Aut: Mae Tinee. Obwohl Tinee für die große jüdische US-Zeitung schrieb, erwähnte sie weder, dass viele exilierte Juden mitwirkten, noch dass **Pimpernel** prosemistische Anspielungen enthält.

808 Korda 1979, S. 3-4, 6. - Drazin 2002, S. XIII-XIV.

809 Sedgwick, John/Pokorny, Michael: The Film Business in the United States and Britain During the 1930s. In: The Economic History Review, New Series, 58, 1 (02-2005), 79-112.

810 ÖNB, IIIFb, 41. Jg, Nr. 3, 1935, 2, Art: Die Scharlachrote Blume; Aut NN: **Pimpernel** war in London und New York ständig ausverkauft; IIIFb empfahl ihn wärmstens zum AT-Kinostart.

811 Cf. zahlreiche VT in Filmographie.

812 Beispielsweise: ÖNB, NFP, Nr. 25330, Di, 19-03-1935, 8; Aut: P.W. - WZt, Nr. 78, 19-03-1935, 9; Aut: E.K. - TA, Nr. 270, 28. Jg, 23/24-11-1935, 15; Aut NN. - RP, 42. Jg, Nr. 73, 14-03-1935, 7, Art; Aut NN; RP, Nr. 74, 15-03-1935, 5, Anz, 8, Art.- Mehrere Art in WZt und RP erwähnen AT-

Der **Pimpernel**-Unterhaltungswert verschleierte die antifaschistische Botschaft vor der NS-Zensur, während prosemistische Drehbuchstellen und das Fehlen der antisemitischen Orczy-Romankapitel auffielen. Daher manipulierte das NS-Propagandaministerium die deutsche Rezeption paratextuell, um Orczys Antisemitismus an die Filmrezeption zu binden:

Parallel zum Kinostart der Synchronfassung **Die scharlachrote Blume**<sup>813</sup> – hier das Titelblatt der Film-Kurier-Ausgabe – publizierte der Schildhorn-Verlag eine gleich betitelte Ausgabe des ersten **Pimpernel**-Romans. Ob deutschsprachige Publika den antifaschistischen Exilfilm als solchen wahrnahmen und den NS-



Manipulationsversuch durchschauten, ist unklar. Jedenfalls hörten sie erstmals statt Rillas Stimme einen Synchrondarsteller<sup>814</sup>, was sie sicher irritierte, weil zeitgleich seine jüngsten deutschsprachigen Filme in den Kinos liefen. Während diese Produktion vielen Filmexilierten Engagements bot und ihr Welterfolg die London Films-Exilarbeitsplätze sicherte, konnten Faschismusanalyse und Widerstandswerbung ihr Ziel nicht erreichen – die britische Zensur hatte eine so weitreichende Verkleidung der Filmbotschaft erfordert, dass selbst Kritiken freier Länder nur den exzellenten Unterhaltungswert lobten.

Infolge kontinuierlicher Kanonisierung gilt **Pimpernel** auch in der Forschung als Klassiker des Kostüm- und Abenteuerfilms und Darstellertriumph Howards.<sup>815</sup>

Auswertung als OF mit deutschen UT; eine RP-Anz erwähnt eigens Rillas Namen.

813 SFA DosWR, IFK, Nr. 2309, 1935, Die scharlachrote Blume, 1.

814 Karl Schaidler lt. SFA DosWR, IFK, Nr. 2309, 1935, Die scharlachrote Blume, 2.

815 Typisch z.B.: Halliwell, Leslie: Halliwell's Film Guide. New York 1989, 7. Aufl., S. 888: „First-class period adventure with a splendid and much imitated plot, strong characters, humour and a richly

Meine Analyse zeigt, dass diese von deutschsprachigen Filmexilierten kontrollierte Produktion gemäß meiner in Kapitel 1 aufgestellten Definition künftig auch als Klassiker des Exilfilms gewürdigt werden kann. Angesichts des Zeitpunktes und Inhaltes der Verfilmung sowie der Adaptionstrategie unter restriktiven Exilbedingungen spreche ich **Pimpernel** diesen zusätzlichen kanonischen Rang zu, da er als vermutlich weltweit frühester anti-NS-Spielfilm eine ebenso hellsichtige Faschismusanalyse wie eindeutige Aufforderung zum Widerstand transportiert. Zugleich ist **Pimpernel** vermutlich das früheste Beispiel dafür, was exilierte Weimarer Filmschaffende unter britischen Arbeitsbedingungen leisten konnten, die 1933-1937 verglichen mit anderen Exilländern<sup>816</sup> sehr gut waren.

Auch einige einheimische Produzenten beschäftigten gerne Weimarer Filmflüchtlinge, vor allem die deutsch-britischen Netzwerkakteure Balcon und Mycroft<sup>817</sup>. Ihre Produktionsentscheidungen erbosten andere indigene Filmschaffende, die deshalb die Filmexilierten xenophob und antisemitisch attackierten. Beispielsweise handelte Ralph Bond 1933 seiner sozialistischen Haltung zuwider, indem er als Gewerkschaftsvertreter erwerbsloser Studiotekniker forderte, den Filmexilierten Arbeitsverbot zu erteilen; deutsche Studiotekniker sollten britische fortbilden und danach ausgewiesen werden.<sup>818</sup>

---

detailed historical background.“ - Brüne, Klaus (Red.): Lexikon des Internationalen Films. 14 Bde. Reinbek bei Hamburg Rowohlt 1987-1994, Bd. 7, 1987, S. 3244: „Englische Komödie von 1934, die sich ihren Reiz durch die Ironie des Drehbuchs und die außergewöhnliche Darstellungskunst Leslie Howards unvermindert bewahrt hat.“

816 Zum Filmexil in Frankreich und den USA z.B.: Asper, Helmut G., Filmexil 1933-1945 (Einführung und Überblick). In: Krohn et al. 1998, S. 957- 970, und idem: „Etwas Besseres als den Tod“. Filmexil in Hollywood. Porträts, Filme, Dokumente. Marburg: Schüren 2002, passim.

817 <http://www.screenonline.org.uk/people/id/463702/index.html>; 06-06-2016. - Beispielsweise beschäftigte Mycroft im Herbst 1933 Kurt Siodmak und Friedrich Zelnik. Als Kurt Siodmak 1934/35 die Einreise verwehrt wurde, weswegen er tagelang auf der Kanalfähre festsass, erwirkte Balcon seine erneute Einreise.

818 Bond hatte 1933 keinerlei Spielfilmerfahrung, erst zwei Dokumentarfilme geschnitten und gerade zu drehen begonnen, cf. Gough-Yates in Berghaus 1989, S. 135-165. - <http://www.screenonline.org.uk/people/id/554490/>; 03-02-2020.

## **Fallstudie 2: Abdul the Damned GB 1934/35 – Widerstand überwindet Diktatur**

Der global renommierte exilierte jüdische Weimarer Starregisseur Karl Grune demonstriert in **Abdul**<sup>819</sup> am zeitgeschichtlichen Beispiel des letzten Ottomanen-Sultans Abdul Hamid II. allegorisch die Merkmale einer Diktatur und deren Abschaffung durch den Widerstand des Volkes. Die Filmhandlung der prominent besetzten Genremischung aus Drama, Charakterstudie, Kostüm- und Musikfilm ist fast komplett erfunden; sie passt temporal nur in Abduls letzte Regierungsjahre 1908/09 und vage zum historischen Erfolg der jungtürkischen Reformbewegung. Den historischen Sultan verbinden mit **Abdul** nur der Filmtitel, ein Teil der Exposition und zwei spätere Szenen, wobei der Filmtitel historische Äußerungen des britischen Premierministers Gladstone über den Sultan<sup>820</sup> evoziert, wegen mehrerer armenischer Massaker Mitte der 1890er Jahre<sup>821</sup>, und zwei global verbreitete Schimpfnamen, die den Sultan als „der Verdammte“ und „Roter Sultan“ titulierten.

Meine folgende Filmanalyse zeigt die ineinandergreifenden Handlungsthemen, um die **Abdul** explizit kreist: Diktatur, Exil, Widerstand und Freiheit. Temporal und kausal ist die Diktatur diegetisch zentral; die anderen drei werden relativ dazu entwickelt. Alle Themen präsentiert Hanns Eislers Filmmusik<sup>822</sup> bereits als diegetische Ouvertüre im Vorspann, wo er drei Melodien differierender Tonart, Instrumentierung und Geschwindigkeit vorstellt. Über die ersten Titelnader erklingt in Moll eine leise eingemischte, getragene orientalisierende Flötenmelodie. Klangfarbe und Tonalität dienen der Kultursituierung und verweisen auf das Leiden des Volkes unter Abduls Tyrannei. Dass Motiv erklingt erneut zu Beginn der Schlußsequenz über Impressionen, die erfolgreiche Widerstandsaktionen zeigen, und repräsentiert hier die wachsende politische Kraft des Volkes.

---

819 BFI Sichtungskopien: C-200284, 35mm, 9,880 ft., sw, Pos, Sicherheitsfilm 1978; C-200285 und C-200291, jeweils 35mm, 9,631 ft, sw, Pos, Nitrat 1935. Mastermaterial: C-200289, 35mm, 9,761 ft, sw, Nitrat, C-200283, 35mm, 866 ft, stumm, DupNeg, C-200286, 35mm, sw, DupNeg; C-200287, 35mm, 9,866 ft, stumm DupPos, Sicherheitsfilm 1977, C-200292, 35mm, 317 ft, stumm, DupPos, Sicherheitsfilm; C-200288, 35mm, 9,853 ft., Master-Pos, Sicherheitsfilm 1977; C-200290, 35mm, 9,761 ft. stumm, Original-Neg, Nitrat 1934.

820 Regierungszeit: 1876-1909; Gladstone nannte Abdul „Grand Assassin“ und „the unspeakable Turk“, cf. Jäckh, Ernst F. W.: *The Rising Crescent. Turkey Yesterday, Today, and Tomorrow*. New York/Toronto: Farrar & Rinehart 1944, S. 44-45.

821 Salt, Jeremy: *The Narrative Gap in Ottoman Armenian History*. In: *Middle Eastern Studies*, 39, 1 (2003), 25. - *Zum Ottomanischen Reich* z.B. Langer, William: *The Diplomacy of Imperialism 1890-1902*. 2 Bde. New York: Alfred A. Knopf 1935. ND *ibid* 1950 und 1960. *Ibid* 1968, 2. Aufl., *passim*.

822 Schebera, Jürgen: *Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Mainz: Schott 1998, *passim*. - *Die Abdul-Komposition* fehlt in: Dümmling, Albrecht: *Hanns Eisler*. In: *LexM*, [https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexmperson\\_00002566](https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002566); 14-11-2020.



Im Vorspann folgt als zweites Musikmotiv in Dur sehr laut eingemischt die Charakterisierung der Diktatur durch eine treibende, triumphierende Blechbläser-Melodie, stilistisch aus der ottomanischen Janitscharen-Militärmusik entlehnt. Als totalitärer Machtgestus erklingt dieses Dur-Motiv erneut beim Staatsakt zur Verfassungsunterzeichnung, wo die akustische Ebene aber kontrastierend gegen die visuelle gesetzt wird, um Abduls Verlogenheit hervorzuheben: Er lehnt die Verfassung ab, indem er sein Körperdouble die Urkunde unterschreiben läßt.

Als letztes musikalisches Vorspannmotiv erklingt a capella von einem Männerchor der Freiheitsmarsch der oppositionellen Jungtürken als Symbol für die Kraft des Volkes zu Widerstand und Freiheit. Stilistisch eindeutig den Weimarer Agit-Prop-Arbeiterchören entlehnt, die Eisler wesentlich mitgeprägt hatte, ertönt dieser Marsch auch in allen weiteren Widerstands- und Freiheitskontexten: „All for one and one for all, for a better life we fight .... Freedom!“ Diesem Freiheitsruf folgt ein harter Schnitt, der den Vorspann beendet und die Handlung einleitet.

### Diktatur und Politiktheater

Auf dem schmalen Grat zwischen Satire und Ernst balancierend, beschreibt das Drama in einer ausführlichen Charakterstudie Abduls inhärenten Größenwahn als den aller Diktatoren, entlarvt diktatorische Machtpraxis als theatralische Schein-Sein-Differenz und entwickelt dadurch eine fundamentale Analyse jeglicher politischer Mechanik.

Oberflächlich prägen eindeutige allegorische Anspielungen, die mit Abduls despotisch-verbrecherischer Persönlichkeit auf die konkreten Diktatoren Hitler und Mussolini verweisen, das Drehbuch – beispielsweise verhöhnt Abdul (Fritz Kortner) 1908 im Gespräch mit dem alttürkischen Parteiführer Hassan Bey (Rilla) die oppositionellen Jungtürken: „These good reformers – they think I am the last of all the despots – the last? – I wonder.“ Zugleich geht das Drehbuch weit über die konkreten zeitgenössischen Diktatoren hinaus, indem es eine allgemeingültige Diktaturanalyse entwickelt. Zentrale Diktaturmerkmale demonstriert bereits die allererste Szene der Exposition. Obereunuch Ali (Esme Percy) leitet für den abwesenden Abdul eine Audienz, worin der Petitionszweck eines Gnadengesuchs für etliche zum Tode Verurteilte pervertiert wird. Ali verkündet, der „Quell der Gnade“ gewähre selbige, indem sie ihre Exekutionsform wählen dürfen. Eine

kontrapunktische Nahaufnahme Alis, der sorgsam sein Monokel anhaut, betont die zynischen Worte. Dadurch zeigt Grunes Inszenierung visuell das scheinbar Abwesende – Abdul und seine Perfidie – als omnipräsente diktatorische Grausamkeit und fordert das Publikum mit der Nahaufnahme zu genauem Hinsehen sprich politischer Erkenntnis auf. Die gleiche Szene kritisiert die zahnlose britische Diplomatie gegenüber einer entschlossen handelnden Diktatur: Ali behauptet, Abdul werde der 51. Protestnote des Foreign Office seine volle Aufmerksamkeit schenken, befiehlt aber grinsend im gleichen Satz, diese in der Akte für alle vorherigen britischen Protestnoten abzulegen.

Den Kontrast zwischen Schein und Sein eines jeden politischen Machtapparates inszeniert Grune in der weiteren Handlung ebenfalls binär. Visuell unterstützt durch Chiaroscuro-Kontraste von Chefkameramann Otto Kanturek, koppelt Grune zur dramaturgischen Intensivierung oft die Gegensätze von Abwesenheit und Anwesenheit, Theatralität und Realität, Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit, Geschlossenheit und Offenheit, Schweigen und Sprache aneinander. Zu diesem Zweck wird mehrfach die visuelle von der akustischen Filmebene getrennt, beispielsweise in fünf Kontrastmontagen zeitgleicher Vorgänge.

Die erste Kontrastmontage konfrontiert die von Abdul angeordnete und von seinem Polizeichef Kadar Pascha (Nils Asther) überwachte Folterung eines Attentäters bis zu dessen Tod mit Kadars heiterem Bericht an Abdul über die enorme erotische Wirkung von Operettenstar Therese Alder (Adrienne Ames). Kurz darauf spielt die zweite Kontrastmontage Kadars Auftragsmord an Hassan Bey gegen Thereses Auftritt in der Oper vor dem voyeuristisch verzückten Abdul aus. Die dritte Kontrastmontage zeigt Abduls zynisches Schweigen angesichts der wortreichen Verzweiflung des jungtürkischen Parteiführers General Hilmi Pascha (Charles Carson) während eines von Abdul angeordneten militärischen Angriffs auf seinen Amtssitz – als Hilmi im Palast anruft, hebt Abdul nur schweigend den Telefonhörer und spielt am Klavier ein Mozartstück zu Ende. Eine vierte Kontrastmontage beschreibt zwei Arten schrittweisen Verlusts persönlicher Freiheit bei Thereses Gang über eine Hängebrücke in den Palastharem und beim Gang ihres Verlobten, Kapitän Talak (John Stuart), ins Palastgefängnis. Die schweren Schmuckarmbänder respektive Handschellen, die beiden angelegt werden, konnotieren als addierte

physische Behinderungen das jeweilige Fragment von Handlungsfreiheit, das beiden bleibt. Die fünfte Kontrastmontage setzt visuell, musikalisch und geräuschtechnisch Abduls prunkvolles Harems-Willkommensfest für Therese gegen die Exekution von Hilmi und seinem Stab sowie gegen Talaks Ohrenzeugenschaft dieser Exekution, die ihn vom sultantreuen Alttürken zum widerständigen Jungtürken wandelt.

Abduls Zynismus und Heuchelei werden dramaturgisch kurz vor der ersten Handlungswende zu groteskem Grauen stilisiert: Als Hassan Bey während einer Privataudienz seinen Patriotismus pathetisch herausstreicht und impulsiv beteuert, er stürbe sogar für die alttürkische Sache, nimmt Abdul diese Phrasen genüsslich für bare Münze. Der „Schatten Allahs“, der sonst jede Nähe meidet, streichelt Hassan zärtlich über Kopf, Gesicht und Brust, küsst ihn auf die Wange und verabschiedet ihn huldreich mit dem Segen, Allah möge Hassans Wunsch gewähren. Danach läßt Abdul Kadar rufen, um ihm mitzuteilen, Hassan wolle als Märtyrer sterben. Der zugehörige Dialog, in dem Abdul den Auftragsmord an Hassan befiehlt, ist euphemistisch-doppelbödig verklausuliert – um an dem Verbrechen unschuldig zu erscheinen, verschleiert Abdul seine Worte sogar vor seinem engsten Vertrauten Kadar. Dieses dramaturgische Muster euphemistischer Verschleierung kehrt zum gleichen Inszenierungszweck später mehrfach wieder.

Um konkrete und abstrakte Widersprüche diktatorischer Praxis vorzuführen, wählt Grune ein bewußt langsames Tempo und inszeniert Abduls Politiktheater schon durch die klassische integrale Weimarer Filmästhetik, die Bauten, Ausstattung, Kamera und Licht konsequent der Handlung unterstellt. Beispielsweise gleiten ständig gitterförmige Schatten über Abduls geknechtete und betrogene Untertanen – am schärfsten visualisiert Thereses beklemmend dunkles Haremszimmer ihre Entrechtung in dem vom übrigen Palast hermetisch isolierten Schattenreich lebendig begrabener Frauen: Auf Thereses Körper und den Wänden zeichnet spärliches Licht einer Fensterjalousie und eines Feuerbeckens ein oszillierendes, diagonal verzerrtes Schattengitter aus statischen horizontalen und flackernden vertikalen Lichtstreifen.

Das Publikum weiss seit dem Vorspann, dass der Diktator ein Körperdouble hat. Mehrfach übt Kislar vor einem Spiegel Abduls Verhalten.<sup>823</sup> Damit kontrastiert Grune das echten Herrscherbild Abduls und das von Abdul selbst gefälschte, in Kislar verkörperte Abbild, was Abduls Machttaktik



verdoppelter Herrscheridentität bloßstellt. Zugleich eröffnet Grune hier anhand des physischen Spiegelspiels mit der konkreten Diktatorenidentität ein abstraktes Gedankenspiel über Diktatoren im Allgemeinen.

Abduls anfängliche visuelle Abwesenheit von der öffentlichen politischen Bühne verwandelt sich im dritten Teil der Exposition mittels eines gestaffelten Verzögerungseffektes in Anwesenheit. In Form vervielfältigter (Spiegel-)Bilder von Diktator und Diktatordarsteller dekonstruiert Grune das monolithische Herrscherbild zum seelisch gespaltenen (Selbst-)Bild eines gefährlichen Geistesgestörten. Im Thronsaal, dem ultimativen Ort der Diktatur, ereignet sich eine schockierende Identitätskonfrontation, die dem Publikum das gespaltene Selbstbild vorführt. Dabei läßt Grune das Publikum mit zunehmender Intensität für fünf Filmminuten die lähmende permanente Angst aller Opfer einer Diktatur fühlen:

In der zehnten Filmminute geht plötzlich vor der Kamera ein dunkel gekleideter Mann mit Umhang her, der über dunkle, schmale Treppen und durch mehrere Türen ein dunkles Palastzimmer erreicht, wo er vor einem engmaschigen Gitter stehend unbemerkt die Verfassungsunterzeichnung im darunterliegenden, hell erleuchteten Thronsaal beobachtet. Die narrativ unmotivierte, anonyme Figureneinführung und das rätselhafte Tun des Unbekannten signalisieren bereits Gefahr. Nach Ende des Staatsaktes ist der zuvor von Menschen und lauter Musik erfüllte Thronsaal still und fast leer. Während eine Totale am fernen Saalende einen Mann in prächtiger Sultansuniform zeigt, der vom Thron aufstehen will, tritt von links der Unbekannte

---

<sup>823</sup> SFA DosWR, Standfoto **Abdul the Damned**, Fritz Kortner: Kislar übt Sultansposen vor Spiegel.

erneut als Schattenriss aus Kopf, Umhang und Beinen in den Bildraum. Der größte Teil des Schattenrisses bleibt unsichtbar, gewalttätig den Bildraum sprengend; dazu hört man seine leisen Schritte – vor diesem Geräusch erschrickt der Uniformierte und krümmt sich auf dem Thron zusammen.

Qualvoll wirken 15 Sekunden Kamerafahrt, in denen die Kamera, dem Schattenriss folgend, immer näher an ihn heranrückt: Während der Unbekannte entschlossenen Schrittes die ganze Länge des Thronsaals durchmisst, nimmt das Bedrohungsgefühl des Publikums proportional zu dem des Uniformierten zu. Visuell wächst der Schattenmann im gleichen Maß und Tempo wie der Uniformierte auf dem Thron schrumpft. Der langsame, dezidierte Gang des Unbekannten bleibt objektiv akustisch schlank, wirkt aber immer lauter, je näher der wachsende Schatten dem schrumpfenden Uniformierten kommt. Die zunehmende Bedrohung wirkt übermächtig, weil ihr Schrecken sich ausschließlich mittelbar als Angst ins Gesicht des Uniformierten einschreibt, der hilflos dem Schatten und den Schrittgeräuschen ausgeliefert ist. Der anonyme Riesenschatten und seine Schritte werden damit zum intra- und extraspatialen filmischen Maßstab, der den Uniformierten und das Publikum winzig und ohnmächtig macht.

Plötzlich verschwindet der Riesenschatten, was das Schrittgeräusch akustisch isoliert. Diese inszenatorische Trennung von akustischer und visueller Ebene potenziert seine unheimliche Präsenz: Das Schrittegeräusch begleitet eine Nahaufnahme vom verwirrten Gesicht des Uniformierten, der in panischem Schrecken Mund und Augen aufreißt. Das Publikum erkennt nur akustisch am Ende der Schritte und visuell an einer plötzlichen Kopf- und Blickdrehung des Uniformierten, dass der Unbekannte nun im Off links neben dem Uniformierten stehenbleibt. Von dort verhöhnt plötzlich ein weiteres körperloses Geräusch den Uniformierten: Eine spöttische, helle Stimme sagt „You Idiot!“, was die Irritation beim Publikum weiter erhöht.

Ein 90°-Kameraschwenk nach links identifiziert den verschwundenen Riesenschatten als normalen Mann in schlichter schwarzer Kleidung, mit einer großen weißen Perle als Krawattennadel. In Split-Screen-Technik steht Kortner links als Spötter und rechts als Verspotteter. Der Schwenk beendet aber weder die hochgepeitschte Angst

noch die visuelle und narrative Irritation des Publikums, denn der Unbekannte mit der hellen Stimme gleicht zwar dem Uniformierten aufs Haar, verhöhnt ihn aber weiter: „Do you think you look like a Sultan sitting there with your mouth open like a dog catching flies?“

Erst der nächste Dialogsatz bricht die qualvolle Spannung und klärt die Situation, indem der Uniformierte sich mit dunkler Stimme entschuldigt: „Your Majesty, it was my first appearance!“ Jetzt erst, in der 15. Filmminute, erkennt das Publikum, dass es einem intra- und extradiegetischen filmischen Verwirrspiel ausgesetzt war – jetzt wird zugleich klar, dass Abduls Körperdouble Kislar in Sultansverkleidung die Verfassungsurkunde unterschrieb – die damit ungültig ist. Diese fünf Filmminuten lassen das Publikum den Schrecken einer Diktatur intensiv fühlen und enttarnen schließlich das vorherige Verwirrspiel mit der Diktatorenidentität.

Die Erkenntnis gespaltener Diktatorenidentität vertieft Grune in der folgenden kurzen Split-Screen-Szene, die an sechs übermannshohen Spiegel das Körperbild, Verhalten und Sprechen des Schmierenkomödianten Kislar mit dem des Despoten Abdul durch Abbildanzahl, Kleidung, Auftreten, Stimmhöhe, Standort und Körperhaltung kontrastiert: Indem Abdul und Kislar vor den Spiegeln stehen, pointiert Grune die Vieldeutigkeit diktatorischer Herrscherbilder und das Theatralische alles Politischen. Je zwei Spiegel sind angeschnitten an den Seitenrändern des Bildkaders zu sehen, sprengen also extradiegetisch den Bildraum und betonen dadurch die irritierende Vielfalt der Herrscherbilder.

Der zivil gekleidete Abdul steht mit dem Rücken zur Kamera vor den Spiegeln und wirft die Frage auf, woran sich Herrscherauftreten zeige. Sein entspannt in autoritativer Pose stehender Körper hat in jedem zweiten Spiegel vier ganze oder Teil-Abbilder. In die Spiegel dazwischen treten Abbilder des unterwürfig gekrümmten uniformierten Kislar, der sich seitlich zu Abdul dreht. Dadurch steht der bunt uniformierte Körper des Diktatorenarstellers als grundsätzliches Abziehbild mit seinen Spiegelbildern als Abbilder dritten Grades dem schwarz zivilgekleideten Körper des Diktators und dessen Abbildern zweiten Grades gegenüber.

Grune löst hierdurch alle Bilder aller Diktatoren auf und entlarvt sie menschlich wie politisch. Indem seine Inszenierung vielfach Bildeindruck und Höreindruck bricht, stört sie extradiegetisch den Glauben des Publikums an alle Bilder aller Filme.

Grunes berührt die Grenze cineastischer (Un-)Sichtbarkeit, um anhand zweier realer Körper viele abstrakte Kontraste auf einen Schlag zu demonstrieren: schwarz-weiß und farbig, böse und falsch, Diktator und Mensch, Original und Abbild, Herrscher und Untertan, Herrscher und Herrscherdarsteller. Damit versinnbildlicht Grune das unsichtbare innere Identitätschaos des Diktators, das zugleich Ursprung, Ursache und Resultat endloser sichtbarer Bilder und Abbilder ist.

Der zugehörige Dialog intensiviert akustisch die visuelle Vervielfältigung, Widersprüchlichkeit und Auflösung. Anfangs zitiert die helle Stimme des Diktators den Diktatordarsteller vor die Spiegel, um ihn mittels Unterricht zum perfekten Double zu machen, behauptet aber zugleich, Herrscherauftreten sei angeboren. Als die dunkle Stimme des Diktatordarstellers verwirrt fragt, ob er weiterüben solle, bejaht die helle Stimme des Diktators, sich erneut selbst widersprechend. Der Dialog der gespaltenen Stimmen schärft das schon visuell gesplattene Diktatorenbild.

Diese elegant inszenierte Spiegelszene aktivierte beim zeitgenössischen Publikum kollektive Erinnerungsbilder des Laiendarstellers Adolf Hitler, der jahrelang vor Spiegeln seine dauerhaft krude Auftrittstechnik übte, und des seit 1919 gefeierten Berufsschauspielers Kortner, der ab Mitte der 1920er Jahre antisemitischer NS-Hetze ausgesetzt war. Damit schuf Grune – fünf Jahre vor **The Great Dictator**<sup>824</sup> – ein klares prosemantisches Plädoyer und eine vernichtende filmische Diktaturkritik, die facettenreich den gesamten **Abdul**-Film durchziehen.

Die Sequenz vom Staatsakt bis inklusive der Spiegelszene mit ihren multiplen konträren Diktatorenbildern, die Identität und Differenz, Schein und Wahrheit, Original und Abbild, Fremd- und Selbstdarstellung kontrastieren, ermöglicht dem Publikum, künftig alle (Selbst-)Darstellungen beliebiger Diktatoren zu differenzieren, auch und gerade wenn diese verrückt sind, widersprüchlich und willkürlich handeln. Dass notorisch schlechte echte und falsche Politikdarsteller notwendig an Herrscherrollen scheitern, zeigt der weitere Verlauf der Handlung,

---

824 USA 1940, Regie: Charles Chaplin.

indem Abdul und Kislar die Kontrolle über sich selbst und ihre Umgebung verlieren. In der Schlußsequenz oszillieren die Doppelgänger zu einer einzigen jämmerlichen Gestalt zerstörter Menschlichkeit, Täter und Opfer zugleich – der Diktator hat einen Diener hervorgebracht, dessen Dienst sich nicht einmal lohnt, weil die versprochene Bezahlung ausbleibt.

Grünes Weimar-typische Inszenierung des Sultanspalastes, in dem fast die ganze Handlung spielt, verleiht dem Gebäude mehrfache allegorische Bedeutung. Während ein Regierungspalast normalerweise ein offenes Haus des Volkes symbolisiert, ist Abduls Palast das Gegenteil, ein klaustrophobisches Instrument der Unterdrückung durch Spionage, Lüge, Verrat und Mord. Passend zur Größe des Ottomanischen Reiches, Abduls monströser Verbrechen und seiner Tarnmaschinerie besteht der Palast aus labyrinthisch verschachtelten Räumen mit Türen variabler Größe und Bedeutung. Dieses politische Gefängnis, in das der Diktator das ganze Volk gesperrt hat, illustrieren allgegenwärtige Säulenreihen, Gitter, geschlossene Fenster oder Jalousien, Vorhänge und Schleier.



Das Werkfoto zeigt die am historischen Sultanspalast orientierten realistischen Studiobauten des Thronsaals (58m Länge, 36m Höhe, 84 Säulen, 32 Türen) mit der Szenenaufstellung für den Staatsakt.<sup>825</sup>

Visuell signalisieren dieser türnenreiche Thronsaal und große, weit offene Palasttore<sup>826</sup> ostentativ Transparenz, politische Bedeutung und Volksbeteiligung – aber Abdul fällt seine Entscheidungen alleine, in kleinen Räumen hinter verschlossenen Türen. Seine diktatorische Gewaltmechanik verbirgt er unter theatralischen Kulissen – hinter allen Palasttüren lauern Spione, Folterer und Mörder,

<sup>825</sup> Werkfoto: <http://www.britishpictures.com/photos5/photo484.htm> (04-02-2018).

<sup>826</sup> SFA DosWR, Scans von Standfotos: **Abdul the Damned**, Kadragen: Palast, Tore außen/innen.



doch am gefährlichsten sind kleine Geheimtüren, die nur Abdul, Ali und Kadar kennen.<sup>827</sup> Die Schlußsequenz läßt Abduls diktatorisches Lügengebäude diegetisch konsequent im physischen Palast am Volkszorn zerschellen: Indem Stadtbewohner systematisch das Gebäude durchsuchen, den Diktator von seinem Körperdouble unterscheiden lernen und Abduls Versteck finden, erkennt das Volk alle Diktaturmechanismen, beseitigt sie restlos und ergreift die politische Herrschaft.

#### Reise als Chiffre für Exil, Widerstand und Freiheit

Das **Abdul**-Drehbuch fasst Exil zugleich als Verlust und Chance auf und kleidet es leitmotivisch in eine schillernde dreifache Chiffre aus erzwungenen physischen, freiwilligen Denk- und überraschenden Lebensreisen. Widerstand und Freiheit werden filmisch durchgängig anhand physischer und geistiger Fortbewegung präsentiert. Schon der Mittelteil der Exposition zeigt eine physische Reise von Hilmi, Omar, Therese und Talak im Orient-Expresß als existentiell bedeutende Bewegung innerhalb ihrer Lebensreisen – alle vier werden später in Konstantinopel verfolgt und verhaftet, was ihre Denk- und Lebensreisen drastisch verändert.

Filmisch fungiert das Held\*innenpaar Therese und Talak gleichrangig als vieldeutige Allegorie der (Reise-)Freiheit, während Widerstand mehr Talak und weniger Therese zugeordnet wird. Physisch reist Therese zunächst allein freiwillig aus Liebe zu Talak und kommt dadurch mit ihm nach Konstantinopel. Talak reist zuerst dienstlich gezwungenermaßen in einer Soldatengruppe von Konstantinopel dem Zug entgegen, dann freiwillig darin mit Therese zurück, später gezwungen ins Exil und freiwillig zurück nach Hause. Ihre in gegensätzlicher Richtung aus unterschiedlichen Motiven begonnenen Reisen haben in der zweiten Filmhälfte zunehmend ähnliche Verläufe. Thereses Lebensreise führt diktaturbedingt ins Sozialexil des Harems, aber durch ihre Widerstandsarbeit wieder in die Freiheit, Talaks Lebensreise führt diktaturbedingt ins Exekutionsgefängnis, wieder heraus sowie ins Exil, aber durch seine Widerstand wieder heim und in die Freiheit. Am Ende setzen sie ihre Lebensreisen als glückliches Paar gemeinsam fort.

Talak verhält sich anfangs widersprüchlich: Der Muslim liebt eine westliche Künstlerin, die in freizügigen Kostümen erotische Lieder vorträgt, und will eine

---

<sup>827</sup> In Abduls Privaträumen, von Kadars Büro zum Harem sowie vom Thronsaal zu Abduls Versteck.

westliche monogame Ehe, doch die an westlichen Vorbildern orientierte neue Verfassung lehnt der sultan-treue Alttürke als un-türkisch ab. Talaks politisches Umdenken zu Freiheit durch Widerstand beginnt erst im Palastgefängnis, wo sein Leben zu enden scheint, als er Ohrenzeuge der Exekution Hilmi und seiner Staboffiziere wird. Die Männerstimmen der Jungtürkenführer, die als letzte Widerstandshandlung das Freiheitslied ihrer Partei singen, verlieren visuell und akustisch einen grotesk ungleichen Kampf gegen die Gewehrschüsse des Exekutionskommandos, den die Montage zu Dramatik treibt. Als der letzte Schuss die letzte Sängerstimme mitten im Wort grausig zur buchstäblichen Totenstille zwingt – und damit behauptet, Widerstandsmusik vermöge nichts gegen politischen Mord – begreift Talak, und beginnt selbst das Freiheitslied zu singen.

Diese Szene ist dramaturgisch meisterhaft, indem sie die abstrakte, emotional unfassbare Tatsache der NS-Ermordung von Tausenden und Abertausenden linker Weimarer Aktivisten in allgemeinverständliche, aufwühlende Tonfilmästhetik übersetzt. Zugleich enthält sie eine eindrucksvolle kompositorische Selbstsatire Eislers, der hier durch musikalische Zitate seiner eigenen Arbeitermusik das Kulturschicksal der Weimarer Arbeiterbewegung und sein eigenes als exilierter Komponist zu Gehör bringt.

Aber mit diesen schockierenden Erkenntnissen endet weder die Szene noch die Aussage über Widerstandsmusik. Inmitten der Todesstille eröffnet Talaks leiser Gesang als erstes Hoffnungssignal die Schlusssequenz, in der Talak sich im griechischen Exil der Widerstandsbewegung um Hilmi geflüchteten Adjutanten Omar anschließt – entscheidend unterstützt von Therese, die Kadars Geständnis über den Auftragsmord an Hassan aus dem Harem schmuggelt, damit der Widerstand es veröffentlicht.

Die zugehörige Impressionen-Sequenz legitimiert Widerstand als notwendige Aufklärungsarbeit über die Verlogenheit der Diktatur und zeigt etliche kleine Widerstandsaktionen, durch die das ganze Volk am Widerstand mitwirkt. Gewalttätigen Widerstand toleriert der Film narrativ sowohl bei Hilmi und seinem Stab sowie beim wütenden Volkes, das den Palast stürmt – aber ihre Gewalt läuft jeweils narrativ ins Leere – Hilmi und seine Offiziere sterben, und die Volkswut

führt zu nichts. Dagegen erklären Drehbuch und Inszenierung durch das Ende der Exekutionssequenz sowie Talaks und Omars erfolgreicher Widerstandsbewegung die Aufklärungsarbeit zur einzig sinnvollen Widerstandsstrategie. Gewaltlos organisieren die Widerstandsführer ihre Arbeit, zügeln die Volkswut und schicken Abdul ins lebenslängliche Exil. Damit schaffen sie filmisch auch die Gewissheit, dass sich der Einsatz des Lebens im Widerstand lohnt - weil entschlossener aufklärerischer Widerstand jede noch so mächtige Diktatur stürzen kann.

### Produktion, Rezeption – und eine Perserkatze

Grune berichtete über die Dreharbeit mit Perserkater Marilla, einem wichtigen Element seiner historisch authentischen Inszenierung<sup>828</sup>, das in der Schlusssequenz ultimative Bedeutung entfaltet: Abdul erwartet in seinem letztem Versteck gesenkten Kopfes sein Schicksal, immer noch dreifach verborgen in einer Wandnische hinter einem Vorhang und einer Geheimtür.<sup>829</sup> Als Kislar die wütende Menge durch die Geheimtür schickt, weist Abduls geliebte weiße Perserkatze den Weg, indem sie bis zu Abduls Füßen weiterläuft. Das Haustier tritt dadurch momentan aus seiner dienenden Funktion und Personifizierung der irrationalen Natur heraus – es wird zur Schicksalsbotin von Abduls Sturz. Die **Abdul**-Schlusskadrage zeigt in einer



fahrenden schwarzen Kutsche den schwarz gekleideten Diktator, der die weiße Perserkatze im Arm hält, sie zärtlich streichelt und dann ins Leere starrt. Diese filmästhetische Inkarnation von Einsamkeit, Wahnsinn und Tod bündelt allegorische Identifikation mit Diktatoren aller Art und entwickelte umgehend filmikonische Wirkung:

828 ÖNB, TA, 28. Jg., Nr. 188, Mo, 19-08-1935, 6, Art: Der musikalische Kater; Aut: Karl Grune.

829 SFA DosWR, Scan von Standfoto: **Abdul the Damned**, Kadrage: Abdul im letzten Versteck.

Wahrscheinlich auf Rillas Rat hin benutzte bereits 1939 die Inszenierung bei seinem Film **Hell's Cargo** eine gleichartige Kadrage zur allegorischen politischen Charakterisierung eines geistesgestörten deutsch kodierten Verbrechers, der nur seine Katze liebt.<sup>830</sup>

Die **Abdul**-Kadrage sedimentierte durch die gleichartige in **Cargo** zeitnah zur universellen Filmchiffre für deutsch kodierte Diktatorenfiguren und blieb jahrzehntelang virulent, etwa in James-Bond-Filmen, wie der Vergleich mit **You Only Live Twice**<sup>831</sup> zeigt – der größtenwahnsinnige, deutsch-osteuropäisch konnotierte, in Braun gekleidete und physisch entstellte Möchtegerndiktator Blofeld erinnert zugleich an den filmischen Abdul, Hitler und alle möglichen Diktatoren:



**Abdul** erwuchs aus dem deutsch-britischen Weimarer und Exil-Filmnetzwerk. Was Theater- und Bühnenstar Kortner als Ideengeber seit 1931<sup>832</sup> geplant hatte, brachten Starregisseur Grune sowie die Produzenten Schach und Mycroft – letzterer bewunderte Grunes Regiewerk<sup>833</sup> – mit nur 50.000 GBP<sup>834</sup> zuwege. Kortner hatte bereits zweimal 1929-1931 in Großbritannien gedreht<sup>835</sup>; da der zweite Film eine deutsch-britische Koproduktion von Emelka und British International Pictures gewesen war, kannte BIP-Produktionschef Mycroft seit 1930/31 den damaligen Emelka-Chef Schach und Kortner, und vermutlich ebenso früh dessen **Abdul**-Projekt, das für Kortner zu seinem wichtigsten britischen Exilfilm wurde.<sup>836</sup> Nach

830 Cf. Kapitel 4, Fallstudie **Hell's Cargo**. Filmsichtung nur lokal in BFI ReLib möglich, bisher kein Standfoto der Kadragen aus der Szene des Reeders mit der Katze verfügbar.

831 GB 1967; Standfoto: Donald Pleasance als Blofeld, cf.

<http://www.geocities.com/pleasance/film/youonly/you-8.jpg>; 04-04-2018.

832 SDK, Zas aus FK, 22-04-1931, oS, Art: Fritz Kortner; Autor und Regisseur; Aut: HF [d.i. Hans Feld].

833 Genreprägende Welterfolge: **Schlagende Wetter** 1922/23, **Die Straße** 1923; ästhetisch bedeutend: **Die Brüder Schellenberg** 1925/26 und **Waterloo** 1928/29.

834 Low 1985, S. 242.

835 **Atlantic** GB 1929 und der zweisprachige **Menschen im Käfig** DE 1930/**Cape Forlorn** GB 1930/31, Regie jeweils: Ewald André Dupont.

836 Völker, Klaus: Fritz Kortner, Schauspieler und Regisseur. Deutsche Vergangenheit, 27. Berlin: Edition Hentrich 1987, 2. durchges. und erw. Aufl 1993, S. 123-124.

der Umwandlung von BIP 1933 zur Associated British Picture Corporation (ABPC)<sup>837</sup> begann die Vorproduktion im späten Juni 1934, wobei Mycroft leitender Produzent und Schach für seine neugegründete Capitol Film Corporation ausführender Produzent war; diese Rangabstufung war dem Cinematograph Films Act geschuldet.<sup>838</sup> Schach, als früherer Emelka-Chef und Europa-Generalmanager von Universal Studios mit vertikal integrierten Filmkonzernen und höchsten Budgets vertraut<sup>839</sup>, kooperierte zur **Abdul**-Produktionszeit bereits langjährig bevorzugt mit seinem Schwager Grune. Als langjähriger Musikfilmspezialist war Schach vom Wien vor 1918 und dessen Musikleben geprägt, was sich auch in **Abdul** spiegelt, der ersten von drei lukrativen seiner britischen Produktionen.<sup>840</sup>

Im Vorspann firmiert unterhalb des Filmtitels als Autor der Vorlage Kortners frühester **Abdul**-Kooperationspartner, Star-Schriftsteller Robert Neumann.<sup>841</sup> Durch neusachliche Satiren bekannt geworden, zählte Neumann seit den 1920er Jahren zu den deutschsprachigen Spitzenautoren.<sup>842</sup> Seine **Abdul**-Projektarbeit ist ohne ein erhaltenes Manuskript der unveröffentlichten Geschichte schwer einzustufen, doch war sie wahrscheinlich umfangreich; im Exil arbeiteten beide auch an einer zweiten Filmidee.<sup>843</sup> Neumann beschrieb 1970 in seinem Nachruf auf Kortner retrospektiv die **Abdul**-Vorproduktionsphase ironisch als modernen Sklavenhandel, bei dem Schach und Grune die Filmidee, Kortner und Neumann selbst an Mycroft „so gut wie verkauft“ hatten.<sup>844</sup>

---

837 <http://www.screenonline.org.uk/film/id/460815/>; 01-01-2018.

838 Gesetz von 1927/28 zur Förderung der GB-Filmindustrie gegen US-Konkurrenz; cf.: Chanan, Michael: State Protection of a Beleaguered Industry. In: Curran, James/Porter, Vincent (Hgg): British Cinema History. London: Weidenfeld & Nicolson 1983, S. 59–73. - Richards, Jeffrey: The Unknown 1930s: An Alternative History of the British Cinema 1929–1939. Manchester: Tauris 2001, passim. - Dickinson, Margaret/Street, Sarah: Cinema and State: The Film Industry and the Government, 1927–1984. London: BFI 1985, passim.

839 Weniger 2011, S. 438–439.

840 Die anderen waren **Land Without Music** und **Pagliacci**, beide GB 1936.

841 Neumann, Robert: Goodbye, Fritz Kortner. In: Tribüne, 9 (1970), 3751–3752.

842 Cargnelli, Christian: Abdul the Damned (1935) und These are the Men (1943): Anmerkungen zu Robert Neumanns Filmarbeit im englischen Exil. In: Jäger, Anne Maximiliane (Hg.): Einmal Emigrant, immer Emigrant? Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897–1975). München: edition text+kritik 2006, S. 102–121.

843 ÖNB, Robert Neumann (1897–1975): Die Werke. Der Nachlass. Eine Findehilfe, cf.

<http://kmueller.sbg.ac.at/kmueller/projekte.htm> und

<https://kmueller.sbg.ac.at/kmueller/neumann2011/Finde2ThTVFilm.pdf>; beide 02-03-2016, .pdf S. 1, 6: ÖNB 21148, ms Fragment Filmexposé **Eddie**; ÖNB 21.626/2, Ms Fragment oT, beide oD [ca. 1935]. Beide basieren auf Neumanns Bühnenstück **Die Puppen von Poshansk oder Wie es Ihnen gefällt. Zwei Spiele**. Bühnenmanuskript. Berlin-Wilmersdorf: Bloch Erben oJ [1931].

844 Neumann, Robert: Goodbye, Fritz Kortner. In: Tribüne, 9 (1970), 3751–3752.

Wegen des Cinematograph Films Act nennt der Vorspann nur drei unbedeutende britische Autoren<sup>845</sup>, dagegen fehlen die Namen von Schach und vier anderer Drehbuchautoren, nämlich Kortner und drei weitere renommierte Filmexilierte: Kurt Siodmak, Imre József Pressburger<sup>846</sup> und Hans Rehfisch<sup>847</sup>. Dagegen firmieren zwei weitere renommierte Stabmitglieder: Kostümbildner John Friedrich Strassner, der bedeutendste Weimarer Filmmodeschöpfer<sup>848</sup>, und Chefkameramann Kanturek, der in London erstmals 1917-1920 gearbeitet und vier Weimarer Rilla-Erfolgsfilme fotografiert hatte.<sup>849</sup>

Die Stoffentwicklung, wahrscheinlich 1931 begonnen, hatte 1933 das Vorproduktionsstadium erreicht, als Gaumont-British Picture Corporation Ltd. eine Synopse mit dem Arbeitstitel **Abdul Hamid** beim BBFC einreichte; dessen Vorzensurbericht vom 21. November lehnte das Thema wegen Zeitgeschichtlichkeit als „very undesirable“ ab: „...the events here set forth, even if historically accurate in every detail, are of too recent a nature to warrant their being broadcast in film form“.<sup>850</sup> Erst sieben Monate später ging ABPC-Produktionschef Mycroft das Risiko einer Ablehnung durch die Nachzensur ein.

Für die Filmmusik gewann Kortner den renommierten Komponisten Hanns Eisler, der dabei unter anderem Mozart-Kompositionen nutzte.<sup>851</sup> Eisler schrieb an Bertolt Brecht im späten August 1934 kurz nach Arbeitsbeginn verächtlich über das **Abdul**-Projekt – implizit über die Produzenten, explizit über Rehfisch und das Drehbuch.<sup>852</sup> Um sich Brechts Freundschaft zu erhalten, suchte Eisler seine Mitarbeit am kommerziellen Filmprojekt ausschließlich mit finanzieller Not zu begründen;

---

845 Roger Burford, Warren Chetham-Strode, Ashley Dukes.

846 Weimarer Name: Emmerich Pressburger, britischer Exilname: Emeric Pressburger.

847 [https://www.filmportal.de/person/hans-rehfisch\\_bfb85142bdb847a0948cf9bcfd4a1d42](https://www.filmportal.de/person/hans-rehfisch_bfb85142bdb847a0948cf9bcfd4a1d42); 20-01-2017.

848 Weniger 2011, S. 492.

849 **Geiger von Florenz; Königin; 24 Stunden; Rendezvous** alle Fassungen der MSF-Musikkomödie.

850 BFI SpecColl, BBFC-1-2-108, eingereicht 21-11-1933.

851 BFI SpecColl, MUS-6, Abdul the Damned, Fotokopie von Music Cue Sheet.

852 Schebera, Jürgen/Köster, Maren (Hgg.): Hanns Eisler. Briefe 1907-1943. Wiesbaden etc.: Breitkopf & Härtel 2010, S. 89-90: Abdruck von Brief 22-08-1934, Eisler an Brecht; Orthographie und Hervorhebungen im Original. Herzlichen Dank an Peter Deeg (ADK, Berlin) für diesen Literaturhinweis, Erläuterungen zu Eislers Stilistik und Meinungs austausch über Eislers Brief. - Adorno, Theodor W./Eisler, Hanns: Komposition für den Film. Mit Notenbeilagen. München: Rogner & Bernhard 1969, passim.

zugleich belegt der Brief, dass Kortner auch Brechts Mitarbeit erwogen und die antifaschistische Filmbotschaft bereits vorherige Drehbuchstadien geprägt hatte.<sup>853</sup>

Preiswerte Türöffner für den US-Markt waren die Besetzungen des schwedischen Stars Nils Asther sowie der aufstrebenden US-Darstellerin und Sängerin Adrienne Ames. Asther hatte 1925-1927 in Berlin gedreht; Hollywood boykottierte ihn seit 1933 – offen wegen seiner Ablehnung einseitiger Liebhaber-Typbesetzungen und unterschwellig wegen seiner Homosexualität. Für das britische Publikum war John Stuart seit den 1920ern ein Star; er hatte 1925 in München unter Hitchcock für Pommer und Balcon gedreht und war 1928 für eine weitere Hauptrolle in Berlin gewesen.<sup>854</sup>

Auch Rillas Besetzung resultierte aus dem deutsch-britischen Filmnetzwerk – Mycroft kannte er seit Jahren, mit Kortner hatte er 1926-1931 in Filmen und Theaterstücken<sup>855</sup> kooperiert. Rilla spricht schon Anfang August 1934 begeistert über Grune:

I am working hard in the studio every day, but I am very happy in my work, – it is for the first time for years and years that I am working with a director who is a real artist, who has a powerful vision of what he is making, a real creating spirit. I hope the picture will be good.<sup>856</sup>

Rillas Figur Hassan Bey ist als Nebenrolle angelegt; narrativ repräsentiert er alle Abdul-Anhänger und ist als Alttürkenparteführer Abduls Gesprächspartner; entscheidende dramaturgische Bedeutung hat aber nur Hassans Ermordung. Trotz seiner wenigen Szenen während der Exposition und der ersten Hauptteilsequenz beeindruckte Rillas Rollengestaltung die zeitgenössische Kritik nachhaltig – seine Charakterstudie des unterwürfigen, patriotischen Phrasendreschers Hassan ist beispielsweise in der Privataudienz-Szene Kortners Abdul ebenbürtig.

---

<sup>853</sup> Erhalten ist jedoch nur die Postproduktionsfassung: BFI SpecColl, SCR-2951, S6798.

<sup>854</sup> *Irrgarten der Leidenschaft/Pleasure Garden* DE/GB 1925; *Die Yacht der sieben Sünden* 1928.

<sup>855</sup> Filme: *Dürfen wir schweigen?*, *Die große Liebe (Revolutionshochzeit)* und *Die große Sehnsucht*; Theater: *Der Patriot* 1927, Lessing-Theater, Berlin.

<sup>856</sup> BFI SpecColl, AB Coll, 154, 3, Brief, 02-08-1935, WR an AB.

Vier Besetzungen zeigen, dass das deutsch-britische Filmnetzwerk auch bestimmte britische Nebenrollen-Darstellende einschloss: Mit Esme Percy drehte Rilla später erneut unter dem exilierten Regisseur Paul Ludwig Stein.<sup>857</sup> Korda, Mycroft und Schach besetzten 1932-1937 sechsmal den einstigen Heidelberger Studenten Charles Carson (General Hilmi Pascha); im britischen Kino oft als Politiker oder hochrangiger Soldat typbesetzt, drehte er 1937/38 erneut mit Rilla unter Wilcox.<sup>858</sup> Korda und Czinner engagierten 1932-1939 fünfmal die als Darstellerin englischer Ladies ebenso bekannte Annie Esmond (englische Touristin), inklusive **Pimpernel** (dort englische Adlige „Lady W“).<sup>859</sup> Eine ungelistete Nebenrolle spielte Paul Graetz – mit den Regisseuren Grune und Paul Ludwig Stein befreundet, wurde der Weimarer Kabarettstar und Filmdarsteller vermutlich auch von Asther empfohlen, mit dem er einen Weimarer Film gedreht hatte.<sup>860</sup>

Über die **Abdul**-Dreharbeiten berichteten ein britisches Kortner-Interview und ein österreichischer Drehbericht; letzterer betonte, dass Grune zu Authentizitätszwecken diverse Ex-Würdenträger und Eunuchen des historischen Abdul als Statisten engagierte.<sup>861</sup> Die Londoner Uraufführung war am 23. Dezember 1934, der Verleih Wardour Films reichte **Abdul** aber erst am 22. Februar 1935 zur Nachzensur ein, wo er weiterhin als hochproblematisches Türkei-Politikum galt, denn nicht normale BBFC-Zensoren, sondern BBFC-Präsident Shortt sowie Vertreter des Home und Foreign Office führten sie durch; nach Kürzungen von 111 Minuten auf 108'20“ erfolgte die Freigabe für Erwachsene.<sup>862</sup>

---

857 Cf. Kapitel 4.

858 **Men of Tomorrow** 1932, **Blossom Time**, **Dein ist mein Herz** beide 1934, **Invitation to the Waltz** 1935/36, **The Beloved Vagabond** und **Forget Me Not**, beide 1936, alle GB; letzterer ein Remake des deutschen Films **Vergiß mein nicht** 1935. **Victoria the Great** und **Sixty Glorious Years**, cf. Fallstudien in diesem Kapitel.

859 Alle GB: **Men of Tomorrow** 1932, **The Private Life of Henry VIII**. 1933, **The Scarlet Pimpernel** und **The Private Life of Don Juan**, beide 1934, **Stolen Life** 1939.

860 <http://www.kabarettarchiv.de/KabaPDF/Paul%20Graetz.pdf>; <https://www.freitag.de/autoren/lutzherden/vorbei-verweht-nie-wieder>; beide 02-03-2018. – Asther und Graetz in **Die drei Kuckucksuhren** 1925/26.

861 BFI/BLNA, FWeek, Bd. 12, Nr. 320, 30-11-1934, 13, Art, Interview Kortner; Aut NN. – ÖNB, ÖFZ, Nr. 52, 29-12-1934, 5, Art: Der Hofstaat Abdul Hamids im Film. Filmende Eunuchen; Aut NN.

862 BFI SpecColl, BBFC-1-2-108, eingereicht 21-11-1933, Notiz zur Nachzensur 26-02-1935: „Seen by Mr. Shortt and representatives of the Home Office and Foreign Office 26-2-35. Two small deletions, then „A“.“ – Das damalige BBFC-Zertifikat „A“ bedeutete „Adults“.



Zum lokalen Londoner Kinostart Anfang März 1935 bot eine Branchen- und Pressevorführung aufwändiges Werbematerial<sup>863</sup>; der landesweite Kinostart war erst am 23. September, wahrscheinlich wiederum wegen diplomatischer Türkeibedenken. Die Tatsache, dass HO und Foreign Office (FO) sowie BBFC nur solche diplomatischen Probleme fürchteten, aber keine mit NS-Deutschland, bestätigt das filmpolitische Können Schachs, Grunes meisterhafte Inszenierung und die britische Zensur-Blindheit für antifaschistische Allegorien.

**Abdul** wurde ein Welterfolg – eine globale Ausnahme für einen fast exklusiv von Exilierten verantworteten Exilfilm. Einflussreiche Londoner Blätter feiern ihn als eine der besten bisherigen britischen Produktionen; *Daily Telegraph*-Kritiker Campbell Dixon erkennt die antifaschistische Filmbotschaft, indem er neben BIP, Schach und Grune auch explizit Adolf Hitler erwähnt, „ohne den dieser Film nie gedreht worden wäre.“<sup>864</sup> Die übrige inländische respektive ausländische Presse ist ebenso beeindruckt von der Gesamtleistung, Regie, Musik und Kamera, dem hohem Produktionswert und Authentizitätsgrad sowie den Darstellenden.<sup>865</sup> Bei letzteren gilt das Lob naturgemäß vorrangig Kortner<sup>866</sup>, aber auch Asther, Ames, Rilla und Percy, beispielsweise: „...Nils Asther als intriganter Polizeichef und Walter Rilla als Alttürkenführer [können sich] durchaus in Nebenrollen behaupten.“<sup>867</sup> Die *Sunday Times* lobt Kortner überschwänglich und erkennt **Abdul** stilistisch implizit als Neo-Weimarer Film, lehnt aber dessen neusachlichen Stil in antideutschem Gestus als generell defizitär ab: Typisch deutsches, emotional „kaltes“ Filmschaffen habe schon das Weimarer Kino geprägt.<sup>868</sup>

Die Wiener Erstaufführungskritiken spiegeln austrofaschistisch gleichgeschalteten Filmjournalismus, indem sie geflissentlich verschweigen, dass der Film von

---

863 BFI SpecColl, PBL-56448 und PBM-56448, jeweils Presseheft.

864 NLI, TJCh, 08-03-1935, oS, Art. – DaTel, NN-03-1935, Art: Vivid Study of a Fear-Ridden Despot; Aut: Campbell Dixon, zitiert nach Bergfelder/Cargnelli in Loacker/Tscholl 2014, S. 179, dort oD, oS.

865 FWeek, 20-09-1935, cf. [http://www.powell-pressburger.org/Reviews/35\\_Abdul/FilmWeekly.html](http://www.powell-pressburger.org/Reviews/35_Abdul/FilmWeekly.html); 01-09-2018. - Weitere Beispiele: Bergfelder/Cargnelli in Loacker/Tscholl 2014, S. 179, zwei Kritiken von Exiljournalisten aus Prag und Paris, sowie Kritiken aus Wien und Jerusalem.

866 Beispielsweise: TNYT, 11-05-1936, Art: Sidelights on Turkish History in „Abdul the Damned“ at the Rialto; Aut: Frank S. Nugent.

867 Bergfelder/Cargnelli in Loacker/Tscholl 2014, S. 174.

868 *Sunday Times*, 03-03-1935, Art, zitiert nach Bergfelder/Cargnelli in Loacker/Tscholl 2014, S. 179, dort oS, oT; Aut NN, Übers: „Die Deutschen sind Spezialisten für die Psyche, nicht für das Herz.“

Exilierten stammt, und ein Branchenblatt die Gesamtleistung überdeutlich politikabstinent als pure Unterhaltung bewertet.<sup>869</sup> In der Lokalpresse schilt L. Hid übereifrig die Dikturanalyse als überzogen und erklärt zugleich Rillas „sympathische Erscheinung“ kurzerhand zu einer britischen, obwohl er in Österreich extrem bekannt war.<sup>870</sup> Demgegenüber benennt die Exilpresse die antifaschistische Filmbotschaft, wiewohl Erich Kaiser in der zeitgenössisch wichtigsten deutschsprachigen Exilzeitung *Pariser Tageblatt* vorsichtig formuliert – vielleicht wegen der politisch wie finanziell chronisch prekären Situation des Blattes:

...wie mutet im Jahre 1935 dieses halbasiatische Blutregime eines manischen Tyrannen heutig an. Die Regierungsmethoden des „Roten Sultans“ sind inzwischen in einigen sogenannten „Kulturstaaten“ heimisch geworden, und die Welt, die anno 1909 den Befreiungskampf der Jungtürken mit Spannung verfolgte, hat heute kaum noch Zeit, sich um das Schicksal jener Oppositionellen zu kümmern, die in den Diktaturländern mit Hilfe übelster Polizeitricks und einer feilen Justiz niedergeworfen werden. So bietet dieser Film dem Nachdenklichen interessante Vergleichungsmöglichkeiten.<sup>871</sup>

Die Filmbotschaft erreichte ihr Ziel somit in innerfilmischen und Exildiskursen, verfehlte es aber bei der britischen Öffentlichkeit und Regierung. Zudem hatten sich die weltweiten Rezeptionsbedingungen zwischen der Londoner Premiere und der Kinoauswertung durch den medial weltweit beobachteten pro-NS-Ausgang des Saar-Plebiszits am 13. Januar 1935 erheblich verschlechtert.

Nach 1945 blieb das filmpublizistische und Forschungsurteil über **Abdul** in jahrzehntelang oberflächlich, zudem geprägt von filmhistorischer Unkenntnis, filmanalytischen Fehldeutungen und fehlender Berücksichtigung des Produktionskontextes. Beispielsweise behauptete der renommierte britische Kritiker, Filmhistoriker und Dokumentarfilmer Paul Rotha anlässlich von Kortners Tod 1970, die britische Filmindustrie habe Kortners Bedeutung nie erkannt und seine Spielweise nie verstanden, weswegen dieser „gezwungen“ gewesen sei, in „banalen“

---

869 ÖNB, ÖFZ, Nr. 20, Fr, 17-05-1935, 2, Art: Abdul Hamid; Aut NN.

870 ÖNB, NFP, Nr. 25387, Do, 16-05-1935, 11, Art: Abdul Hamid; Aut: L. Hid.

871 DNB, PaTb, 30-08-1935, 4, Rubrik: Film, Art: Fritz Kortner als Abdul Hamid; Aut: Emile Grant [d.i. Kaiser, Erich].

Filmen wie **Chu Chin Chow** und **Abdul** mitzuwirken.<sup>872</sup> Meine Fallstudie und weitere Quellen belegen, dass Kortner vom keineswegs banalen eigenen Projekt überzeugt war und eindeutig britischen Starstatus genoss: Die Fach- und Tagespresse verehrte den expressivsten deutschsprachigen Shylock seiner Zeit als „Jannings of the talkies“<sup>873</sup>, und die Branche bot ihm schon bei Exilbeginn vier Star- und Co-Star-Rollen, darunter drei mit Drehbucheinfluss inklusive **Abdul**, sowie 1935-1937 eine Drehbuchmitarbeit und zwei weitere attraktive Rollen.<sup>874</sup>

Auch der renommierte US-Filmkritiker Leslie Halliwell verurteilte **Abdul** in seinem als anglophones Handbuch geltenden *Film Guide* pauschal: „Thoroughgoing hokum that pleased a lot of people in its day.“<sup>875</sup> Halliwells abfälligem Tenor, der die zensurbedingte Verkleidung für bare Münze nimmt und weder Grunes Inszenierungsziele noch die antifaschistische Botschaft erkennt, folgt Kunsthistoriker Kay Weniger, der **Abdul** auch als „weit hergeholtes Abenteuerstück“ verdammt.<sup>876</sup>

Die Filmforschung erwähnt **Abdul** nur gelegentlich und randständig, britischerseits z.B. 1989 in einer Aufzählung von Exilfilmen der 1930er Jahre<sup>877</sup> und 1993 in einem Anthologiebeitrag zur Exilproduktionspraxis<sup>878</sup>. In der gleichen Anthologie befasst sich Richard Falcon mit den Genres britisch produzierter Exilfilme und sucht **Abdul** in einem einzigen Halbsatz zu deuten: „Abdul wirkt wie eine allegorische Darstellung Hitlers, das Massaker an den Jungtürken erinnert an die Ermordung Ernst Röhms und seiner SA-Führer durch Mitglieder der SS im Jahre 1934.“<sup>879</sup> Diese Deutungsidee, die seither mehrere Filmhistoriker unhinterfragt übernahmen und, wie beispielsweise Martin Girod 2016<sup>880</sup>, zudem ohne Bezugnahme auf Falcon als

---

872 Leserbrief 27-09-1970, Paul Rotha an Times, zitiert nach Bergfelder/Cargnelli in Loacker/Tscholl 2014, S. 161.

873 BFI/BLNA, FWeek, 20-09-1935, oS, Art: Abdul the Damned; Aut NN, cf. [http://www.powellpressburger.org/Reviews/35\\_Abdul/FilmWeekly.html](http://www.powellpressburger.org/Reviews/35_Abdul/FilmWeekly.html); 14-12-2015.

874 **Chu-Chin-Chow**, **Little Friend** und **Evensong**, alle GB 1934; **Abdul** GB 1934/35; **The Crouching Beast** GB 1935; Drehbuch-Mitarbeit an **Pagliacci** GB 1936; **Midnight Menace** GB 1937.

875 Halliwell, Leslie: Halliwell's Film Guide. New York: Harper Collins 1977, 7. Aufl. 1989, 2.

876 Weniger 2011, S. 220, 438-439.

877 Gough-Yates in Berghaus 1989, S. 137.

878 Higson, Andrew: Way West. Deutsche Emigranten und die britische Filmindustrie. In: Bock et al. 1993, S. 50-53.

879 Falcon, Richard: No Politics! „German Affairs“ im Spionage- und Kostümfilm. In: Bock et al. 1993, S. 77-88, darin 87-88.

880 Kurztexte wissenschaftlicher Beiträger von 2015 z.B. auf <http://www.viennale.at/de/film/abdul-damned>; 14-12-2015, und [https://www.film.at/abdul\\_the\\_damned](https://www.film.at/abdul_the_damned); 10-11-2020. - Girod, Martin: Anmoderation zu **Abdul**-Vorführung in Hamburg, 21-11-2016, im Rahmen von CineFest: Gebrochene Sprache. Filmautoren und Schriftsteller des Exils, 19-11 bis 27-11-2016. - Deutsches Historisches

vermeintliche Tatsache kolportieren, ist weder sprachlich präzise noch filmisch und historisch schlüssig.

In **Abdul** gibt es kein massenhaftes „Massaker an den Jungtürken“, sondern nur die situative Erschießung eines Jungtürken, der das Freiheitslied singt, und die Exekution Hilmi und seines Stabs, bei der das Freiheitslied ebenfalls zentrale dramaturgische Funktion hat. Wie meine Analyse gezeigt hat, zählt die Exekution zu einer Kontrastmontage über Diktatur versus Widerstand/Freiheit. Eislers Musik hat den Männerchor der Jungtürken, der als letzte politische Widerstandshandlung das Freiheitslied während der Exekution singt, eindeutig an den von ihm selbst stark geprägten linken Musikpolitikvorbildern von Weimarer Agitprop-Liedern und Arbeiterchören orientiert; der im Freiheitslied kodierte Widerstandsfunkel wird von den Schüssen interpunktiert, die eine Stimme nach der anderen löschen, und geht vom letzten Exekutierten direkt auf Talak über, der es leise in die tiefe Stille nach dem Schuss hineinsingt. Die musikalisch so inszenierte Exekutionsszene erinnert eindeutig an die NS-Zerschlagung der Weimarer Arbeiterbewegung und ungezählte NS-Exekutionen linker Arbeiter\*innen, Gewerkschafter\*innen und Politiker\*innen. Auch historisch ist Falcons Deutung abwegig. Es gab keine Gesamtexekution der SA-Führung an einem Ort – Ernst Röhm wurde einzeln erschossen; das reichsweite Massaker von Ende Juni bis in den Juli traf neben der SA-Spitze etliche weitere NS-Würdenträger und -Veteranen. Zu dieser Zeit war die **Abdul**-Vorproduktion im Gange und das Drehbuch fast fertig. Weder Kortner, von der NSDAP seit Mitte der 1920er Jahre massiv antisemitisch verfolgt und deshalb bereits seit 1932 exiliert, noch die exilierten Juden Schach, Grune und Eisler hatten Interesse daran, ausgerechnet an die SA-Führungsriege zu erinnern.

Helmuth Asper erwähnt **Abdul** randständig als Politikallégorie über Hitler und Mussolini.<sup>881</sup> Wie meine Fallstudie zeigt, bietet **Abdul** aber eine globale Dikturanalyse. Die aktuelle Kortner-Forschung sieht teilweise ebenfalls nur eine Hitler/Mussolini-Allegorie, konzediert teilweise aber, dass es sich um eine „allgemeingültige psychologische Studie eines paranoiden Diktators“ handelt.<sup>882</sup>

---

Museum, Filmprogramm 2017, <https://www.dhm.de/nc/zeughauskino/kalender>; 27-07-2018.

881 Asper in Krohn et al. 1998, S. 957- 970.

882 Bergfelder/Cargnelli in Loacker/Tscholl 2014, S. 174. - Bergfelder in Idem/Cargnelli 2008, S. 1-23, darin S. 5-6.

Tatsächlich leistet **Abdul** meiner Fallstudie gemäß noch mehr, indem er gewaltlos-aufklärerischen Widerstandskampf als aussichtsreichste Waffe gegen Diktaturen propagiert.

Wiewohl das Kortner-Vehikel einige wenige unnötige Szenen enthält<sup>883</sup>, eignet **Abdul** hohe filmische, politische und historische Qualität. Seine Botschaft trifft alle Diktaturen und Herrschaftsformen durch die Analyse der grundsätzlichen Theatralik von Politik. Zugleich regt er unterhaltsam zum kritischen Denken an. Schach und Grune erreichten unter Exilbedingungen und gegen die britische politische Zensur, was in anderen Gastländern 1933-1945 fast unmöglich war: in eigener Produktionsverantwortung mit linkem Gedankengut einen kommerziellen Erfolg zu erzielen, und sie machten zugleich einen entscheidenden filmkreativen Schritt, linke Weimarer Filme<sup>884</sup> und den kommerziellen Film zu transzendieren. Falls die britischen Produktionsbedingungen angehalten hätten, hätte diesem Neo-Weimarer Erfolg eine ganze Gattung linker politischer Exilfilme folgen können.

**Abdul** ist aus all diesen Gründen im weltweiten Exilfilm vermutlich qualitativ wie quantitativ einzigartig, und hat als Mediendokument bleibend hohen filmhistorischen Wert. 85 Jahre nach seinem Kinostart habe ich diesem transkulturellen Neo-Weimarer antifaschistischen Exilfilm wahrscheinlich als erste weltweit eine Fallstudie gewidmet; sie mag bewirken, dass er über seinen bisherigen filmhistorischen Status als Kortner-Vehikel hinaus zu einem Meisterwerk Grunes und kanonischen Klassiker des politischen Films avanciert, als das respektive den ich ihn erachte.

---

883 Beispielsweise: Abduls gewalttätige Inspektion der Wachen auf seinem Weg zum Willkommensfest für Therese ist als Ausdruck erotischer Ängste überflüssig, weil sein grundsätzliches Seelenproblem bereits am Herrscher(selbst-)bild gezeigt wird.

884 Dessen linke Vertreter hatten eindeutige Filmbotschaften geschaffen, verfügten jedoch schon vor 1933 nie über Mittel für Großproduktionen; ab 1933 fehlten ihnen Möglichkeiten zur ästhetischen Weiterentwicklung.

### **Fallstudie 3: Lady Windermere's Fächer 1935 – eine NS-Exilbotschaft**

Die satirische Filmkomödie<sup>885</sup> verhandelt das Exil anti-britisch und adaptiert zu diesem Zweck Oscar Wildes berühmte Bühnenvorlage *Lady Windermere's Fan* mit erheblichen narrativen, temporalen, spatialen und Figurenänderungen. Das Drehbuch transplantiert die viktorianische Moralhandlung um eheliche (Un-)Treue in der Londoner Oberschicht in die Zeit kurz nach dem Börsenkrach 1929. Am Beginn der Handlung wurde das Ende von Mrs. Erlynnes (Lil Dagover) langjährigem US-Exil eingefügt – repräsentiert durch ihr Pensionszimmer, ein großstädtisches Revuetheater und ein Café; die Londoner Handlung ergänzen diverse Orte: Das Leben der Londoner Oberschicht repräsentieren die Villen von Lord Windermere (Rilla) und seiner Frau Lady Margareth (Hanna Waag), Lord Darlington, Lord Lorton (Fritz Odemar), die Häuser Erlynnes und zweier weiterer Ladies, ein Herrenclub, eine Themse-Aussichtsterrasse sowie der Flughafen.

Bühnenstück und Film lösen die zentrale narrative Frage von Mrs. Erlynnes sozialer Rückkehr teils gleich, teils konträr. In beiden erlangt sie nur im lebenslangen Exil als Lortons Partnerin wieder ihren Gesellschaftsrank, aber die Exilbewertung ist gegensätzlich: Im Stück erzwingt der implizite Ausgrenzungsgestus der Oberschicht das Exil, im Film dagegen zieht das Paar freiwillig ein Exil mit bäuerlichem Arbeitsleben dem metropolitanen Oberschicht-Luxusleben vor. Meine Analyse fokussiert einerseits auf die durchgängig miteinander gekoppelten expliziten Filmthemen: US-Exilelend, Londoner Luxusleben, anglophoner Kapitalismus, patriarchale Misogynie, moralische Oberschicht-Bigotterie und -Korruption, und andererseits dadurch auf die transportierten impliziten NS-ideologischen Konzepte.

#### US-Elend versus Londoner Luxus

Während Wildes Stück nur interne Sozialmechanismen der Londoner Oberschicht demonstriert, thematisiert der Film zusätzlich aus NS-Sicht inklusive rassistischer

---

885 DVD UfA Klassiker Edition, Universum Film, 05-12-2005, ca. 90', 4:3 Vollbildratio 1:1,33, sw, Dolby Digital 1.0 Mono, FSK: 6. - SDK, Verleihkopien: SDK 01928-V, 35mm, 1:1,375, sw, 2.535 m, Pos, vorgeführte Fassung; SDK 03050-V, 35mm, 1:1,375, 2.558 m, Pos, vorgeführte Fassung. - FWMS, Archivkopien: FWMS 1/83, 35mm, Pos, 24 BPS, sw, 2.567,7 m, 93'50". - FWMS 2/83, 35mm Kombinations-DupPos, 24 BPS, sw, 2.568,7 m, 93'53". - Mastermaterialien: SDK 00909-A, 16mm DupNeg, 1:1,375, sw, Pre-Release Fassung. - DIF 21.55, 35mm Bild-Neg, 24 BPS, sw, optisch-analoger Ton, Nitro (CN). - DIF 21.55.a, 35mm Ton-Neg, 24 BPS sw, optisch-analoger Ton, vorgeführte Fassung, Nitro (CN). FWMS 1/83, 17.5mm Perf-Band, 24 BPS, 2.568,7 m, 93'53" min. - FWMS 35mm Bild-DupPos, 24 BPS. - FWMS 1/83, 35mm Bild-Dup-Pos, 1:1,31, 24 BPS, sw, 2.568,7 m, 93'53". - Kassationen: DIF, 12.177, 16mm Pos, sw, optisch-analoger Ton, Azetat, 24 BPS, vorgeführte Fassung. - FWMS, T226, 35mm Pos, sw, 24 BPS, 2.553,6 m, 93'20" min.

Obertöne die anglophone kapitalistische Klassengesellschaft: Erlyne bewohnt in einer US-Großstadt ein winziges Pensionszimmer bei einer Afroamerikanerin, die nie anklopft. Diese und weitere US-Szenen in der ersten Hälfte der Exposition gehören zu einer kurzen Kontrastmontage über den sozio-spatialen Gegensatz zwischen dem heimatlichen britischen Luxusleben Margareths und dem elenden US-Exil ihrer Mutter, die als Choreographin eines Revuetheaters miserabel verdient.

Die Exposition schließt mit einer zweiten sozio-spatialen Kontrastmontage, die dem monotonen, steifen Verhalten befrackter männlicher Oberschichtmitglieder beim Londoner Club-Dinner als parodistische Farce eine dynamische Tanz- und Gesangsszene von Proben an Erlynnes US-Arbeitsplatz gegenüberstellt: Auf der Bühne des Revuetheaters singt eine Diseuse (Grete Weiser) das Eigenlob der Oberschicht und führt eine Tänzerinnenreihe in stilisierten Frack-und-Zylinder-Kostümen, deren Bewegungen Arroganz, Oberflächlichkeit und Modesucht signalisieren – diese Theater-im-Film-Szene stellt britische Oberschichtangehörige sarkastisch als selbstherrlich-affektierte Hohlköpfe dar.

An diese Bühnenszene anschließend, etabliert die weitere Exposition Erlyne als kreative Choreographin, die an der sexistischen US-Arbeitshierarchie des Theaterunternehmens scheitert. Sie muss einen der habituellen sexuellen Übergriffe des Direktors abwehren, der ihr diesmal mit Entlassung droht. Der unfähige, arrogante Regisseur lastet ihr habituell seine selbstverschuldeten Blamagen an und fordert diesmal ihre Entlassung. Der Direktor macht Erlynnes Arbeitsvertrag zum Einsatz in einem Pokerspiel mit zweien seiner Schmierenkomödianten – da er es verliert, wird sie entlassen. Diese Inszenierung des US-Exils evozierte beim zeitgenössischen Publikum zugleich die US-kapitalistische Hire-and-Fire-Erbarmungslosigkeit und kollektive Erinnerung an die Kolonialallmacht englischer und US-Sklavenhalter. Zusammen fungieren beide Kontrastmontagen als narrative Klammern, um in der Exposition die patriarchale Misogynie anglophoner Klassengesellschaften sowie Arroganz und Willkür von deren Oberschichten zu demonstrieren.

Der Hauptteil verbindet beide Themen: Indem Erlyne als Dame und Künstlerin menschlich missachtet und ruiniert wird, scheitert ihr Exil an der US-Klassengesellschaft. Trotzdem will die einstige Lady Milton in die britische

Klassengesellschaft zurückkehren, an deren Misogynie sie bereits gescheitert war. Diesen Rückkehrwunsch diskreditiert und entwertet das Drehbuch dialogisch als blossen „Hunger nach guten Manieren“. Zugleich wird extradiegetisch unterstellt, die NS-„Volksgemeinschaft“<sup>886</sup> sei keine misogynen kapitalistische Klassengesellschaft, würde also Exil-Rückkehrende gut behandeln – ein Wink mit dem Zaunpfahl an alle seit 1933 Exilierten.

### Anglophoner Kapitalismus

Der Hauptteil der Handlung koppelt Erlynnes Exil, Rückkehr und drohenden Rückfall in Armut narrativ mit antikapitalistischen, antipatriarchalen und antibritischen Angriffen. Die Auktionssequenz inklusive nebenstehendem Standfoto aus einer Schlüsselszene des Films<sup>887</sup> demonstriert patriarchale Sexualitäts- und Kapitalkontrolle: Lorton verkauft erhebliche Immobilienwerte; Windermere kauft mit dem venezianischen Fächer einen Luxusgegenstand als improvisiertes Geschenk



zum Hochzeitstag. Über Geld entscheiden in dieser Sequenz nur Männer – und ein männliches Tier, Lord Grahams Rüde Cecil. Wie alle Lords schließen Lorton und Windermere sogar Frauen der eigenen Schicht von autonomer Kapitalkontrolle aus.

Beide ehren die Ehefrau Windermere verbal mit erotischen Komplimenten, während diese real lebenslanger Finanz- und Sexualkontrolle untersteht: Windermere hatte bis zum Mittag des Hochzeitstages noch keinen Gedanken an ein Geschenk verschwendet – was Sexualdienstleistungen von Ehefrauen zur unbezahlten Nebensächlichkeit degradiert. Er lädt jedoch später das zufällig-beiläufig gekaufte

886 Zu diesem Terminus beispielsweise Peukert, Detlev: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus. Köln: Bund-Verlag 1982, passim. - Wildt, Michael: Die Volksgemeinschaft nach Detlev Peukert. In: Hachtmann, Rüdiger/Reichardt, Sven (Hgg.): Detlev Peukert und die NS-Forschung. Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus, 31. Göttingen: Wallstein 2015, S. 49-68.

887 SDK, Werbematerial für Kinos, Standfoto: WR, Fritz Odemar, Hanna Waag.



Geschenk mit sexualisierter Moral auf, indem er den Fächer als Metapher weiblicher ehelicher Treue handhabt.

Konträr zur Bühnenvorlage ist das Armutsthema der zentrale dramaturgische Hebel: In der ersten Sequenz des Hauptteils motivieren Erlynnes erste und zweite Kreditbitte an den Londoner Bankier Brown (Paul Dahlke) narrativ Erlynnes späteren Konflikt mit Lord Windermere. Browns Weigerung, Erlynne einen zweiten Kredit zu gewähren, führt ihre finanzielle Notlage herbei, weswegen sie zum vorher indiskutablen Mittel greift, Windermere zu erpressen.

Die filmisch hinzugefügte Figur Browns dient zur Schärfung der Kapitalismuskritik – sie ist das dritte rassistische Element der Handlung, nachdem die Exposition durch Erlynnes afroamerikanische Vermieterin und das Pokerspiel bereits die kollektive Erinnerung an anglophone kapitalistischen Sklavenhalter der Kolonialzeit reaktiviert hat. Für den dicken, schlecht angezogenen Bankier, dessen Nachname farbassoziativ an Fäkalien erinnert, ist Arbeit ein Fremdwort. Überdurchschnittlich habgierig, erpresst er seine Oberschichtkunden mit Wucherzinsen, verhält sich schleimig gegen Lorton und – inszenatorisch verschärft durch den klaustrophobischen Filmraum einer Autorückbank – sexuell übergriffig gegen Erlynne. Diese Eigenschaften und Verhaltensweisen definieren Brown als ekelhaft, mächtig und gefährlich. Seine stereotype Figur ist extradiegetisch auch antisemitisch konnotiert. Schon weit vor 1933 hatten NS-Propagandabilder dicke anglophone jüdische Kapitalisten zu Urhebern einer Weltverschwörung erklärt – Browns Figurencharakteristik setzt also implizit britischen Kapitalismus mit Judentum gleich.

### Misogynie und Bigotterie

Ab der ersten Sequenz des Hauptteils dient die englischen Oberschicht als Londoner pars pro toto dazu, Großbritannien zu diskreditieren. Diegetisch wird die Oberschicht in den Windermere als höchstrangiger Londoner Familie und mehreren Gruppen von Frauen- und Männerfiguren personifiziert.

Die Lords Graham und Carlisle, Erlynnes erste Londoner Verehrer, fragen Lord Lorton, ob Erlynne sozial akzeptabel sei. Als tumbe komische Figuren filmisch hinzugefügt, dienen sie der Karikatur des Luxuslebens aus Vergnügen, Vermögen,

Statusdenken und rechtzeitiger Heirat. Graham gilt als vollwertiger Oberschichtmann mittleren Alters, obwohl ihm jegliche Urteilskraft fehlt – das Bellen seines Hundes läßt er über Investitionen entscheiden und bei der Club-Abstimmung spielt er mit seinen Stimmsteinen, weil er das Gespräch nicht versteht. Sein jüngeres Alter Ego, der gleichfalls begriffsstutzige Arthur Carlisle, verschwendet ebenfalls Geld und schwelgt in Phantasien über Erlynn, obwohl er erklärter Verehrer der minderjährigen Lady Agatha Berwick ist. Diese wird allseitig bevormundet; ihren einzigen Lebensauftrag, Arthurs Heiratsantrag zu beschleunigen, kann sie kaum erfüllen, denn eigenständiges Denken, freies Sprechen und Informationen über Männerverhalten sind ihr verboten; sie wird sogar gehrfeigt, weil der Heiratsantrag ausbleibt. Als Arthur endlich um sie anhält, bleibt Agathas Lebensperspektive gleich – auch der tumbe Ehemann wird sie bevormunden.

Agathas gleichaltriges Alter Ego ist die minderjährige Ehefrau, Mutter und bekennende Puritanerin Lady Margareth. Pflichtgemäß weist sie Lord Darlingtons Avancen zurück. Trotzdem wird ihr Sozialstatus gefährdet, weil sie und ihr Mann einander gegenseitig Ehebruch unterstellen; beide müssen am Ende der Handlung künftig Geheimnisse voreinander haben, denn der Milton-Skandal wird nicht gelöst, ein Windermere-Skandal hinzugefügt und beide dauerhaft vertuscht. Wie Agathas Zukunft wird auch die Margareths frustrierend, was deren älteres Alter Ego zeigt: Die winzige Bühnenrolle der Herzogin von Berwick erweitert der Film zur tragenden komischen Nebenrolle einer herrschsüchtigen Klatschbase. Margareth wird künftig wie die Herzogin und alle anderen Oberschicht-Ehefrauen erleben, dass Windermere wie Berwick und alle Oberschicht-Ehemänner irgendwann fremdgeht. Margareth wird es wie ihre Klassengenossinnen stillschweigend hinnehmen, sich jedoch danach wie Lady Berwick rächen, indem sie Ehemann und Kinder bevormundet sowie genüsslich andere betrogene Oberschichtfrauen informiert. Wie die Herzogin wird Margareth menschlich unselbständig bleiben, aber als Klatschbase Einfluß gewinnen.

Die gleiche misogynen Drehbuchzuschreibung trifft zwei ledige alternde Frauenfiguren am härtesten, die dem Film mit hoher narrativer Bedeutung hinzugefügt werden: Ab der ersten Sequenz des Hauptteils erfinden und streuen Lady Hutfield und Lady Jedburgh eifrig das Gerücht über Lord Windermeres Untreue. In

der späteren Sequenz von Margareths Geburtstagsball besiegelt ihre ebenso grundlose Sympathie Erlynnes soziale Wiederanerkennung.

Die implizite Geschlechtsrollendiskussion des Bühnenstücks thematisiert der Film explizit anhand von Erlynne, Margareth und deren gleichnamiger kleiner Tochter. Im Stück ein namenloser männlicher Säugling, firmiert filmische die kleine Margareth in wichtigen Szenen – am Filmanfang rundet sie das harmonische Familienbild der Windermers, beim Geburtstagsball kann Margareth sich kaum vom Bett des schlafenden Mädchens lösen, und am Ende dieser Sequenz ist das Kind ihr einziger Grund, zu ihrem Mann zurückzukehren. An beiden Mutter-Tochter-Paaren wird das Verhalten der Mütter moralisch kontrastiert. Während der Klimax legt das Drehbuch erst Erlynne das Postulat in den Mund, Mutter dürften selbst bei extremstem Fehlverhalten ihrer Ehemänner nie ihre Familien verlassen, und deklariert kurz danach Erlynnes Sozialopfer zugunsten Margareths zur ebenso selbstverständlichen Mutterpflicht. Damit zwingt der Film allen Frauen normativ das misogyne NS-Mutterideal familiärer Alleinverantwortung und totaler Selbstaufopferung auf.

Erlynnes exilbedingter langjähriger Verlust Margareths wird in der Schlußsequenz wiederum exilbedingt zum endgültigen Verlust. Während dies im Bühnenstück narrativ motiviert ist, weil Erlynne Ehebruch beging, beging filmisch Lord Milton den Ehebruch, aber die Reaktion seiner Frau wird narrativ unlogisch zum Mutter-Skandal umkonstruiert: Als Erlynne gegen Ende der Exposition ihrem väterlichen US-Theaterkollegen Gray berichtet, warum sie Milton verließ, fragt er mahnend, wieso sie auch ihr Kind verlassen konnte. Erlynne antwortet, sie sei selbst noch fast ein Kind gewesen. Indem das Drehbuch retrospektiv der minderjährigen treuen Ehefrau diese Verantwortungsfrage stellt und ihr Versagen aus Unreife in den Mund legt, behauptet es NS-ideologisch ein fundamentales Versagen Erlynnes in Mutterrolle und Familienverantwortung. Erlynnes vorheriges und künftiges Exil und der erst langjährige, dann endgültige Verlust Margareths werden narrativ zwangsläufig unlogisch zum verdienten Los erklärt, weil das NS-Mutterideal eine lebenslange moralische Strafe gegen die Mutter erfordert.

Dagegen firmiert Margareth als vorbildliche Mutter und Ehefrau. In der vorletzten Filmszene will sie Erlynne beim Abschied auf dem Rollfeld mit einem Strauß roter

Rosen für ihre soziale Rettung danken. Als Erlyne dieses Zeichen von Liebe und Verehrung abwehren muss, um ihr Geheimnis zu wahren, und Margareth ihr daher nur nachwinken kann, fallen die Rosen zu Margareths Füßen – filmisch ist dies die NS-Verurteilung der einmalig pflichtvergessenen älteren Mutter wegen Familienzerstörung respektive die NS-Ehrung der dauerhaft pflichtbewussten jüngeren Mutter für Familienerhalt. Der Generationsunterschied entspricht allegorisch einer Ablehnung des fortschrittlichen Weimarer Frauenbildes und einem Lob des rückschrittlichen NS-Frauenbildes.

Lord Windermere's Bühnenrolle erweitert der Film zur Verkörperung aggressiver misogynen Bigotterie. Er spielt sich als Oberschicht-Moralwächter auf, verachtet Erlyne wegen ihrer unschuldigen Verwicklung in den Milton-Skandal und traut auch Margareth sofort Untreue zu, weil ihr Fächer zur falschen Zeit am falschen Ort auftaucht. Während der Klimax schützt Erlyne nächtens in Darlington's Haus Margareths Ruf, indem sie behauptet, sie habe deren Fächer hierher mitgenommen. Während alle Lords noch kurz zuvor im Club ihr Männerrecht auf „Eroberungen“ und Ehebruch besprachen, reagieren sie nun moralisch empört. Obwohl Erlyne und Darlington unschuldig sind und niemandem Rechenschaft schulden, wird Erlyne sozial degradiert. Windermere entschuldigt sich nur bei Darlington für die fälschliche Ehebruchbeschuldigung, und traut Margareth weniger als jedem Mann – wieder daheim, kontrolliert er, ob sie wirklich im eigenen Bett liegt.

### Moralische Korruption

Im Bühnenstück macht Lord Darlington lediglich Margareth unerwünschte Avancen und drängt sie, ihren Mann zu verlassen; filmisch ist er ein zynischer serieller Verführer, der „von allen Dingen den Preis kennt, aber nicht den Wert“. Bei der Club-Abstimmung stört es Darlington nicht, dass Windermere zur sozialen Vernichtung auch die physische Selbstvernichtung des Opfers fordert. Darlington ist somit moralisch korrupt, aber dieser „entzückend verderbte Mensch“ bleibt als Oberschichtmitglied unangefochten.

Anlässlich von Erlynnes Besuch im 100 Jahre lang fast unbenutzten Damenzimmer seines Herrenclubs lässt eine Kontrastmontage Windermere mit seiner Selbstherrlichkeit kollidieren: Als der Clubdiener Erlynnes Anwesenheit meldet, hat Windermere gerade den Ausschluss eines Clubmitgliedes gefordert, worüber die anderen mit weißen und schwarzen Steinen geheim abstimmen sollen. Windermere verkündet kategorisch, der Ruf des anderen Lords sei durch die Verwicklung seiner geschiedenen Schwiegermutter in einen Skandalprozess dauerhaft geschädigt. Der Statusverlust sei zugleich Grund für den Ausgeschlossenen, sich umzubringen, denn für Windermere

gilt: „Wir sind eine Macht!“, wie er in der Szene verkündet, zu der dieses Standfoto zählt.<sup>888</sup>



Wenige Filmsekunden später spricht

Windermere gezwungenermaßen mit Erlynne, die ihn mit dem Milton-Skandal als Bedrohung für seinen Ruf konfrontiert, und er muss ihr weiteres Schweigen mit sozialer Anerkennung erkaufen. Windermere stimmt danach heimlich mit Weiß ab, weil ihm jetzt das gleiche Schicksal droht, das er dem Clubkameraden zumutete. Die moralische Toleranz für sich reklamierend, die er Erlynne und dem Clubkameraden verweigerte, weicht Windermere nur für den Mann von seinen Maximen ab. Dieses Ende der Kontrastmontage persifliert zugleich sarkastische die britische Demokratiepraxis – demokratische Meinungsäußerung und Entscheidungsfindung erscheinen nutzlos und widersprüchlich, da nur Männer abstimmen und der ranghöchste die selbst geforderte Abstimmung durch autoritäre Meinungsmanipulation und gegenteilige Stimmabgabe gleich doppelt sabotiert. Windermere ist nach NS-Maßstäben ein Kameradenverräter, Wortbrüchiger und

<sup>888</sup> SDK, Werbematerial für Kinos, Standfoto mit Filmtitel.

Feigling, der Todesstrafe verdient. Indem Rilla Windermere spielt, mutet ihm das von Goebbels abgesegnete Drehbuch nicht nur zynisch eine extrem unsympathische Rolle zu: Hinter dem filmischen Todesurteil über Windermere droht auch extradiegetisch ein reales Todesurteil über Rilla – das der NS-Volksgerichtshof später fällte<sup>889</sup>.

### Exil-Vorbilder

Lord Lorton (Fritz Odemar), Erlynnes erfolgreicher Verehrer, bleibt vom Verdikt über die Oberschichtmoral ausgenommen, weil er Großbritannien verläßt. Im Bühnenstück nur eine Episodenfigur, ist seine Filmfigur ebenso zentral wie die Erlynnes, Windermeres und Margareths. Lortons Reichtum und Oberschichtzugehörigkeit werden schon noch vor seinem erstem Auftritt in der ersten Hauptteilsequenz neutralisiert, indem die Windermeres abfällig über ihn sprechen. Sie halten den Junggesellen mittleren Alters für verrückt, weil Lorton neuerdings die Oberschicht, ihr Luxusleben und jegliches tote Kapital verachtet. Darauf folgt Lortons erster Auftritt im Gespräch mit Bankier Brown, worin Lorton sich als höchst erfolgreicher Börsenspekulant zeigt, der gerade Immobilien verkauft hat, heute seine Kunstsammlung versteigern lässt und danach ein Haus vermieten will, um sein Kapital zu verflüssigen. Ein dialogischer Taschenspielertrick des Drehbuchs erklärt Lorton zum wirtschaftlichen Vorbild, indem er „arbeitendes Geld“ mit menschlicher Arbeit gleichsetzt – was extradiegetisch reklamiert, in der NS-Gesellschaft seien arbeitende Reiche keine im Luxus schwelgende Oberschicht.

Lortons Alter Ego ist der alternde Lord Berwick. An dieser filmisch hinzugefügten Kontrastfigur wird deutlich, wie Lorton bei früher Eheschließung geworden wäre. Misogynie und moralische Korruption haben das Berwick-Ehepaar unglücklich gemacht, denn Berwick betrog seine Frau, weswegen sie und mittlerweile auch jüngere Frauen ihn erotisch zurückweisen. Damit fungiert das Berwick-Ehepaar dramaturgisch als warnendes Zukunftsbild für das Windermere-Ehepaar. Wiewohl als komische Figur eingeführt, ist Berwick nicht der geistesabwesende, versoffene Trottel, als der er sich gibt. Bereits während der Auktion, später bei der Club-Abstimmung sowie in der Klimax zeigt er sich als weiser Narr, der selbst falsch lebt, aber Lortons Entscheidung als richtige erkennt.

---

889 Cf. Kapitel 4.

Als Lorton zu Beginn des Hauptteils sein Junggesellenhäuschen an Erlynne vermietet, erfährt sie, dass er die Oberschicht verlässt, um künftig eigenhändig auf seiner großen kanadischen Farm zu arbeiten. Sein Ziel imponiert Erlynne, aber ihre Lebensziele sind anfangs konträr, denn sie selbst ersehnt Oberschichtzugehörigkeit. Danach wird Lortons dramaturgische Funktion graduell erweitert, indem er erst Erlynnes lebenskluger Berater und schließlich ihr Verehrer wird. Wiewohl er einen exorbitanten Lernprozess durchlaufen hat, verhält er sich in der Klimax kurzzeitig misogyn, als Erlynne ihre Oberschichtzugehörigkeit für die Margareths opfert. Erlynne verzichtet damit auf ihr Ziel, was Lorton erst am Ende der Schlusssequenz begreift. Dadurch wird in zwei dramaturgisch spannenden Schritten der Gegensatz ihrer Lebensziele aufgelöst – erst in der letzten Filmszene werden sie ein Paar. Während im Bühnenstück Erlynne das alleinige moralische Vorbild ist, erklärt das Drehbuch sie und Lorton zum vorbildlichen Paar, weil sie ihr kanadisches Exil gemeinsam dem Ideal von „Arbeit und Verantwortung“ widmen werden. Kanada firmiert filmisch sowohl als agrarisches Gegenbild zum urbanisierten anglophonen Kapitalismus wie als noch unzureichend genutzter Naturraum, wo Landwirtschaft durch Investitionen zu intensivieren ist – hier wird Lorton sein sinnlos angehäuften Kapital endlich sinnvoll anlegen. Damit werden extradiegetisch die NS-ideologischen Theoreme „Blut und Boden“ und „Volk ohne Raum“ aktiviert.

**Windermere** sendet an zeitgenössische Regimegegner\*innen und Exilierte die Botschaft, NS-Deutschland sei eine gerechte Gesellschaft, die Ehe und Familie schütze. Kanada eigne sich als landwirtschaftliches Pionierland nur für begüterte Exilierte, während in Großbritannien und den USA nach Kolonialismus und Sklaverei nunmehr Rassenmischung, jüdischer Kapitalismus, moralische Korruption, Misogynie, Familienverlust und urbane Einsamkeit herrschten.

### Produktion und Rezeption

Produzent Georg Witt arbeitete für seine Firma im UFA-Auftrag. Witt, seine langjährige Ehefrau Lil Dagover<sup>890</sup> und der bedeutende Theater- und Filmregisseur

---

890 Dillmann, Michael: Heinz Hilpert. Leben und Werk. Berlin: Hentrich 1990, passim. - <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118704990.html#ndbcontent>; 16-11-2020. - Weniger, Kay: Das große Personenlexikon des Films. Die Schauspieler, Regisseure, Kameraleute, Produzenten, Komponisten, Drehbuchautoren, Filmarchitekten, Ausstatter, Kostümbildner, Cutter, Tontechniker, Maskenbildner und Special Effects Designer des 20. Jahrhunderts. 8 Bde. Berlin: Schwarzkopf &

Heinz Hilpert kollaborierten mit dem NS-Staat, während sie Abstand zur NSDAP wahrten; gleichwohl hatte ihr Film NS-kompatibel zu sein. Dagover, seit den frühen 1920ern global berühmt, übernahm in ihrem Star-Vehikel eine von vielen Typbesetzungen als Dame von Welt.<sup>891</sup> Da sie mit Rilla in zwei Weimarer Erfolgsfilmen kooperiert hatte<sup>892</sup>, war er wohl ihre Wunschbesetzung für die Co-Starrolle, die Rillas Weimarer Typbesetzungen als adliger Oberschichtangehöriger inklusive britischer Lords<sup>893</sup> bruchlos ins Exil fortsetzte. Rilla war zugleich die Idealbesetzung – als Mitglied eines der wichtigsten Londoner Herrenclubs<sup>894</sup> kannte er das Männerverhalten der Künstlerelite<sup>895</sup> wie der politischen Oberschicht.

Mit der kurzfristig bekannten Hanna Waag drehte Rilla nochmals.<sup>896</sup> Für Darlington und Lorton waren ursprünglich Gustav Gründgens und Gustav Waldau vorgesehen<sup>897</sup>; der als Lorton besetzte Fritz Odemar, mit dem Rilla 1932-1936 dreimal drehte<sup>898</sup>, hatte seit den 1920er Jahren häufig unter Heinz Hilpert Theater gespielt und wurde filmisch oft als Adliger oder Politiker typbesetzt. Nebenrollen spielten weitere renommierte Kräfte<sup>899</sup>, darunter der langjährig gefeierte Charakterdarsteller Paul Bildt.

Als dritte Verfilmung des Bühnenstoffes<sup>900</sup> mit hohem Produktionswert und Weimar-geschulter Produktionspraxis folgt **Windermere** der seit 1927 gepflegten deutschen Branchentradition, britische Bühnen- und literarische Werke sowie britische Themen filmisch zu verarbeiten<sup>901</sup>, und belegt die NS-ideologische Vereinnahmung dieser transkulturellen Tradition.<sup>902</sup> Die Uraufführungskritiken würdigen den Film und die

---

Schwarzkopf, 2001, Bd. 8, T-Z, S. NN [Eintrag Georg Witt].

891 **Orient-Express** 1927; **Die große Sehnsucht** 1930, cf. Kapitel 2 und Filmographie.

892 [https://www.filmportal.de/person/lil-dagover\\_844fd1cb40f94ca4864e00abbe503a89](https://www.filmportal.de/person/lil-dagover_844fd1cb40f94ca4864e00abbe503a89); 16-11-2020.

893 Cf. Kapitel 2.

894 Ob es der Savage-Club oder der Saville-Club war, ist bislang unklar.

895 Beispielsweise kannte Rilla den britischen Autor, Filmemacher, Filmtheoretiker und renommierten *Close Up*-Redakteur Oswald Blakeston gut genug, um sich im August 1935 für Brunel bei Blakeston zu verwenden, cf. BFI SpecColl, AB Coll, 154, 3, Brief, 02-08-1935, WR an AB.

896 **Ein Lied klagt an** 1936.

897 ÖNB, MF, Nr. 499, ca. 18-07-1935, 4, Art: Walter Rilla filmt in Berlin; Aut NN.

898 Auch DE-Fassung **Ein gewisser Herr Gran/Un certain Monsieur Grant** 1932/33, cf. Kapitel 2, und **Ein Lied klagt an** 1936; beide cf. Filmographie.

899 Aribert Wäscher, Heinz Salfner, Ilse Fürstenberg, Lotte Spira, Olga Limburg und Grete Weiser.

900 Cf. Filmographie.

901 Beispielsweise nach Edgar Wallace-Romanen: **Der große Unbekannte** 1927, **Der rote Kreis** 1929, **Der Würger** DE/GB 1929, **Der Zinker** 1931, **Der Hexer** 1932. Wallace-Adaptionswelle in der BRD, z.B. Rilla Titelrolle im achten Film **Der Fälscher von London** 1961 sowie jeweils Nebenrollen im 18. Film **Zimmer 13** 1964 und 35., **Der Teufel kam aus Akasawa** BRD/ES 1970/71.

902 Edgar Wallace-Adaption: **Der Doppelgänger** 1934; Brandon Thomas-Adaption: **Charlys Tante**



gelungenen Darstellerleistungen, attestieren dem Drehbuch hohe narrative Dichte, loben Hilperts Arbeit mit dem Ensemble, seine Dialogregie und seine satirischen Dialogtexte. Manche Stimmen rügen, seine theatralische Inszenierung vererbe filmische Chancen, andere verweisen auf gelungene Spezialeffekte. Fritz Olinsky hebt Dagover und Rilla hervor und wagt auf Rillas Filmexil anspielend eine verdeckte NS-Kritik: „Walter Rilla, den wir bedauerlicherweise verhältnismäßig lange nicht mehr im Film gesehen hatten, spielt den Lord Windermere mit einer wirklich nicht mehr zu übertreffenden Zurückhaltung.“<sup>903</sup> Damit bestätigt Olinsky nicht nur retrospektiv die Intensität von Rillas Weimarer Kinopräsenz, sondern ebenso wie frühere Weimarer Kritiken, dass Rillas neusachlicher nüchterner Darstellungsstil und präziser Einsatz schauspielerischer Mittel sich auch für britische Figuren exzellent eigneten.

Es ist unklar, warum Rillas Name im Vorspann fehlt, der als Co-Star direkt neben oder nach Dagovers Namen hätte stehen müssen. Branchenkonflikte sind auszuschließen, da das Publikum ihn weiterhin liebte<sup>904</sup> und Rilla ein hochgeschätzter Kollege war<sup>905</sup>; er und Hilpert korrespondierten noch 1963 mit herzlichem gegenseitigem Berufsrespekt.<sup>906</sup> Als NS-seitige Beleidigung ist die Nichterwähnung eine auffallende Ausnahme der Vorkriegsjahre<sup>907</sup>, zumal Goebbels Rillas Engagement im Rahmen einiger weniger Sondergenehmigungen für Exilierte und Juden zugestimmt hatte. Gegebenenfalls zeigt sich hier ein Widerspruch der NS-Filmpolitikpraxis: Goebbels brauchte Stars wie Rilla, beugte sich aber stets Hitlers Launen, der vielleicht den Namen des „jüdisch versippten“ Co-Stars nicht neben dem einer seiner Lieblingsschauspielerinnen sehen wollte. Beim Publikum konnte diese Beleidigung nicht funktionieren, weil parallel zu **Windermere**, der mindestens Österreich und Jugoslawien erreichte, andere aktuelle Rilla-Filme liefen: in deutschen Kinos ab Mai 1934 **Pontresina**, worin Rillas Nebenrolle als Geigenvirtuose an seine Weimarer Musikerrollen anknüpfte, und ab April 1935 die

---

1934; englische Themen beispielsweise: **Viktor und Viktoria** 1933, **Die englische Heirat** 1934, **London** 1934; **Die Reiter von Deutsch-Ostafrika** 1934.

903 SDK, SlgOli 4.3.-89/3 [VAR], 11, 64: Zas oN [evt. BBZ], 17-11-1935: Lady Windermere's Fächer/Atrium; Aut: F.O. [d.i. Dr. Fritz Olinsky].

904 Cf. Kapitel 2, Resümee.

905 Cf. Kapitel 2.

906 ADK, HHA 351, Durchschlag von Brief 22-05-1963, Heinz Hilpert an WR, und Brief 26-05-1963, WR an Heinz Hilpert.

907 Beispielsweise wurde der nicht annähernd so bekannte NS-kritische Theater- und Filmschauspieler Robert Dorsay bis inklusive 1938 stets gelistet, cf. Liebe 1992, S. 10-27; darin 18-21.

**Pimpernel**-Synchronfassung, außerdem in Österreich, der Tschechoslowakei und Ungarn **Abenteuer** und drei **Abdul**-Synchronfassungen<sup>908</sup>.

Außenpolitisch war Rillas Nichterwähnung gleichfalls kontraproduktiv:

**Windermere** und Rillas parallele NS-Arbeitsaufenthalte zählten anscheinend zur Propagandakampagne, mit der sich die Diktatur anlässlich der Olympischen Sommerspiele 1936 im Politikschau fenster Berlin als weltoffen und tolerant inszenierte.<sup>909</sup> Darin taugten die Wilde-Adaption und ihr Co-Star als pro-britische Kulturkomplimente, um diplomatisch vorzugaukeln, das Regime begrüße den exilierten Regimegegner Rilla und schätze den ausländischen Bühnenstoff des homosexuellen Briten Wilde.

---

908 **Pimpernel**: VT DE **Die scharlachrote Blume**; **Abenteuer**: VT HU **Kaland al Lidón**; **Abdul**: VT AT und VT CS **Der rote Sultan**, VT CS **Abdul Hamid – rudý sultán**, VT HU **Abdul Hamid, a vörös szultán**.

909 Krüger, Arnd: Germany: The Propaganda Machine. In: Idem/Murray W. (Hgg.): The Nazi Olympics. Sport, Politics and Appeasement in the 1930s. Champaign: UIP 2003, S. 17-43. - Hoffmann, Hilmar: Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur. Berlin: Aufbau-Verlag 1993.

**Fallstudien 4 und 5: Victoria the Great GB 1937 und Sixty Glorious Years  
GB/USA 1938 – britische (Exil-)Botschaften**

In der bisherigen Filmforschung zählen Werke einheimischer Produzenten und Regisseure aus Gastländern grundsätzlich nicht als Exilfilme. Basierend auf meinem Theorieansatz belegt meine kombinierte Fallstudie von **Victoria**<sup>910</sup> und **Glorious**<sup>911</sup>, dass diese auf dem Episodenansatz eines hagiographischen Bühnenstücks<sup>912</sup> basierenden Produktionen als teilweise deckungsgleiche Filmbiographien über die mächtigste englische Monarchin<sup>913</sup> und ihre Ehe mit einem deutschen Prinzen dennoch zu den Exilfilmen zählen.

**Victoria** reicht vom Beginn der Regierungszeit bis zum diamantenen Thronjubiläum, **Glorious** von der Hochzeit bis zu Viktorias Tod. In beiden Kostümfilmen behandelt Produzent und Regisseur Herbert Wilcox, seit 1923 Mitglied des deutsch-britischen Filmnetzwerks, das transnationale deutsch-britische Thema vorrangig anhand des königlichen Privatlebens und dessen Spannungsverhältnis zur Monarchinnenpflicht. Die Filme erheben durchgängigen Authentizitätsanspruch durch historische Zitate, Ausstattungspräzision und Aufnahmen von Originalschauplätzen. Teils respektieren die Drehbücher die historischen Fakten, teils verfälschen sie sie erheblich, um gemischt aus den Elementen langjähriger Regierungszeit, gelungener Ehe und stabiler Familie ein Lob der Beständigkeit zu erzählen und das bereits zeitgenössisch mythisierte Leben der historischen Monarchin nochmals zu überhöhen.

---

910 BFI Sichtungskopien: C-575049, 35mm Pos, 10,879 ft., sw+f, Filmmaterial 1990; C-184929, 35mm Pos, 10,042 ft., sw; Mastermaterial vollständiger Film: C-505834, 35mm Pos, Nitrat; C-1119679, 35mm Pos, sw+f; N-231887 und N-376881, jeweils Betacam Video digital. - BFI Spec Coll, Stuart Robertson Coll, enthält sieben Werkfilme, die Robertson, ein Bruder von Anna Neagle, am Set drehte; It BFI-Katalog sind darin zu sehen: meistens Neagle, mehrfach Wilcox und Chefkameramann Freddie Young, aber nicht WR oder Wohlbrück.

911 OT USA: **Queen of Destiny**; BFI Sichtungskopien: C-156211, 35mm, Pos, f (Technicolor), 8,586 ft. - C-1583506 und C-1583515, jeweils DigiBeta; C-1048257, D3 Video, 91'26"; C-1048258, VHS Kasette Video analog. - Mastermaterial Film: C-156222, 35mm Negative, 9,450 ft., Filmmaterial 1970; C-156209, 35mm Pos, 8,586 ft., Nitrat; C-1583828 und C-1583515, jeweils Betacam Video digital, jeweils 91'. Cf. <http://collections-search.bfi.org.uk/web>; 02-01-2018, für alle Master und Archivkopien: 21 Filmmaterialien, 1 Videomaterial.

912 **Victoria Regina** 1934; Autor: Laurence Housman; Uraufführung: Gate Theatre Studio, London, NN-05-1935. Druck zeitgleich: Housman, Laurence: **Victoria Regina: a Dramatic Biography**. London: Cape 1934, Illustrationen: Ernest H. Shepard; 1935 3. Aufl.

913 Feuchtwanger, Edgar: Viktoria (1837–1901), in: Wende, Peter (Hg.): Englische Könige und Königinnen der Neuzeit. Von Heinrich VII. bis Elisabeth II. Beck'sche Reihe, 1872. München: Beck 2008, 1. aktualisierte Aufl, S. 268–286.

Meine Fallstudie betrachtet beide Filme auf dem dreifachen Hintergrund britischer Geschichtselbstbilder, der europäischen Politik 1937/38 und der Lage der deutschsprachigen Exilierten. Zunächst zeige ich die filmischen Geschichtsbilder, die Monarchie und Empire als naturgemäße, sozialharmonische Friedensmächte verherrlichen und Viktoria vergöttlichen, sodann britische lebenslange Vorurteile und Anfeindungen als Reaktionen auf Prinz Alberts Selbstaufopferung im Staatsdienst. Anschließend beschreibe ich das meist als Gefahr und ansonsten als Lachnummer fungierende Deutschland sowie die Darstellung von Militär und (Kolonial-)Kriegen als scheinbar unverschuldete Sachzwänge.

Geschichtsbilder: Monarchie und Empire – naturgemäß, sozialharmonisch, friedlich  
 Der Vor- und Abspann beider Filme sowie etliche Zwischentitel untermauern durch ein symbolisches Arrangement aus purpurfarbenem Stoff, gleißenden Juwelen, dem emblematischen Namenskürzel VR sowie allgemeinen Insignien englischer Königsmacht visuell ihren Authentizitätsanspruch und suchen zugleich größtmögliche Ehrfurcht beim Publikum zu erzeugen: Im Vorspann blättert eine Frauenhand mit ellbogenlangem weißem Handschuh in einem prunkvoll verziertem Buch, wodurch eine offizielle Staatschronik und ein feierlicher Umgang damit nachgeahmt wird; im Umblättern erscheinen sukzessive als Titelkader der Filmtitel sowie Namen und Funktionen Mitwirkenden. Diese Vorspanngestaltung integriert die Filmschaffenden in den quasi-offiziellen Gesamtcharakter des Arrangements monarchischer Repräsentation.

Um Viktoria als zuhause wie weltweit verehrte Monarchin und Friedenswahrerin darzustellen, unterschlagen beide Filme bestimmte historische Fakten und münzen andere geschichtsklitternd zu Verdiensten Viktorias um. Das hagiographische Doppelportrait ignoriert fast alle innenpolitischen Probleme, speziell die sozioökonomischen; in **Victoria** erscheinen die Corn Laws nur randständig und die 1840er irischen Hungerjahre nur in einem Zwischentitel, in **Glorious** nicht einmal dies. Geographisch werden mit Ausnahme des coburgischen Stammschlosses und einer deutschen Waldlandschaft sowie des Washingtoner Kapitols ganz Kontinentaleuropa, Amerika, Asien und fast ganz Afrika visuell ausgegrenzt. Außenpolitisch zeigt **Victoria** keine Diplomatie und keine Kriege; verbal erscheinen in einem einzigen Zwischentitel nur der Krimkrieg und „the Indian Mutiny“;

**Glorious** zeigt jeweils episodisch den Krimkrieg und die Niederschlagung des nordafrikanischen Mahdi-Aufstandes; „the Indian Mutiny“ ist auch hier auf einen Zwischentitel reduziert. Diplomatie erscheint nur episodisch, indem Viktoria durch eine von Albert formulierte Stellungnahme einen Krieg mit den USA verhindert.

Viktorias Apotheose inszenieren glamourös die jeweiligen Technicolor-Sequenzen über das diamantene Krönungsjubiläum. In **Victoria** stehen dabei einige indische Würdenträger als schweigende, farbenprächtig-exotische menschliche Staffage neben dem Thron – dies bleibt die einzige Bebilderung aller Untertanen des unterjochten Subkontinents. In **Glorious** gibt es abgesehen von Mahdi-Aufständischen nur innerbritische Untertanen, die aber weder aus Nordengland noch Wales oder Irland stammen – als pars pro toto dienen etliche Londoner und gelegentliche Schott\*innen, deren starker Akzent letztere zu kulturell Fremden und beide Gruppen zu Unterschichtangehörigen stempelt. Viktorias langjähriger Diener John Brown firmiert positiv, während die anderen Schott\*innen und Cockney-Londoner durch Kleidung und Auftreten herablassend behandelt und lächerlich gemacht werden.

Konträr zum Erstling erweitert der Nachfolgefilm das imperiale Eigenlob der Schlußsequenz um einen sozialen Harmonieakzent, der die **Glorious**-Kronjubiläumssequenz noch länger macht als die in **Victoria**. In **Glorious** verbindet eine Parallelmontage während der ersten Teilsequenz das offizielle Festprogramm mit Impressionen des jubelnden und feiernden Volkes, die ahistorisch eine intensive Beziehung der Monarchin zur Unterklasse behaupten. Von den Schaulustigen, die auf den Londoner Straßen den Festzug mit Viktorias Kutsche sehen, werden die Kleinbürger\*innen hervorgehoben. Als visuell scheinbar gleichberechtigte soziale Akteur\*innen dürfen sie bei diesem globalen Festtag einmal im Leben für einige Augenblicke die Kutsche und Viktoria sehen. Die scheinbare Gleichrangigkeit erschöpft sich in Jubelrufen der Kleinbürger\*innen – echte Kommunikation fehlt, denn die Inszenierung setzt in Schuss-Gegenschuss-Technik inhaltlich karikierende und spatial distanzierende Bilder der geschmackvoll gekleideten ehrwürdigen Monarchin in ihrer Kutsche in der Mitte der Straße gegen die am Straßenrand stehenden Kleinbürger\*innen in geschmacklosem, farblich unpassendem Sonntagsstaat: Eine halbnaher Einstellung zeigt ein armes Kleinbürgerehepaar in überbordend verzierter Kleidung, das in breitem Cockney nach dem „old gal“ ruft

und wild gestikulierend in die Kamera winkt. Die folgende Nahaufnahme zeigt Viktoria gerührt lächelnd und seitlich ins Off nickend, dann folgt wieder halbnah das Ehepaar, selig darüber, von Viktoria wahrgenommen worden zu sein. Gleichartige kurze Einstellungen suggerieren ebenso ahistorisch eine sozial befriedete einheimische Gesellschaft und politische Harmonie im Empire, während tatsächlich Sozialdistanz, Machtgefälle und Rassismus visuell subtil präsent bleiben:

In Halbtotale fährt ein von Pferden gezogenen Doppeldeckerbus, gespickt mit Fähnchen in den Farben aller Empire-Länder, überquellend von strahlenden, rufenden und Fähnchen schwenkenden Kleinbürger\*innen – aber im Fähnchengewirr dominieren stets die britischen Farben. Eine Totale zeigt eine Blackface-Band aus Europäern, die ein Loblied auf die British Navy vortragen, und eine weitere Totale porträtiert eine arme, aber strahlende Blumenfrau. Eine halbnah Kadrage porträtiert in gleichartig perfider Inszenierung, von hohen Säulen gerahmt, ein stehendes reiches Oberschicht-Ehepaar und einen knienden indischen Schuhputzerjungen: Die beiden makellos gekleideten erwachsenen Weißen lächeln duldsam von oben auf den zerlumpten kleinen Farbigen herab; er lächelt strahlend von unten zu ihnen empor, während er dem Lord kostenlos die Schuhe poliert.

Diese sozial zynisch inszenierten Kadragen identifizieren geschichtsklitternd die winzige weiße englische Oberschicht mit all ihren einheimischen weißen und kolonialen farbigen Ausbeutungsopfern. Der lange erste Teil der Kronjubiläumssequenz deklariert damit die monarchische Klassengesellschaft zur vollkommenen Sozialharmonie, und die militärische Unterwerfung der halben Welt zur freiwilligen Unterwerfung schweigender, geistig kindlicher farbiger Untertanen, die zur eigenen Unterdrückung lächeln. Der kontrafaktische Sozialharmonieakzent gipfelt im kurzen zweiten Teil der **Glorious**-Kronjubiläumssequenz ab der Rückkehr der übermüdeten Viktoria in den Palast. Als sie hört, dass ihre vor Aufregung erkrankte langjährige Zofe Maggie das Jubiläum verpasste, strafft sich die Greisin nochmals, eilt durch mehrere Gänge in Maggies winziges Wohnschlafzimmer, setzt sich ohne Anklopfen oder Frage, ob dieser Besuch willkommen ist, zu Maggie ans Bett und erzählt vom Jubiläumstag. Im Hintergrund zwischen ihnen beiden hängt ein großes Portrait Alberts mit Trauerflor über dem Kamin – gut sichtbar in halbnahen Einstellungen, die beide Frauen zeigen. Diese Szene setzt das ahistorische Narrativ

einer emotionalen Beziehung Viktorias zur Unterklasse durch Zuspitzung auf die Dienerschaft als unterste Kleinbürgerschicht fort. Maggie, die mental wie gesundheitlich versagt hat, wird in wenigen Nahaufnahmen mittels ihrer Bettlägerigkeit passiv kodiert, dialogisch zur repetitiven, geistig beschränkten Stichwortgeberin degradiert und somit drastisch karikiert: Ihre ohnehin minimale Privatsphäre annullieren dauerhaft das Herrscherbild an der Wand und situativ der unangemeldete Besuch der Herrscherin. Die Inszenierung instrumentalisiert die Dienerin ebenso zynisch wie zuvor alle Kleinbürger\*innen und Kolonialopfer, indem, personifiziert in Maggie, der Unterklasse grundsätzliche Willensschwäche sowie chronische körperliche und geistige Unfähigkeit unterstellt werden.

Die impliziten Gegensätze willensstark/willensschwach bzw. gesund/krank propagieren erneut die Monarchie als naturgemäße Herrschaftsform, das Empire als deren optimale Gestalt und Viktoria als herausragende Monarchin. Indem die erschöpfte Herrscherin nochmals übermenschliche Willenskraft für den Krankenbesuch bei ihrer Dienerin aufbringt, verkehrt das nur scheinbar ihre sozialen Rollen, indem Viktoria momentan als niedrigste Dienerin des Empire erscheint. Zugleich signalisieren Viktorias aufrechte Sitzhaltung, das Gesprächsthema, ihre weit überwiegenden Gesprächsanteile sowie Alberts Portrait, dass die Monarchin die filmisch frei erfundene Kommunikationssituation durchgängig dominiert.

Als Maggie missbilligt, dass Kleinbürger\*innen die Herrscherin respektlos ansprechen, wirkt dieser Dialogsatz vordergründig komisch – tatsächlich aber kulminiert hier die menschliche und politische Entmündigung der britischen Unterklasse und etlicher Völker weltweit, denen explizit unterstellt wird, sie bedürften zum eigenen Besten monarchischer englischer (Kolonial-)Führung und wünschten diese aus eigenem Willen. In dieser ultimativen imperialen Legitimationserzählung gipfelt und endet die Apotheose der zweiteiligen Filmbiographie.

#### Exil: lebenslange Vorurteile und Anfeindungen für Aufopferung im Staatsdienst

Historisch stellte Viktorias und Alberts Ehe schlicht einen dynastischen Baustein im europäischen Verwandtschaftsgeflecht ihrer Hochadelsfamilien dar, wobei sich der sorgfältig zum Herrscher ausgebildete Prinz der unzureichend ausgebildeten Königin

unterzuordnen hatte. Filmisch wird daraus etwas Anderes: Albert muss für Viktoria seine geliebte deutsche Heimat verlassen und wird durch die Ehe mit ihr dauerhaft exiliert. Chronisch heimwehkrank, ist er ein pflichtbewusster lebenslanger Diener Großbritanniens, der Bevormundungen stoisch erträgt und letztlich überwindet, sowie lebenslang unberechtigte Vorurteile und Anfeindungen erträgt – letztere sind filmisch durchgängig ahistorisch und nationalistisch konstruiert.

In einer mittleren **Victoria**-Sequenz dient ein Attentatsversuch auf Viktoria, bei dem Albert ihr Leben rettet, dramaturgisch dazu, Alberts Liebe und Pflichterfüllung gleichzusetzen und positiv gegen irrationale ausländerfeindliche Angriffe abzugrenzen, denen der junge Ehemann ausgesetzt ist. Um das königliche Privatleben humoristisch zu unterfüttern, indigene Männerbilder zu stärken und Alberts politisches Opfer für Großbritannien emotional zu untermauern, lässt das Drehbuch ihn als unterdrückten jungen Ehemann in den Privatgemächern erfolgreich rebellieren: Nach einer unberechtigten Eifersucht Viktorias und ihrem schlechten Benehmen gegenüber Gästen sowie ihrem komisch inszenierten Verbot, im Palast nicht zu rauchen – dem männliche indigene Hofangehörige heimlich zuwiderhandeln – setzt sich Albert aus gekränktem männlichem Stolz zur Wehr, indem er demonstrativ raucht, Viktorias Protest ignoriert, Dominanz im Ehe- und Privatleben beansprucht, ohne Viktorias Erlaubnis den Raum verläßt, die Schlafzimmertür hinter sich schließt und ihr zweimal den Eintritt verweigert. Erst als sie sich beim dritten Mal verunsichert fragend als „Your wife, Albert?“ ankündigt, öffnet er und setzt damit seinen ehelichen Dominanzanspruch durch.

Während Albert sich im ersten Filmdrittel einer bedrückenden Koalition aus Victorias Bevormundungen sowie den Anfeindungen von Politikern und Presse gegenüber sah, läßt das Drehbuch Viktoria ab dieser privaten Entscheidung auf Alberts politischen Sachverstand bauen, denn nun harmonisiert das Paar, während das Machtgefälle bestehen bleibt. Die Inszenierung illustriert dies, indem er in der nächsten Szene ihrem großen, hohen Schreibtisch gegenüber an einem kleinen, niedrigen Schreibtisch sitzt und für sie Schriftstücke bearbeitet. Parallel dazu betont **Victoria** von hier an dialogisch häufig Alberts absolute Loyalität und seinen aufopfernden Dienst an England. Visuell sieht man im Impressionenmodus, wie Albert weiter konsequent den Landesinteressen dient und Viktorias wichtigster



Berater wird; zugleich sorgt das Paar in diesen Jahren für neunköpfigen Thronfolgenachwuchs, der in **Victoria** aber nicht gezeigt wird und in **Glorious** nur einmal episodisch auftritt – Drehbuch und Inszenierung unterschlagen historisch Viktorias Versagen als Mutter und Alberts Erfolg als Vater, damit sie die Viktoria-Apotheose nicht durchkreuzen.

Trotzdem hassen Teile der Bevölkerung und der Politik Albert jahrzehntelang. In der folgenden Sequenz riskiert Premierminister Palmerston, Alberts politischer Hauptgegner, durch unbedachte Äußerungen einen Krieg mit den USA. Als Palmerston den USA ein aggressives Ultimatum stellen will, rät das königliche Paar dringend zu diplomatischer Mäßigung. Als Verteidigung dagegen wirft Palmerston Albert unzulässige Einmischung und Illoyalität vor, was Viktoria scharf zurückweist. Um die außenpolitische Lage zu retten, formuliert Albert in nächtlicher Eilarbeit eine von Viktoria unterzeichnete Stellungnahme, die den Frieden wahrt. Weil Albert sich auch weiterhin aus ständiger Sorge um Großbritannien überarbeitet, erkrankt er schwer und stirbt. Dramaturgisch fungiert somit Alberts Arbeit für den Frieden als Ursache seines Todes. Damit überhöht **Victoria** die als vorbildhaft dargestellte Opferbereitschaft des exilierten Albert zur nationalen Märtyrerschaft – demnach war im Produktions- und Kinojahrgang 1937/38 nur ein für England gestorbener exilierter Deutscher ein guter Deutscher. Zeitgleich erwies sich die filmische Friedenszuschreibung an die englische Monarchie als vergeblicher Versuch, die außen- wie innenpolitisch bereits scheiternde Appeasement-Politik von Prime Minister Neville Chamberlain noch stärken zu wollen.

Im letzten **Victoria**-Drittel wird Viktorias Rückkehr in ihr Amt durch den dialogischen Anschluss an Alberts Lebensbilanz „I have done my best“ diegetisch an seine selbstaufopfernde Pflichterfüllung rückgebunden: Während die alternde Viktoria als Einblendung Alberts Gesicht vor sich sieht, verspricht sie ihm, ebenfalls ihr Bestes zu tun. In filmästhetischer Bestätigung dieses Entschlusses folgt ein hagiographischer Zwischentitel, dessen erster Satz ihre Verdienste auch transnational dem deutschen Prinzgemahl zuschreibt, aber letztlich nur die der englischen Monarchin betont: „Faithful to his memory – to his spirit of service, her indomitable will marched on.“

Die nächste Einstellung eröffnet die farbige Schlußsequenz über das Krönungsjubiläum. Der für die britischen Zeitgenoss\*innen sensationelle erstmalige Einsatz von Technicolor in einem britischen Spielfilm vereinnahmt nochmals Alberts Lebensbilanz für Viktorias Lebensbilanz und überhöht letztere zu einer Apotheose der englischen Monarchie, indem Viktoria nach dem anstrengenden Kronjubiläum vor sich hinsagt: „Albert, we have done our best“. Im doppeldeutigen „wir“, als königliches „Wir“ exklusiv Viktorias Herrschaft konnotierend, markiert der **Victoria**-Schluss einen ultimativen imperialen Triumph, der dialogisch und visuell über Alberts Lebensopfer sprich über Leichen hinwegleitet.

In der zweiten Hauptteilsequenz von **Glorious** will Albert, inspiriert von Charles Dickens' Werken, etwas für die Armen tun. Ahistorisch lässt das Drehbuch Viktoria auf Alberts Rat hin die preistreibenden armenfeindlichen „Corn Laws“ abschaffen; ebenso ahistorisch behaupten im Film Zeitungen und Parlamentsabgeordnete, Albert plane eine „dictatorship“ und die Entmachtung des Parlaments mittels „base, bloody, brutal and perfidious machinations“ – diese Formulierungen zielen unverkennbar auf das produktionszeitliche NS-Deutschland.

Lord Wellington bietet Albert in der folgenden Sequenz seine Amtsnachfolge als Oberkommandierender an, aber Albert lehnt aus Angst vor weiteren Anfeindungen ab – das Drehbuch warnt damit extradiegetisch deutschsprachige Exilierte, militärische Aktivität sprich gewaltsamen NS-Widerstand zu meiden. Die nächste **Glorious**-Sequenz vertieft ahistorisch die Anfeindungen gegen Albert. Während Albert und Viktoria sich für Frieden in Europa einsetzen, verursacht Außenminister Palmerston einen Krieg gegen Rußland um die türkische Krim und wäscht sich politisch auf Alberts Kosten rein.

Albert wird beschimpft, er sei ein verräterischer „Cobug“<sup>914</sup>, ein gefährlicher Schatten hinter dem Thron, ein Feind Großbritanniens, ausländischer Spion und das Werkzeug des russischen Zaren; bald werde er wegen Hochverrat im Tower inhaftiert. Im Gegensatz zum historischen Prinzen erntet Albert filmisch also für sein vorbildliches Verhalten nur Undank von Teilen des Volkes und der Politik – Drehbuch und Inszenierung betonen seine Charakterstärke im Ertragen dieser

---

914 Insekt, Käfer, Wanze, metaphorisch: Krankheitserreger.

Ungerechtigkeit. Diese Konstruktion stilisiert Albert zum selbstaufopfernden Vorzeige-Exilierten – eine implizite tagesaktuelle Aufforderung an alle deutschsprachigen NS-Exilierten, diesem Vorbild nachzueifern.

### Deutsch gleich gefährlich, lächerlich oder irrelevant

Beide Filme kennzeichnen ebenso ahistorisch wie narrativ unmotiviert die Deutschen in asymmetrischen dialogischen Gegensatzpaaren von „English“ und „German/foreign/strange“ als diktatorisch, sentimental, melancholisch, empfindlich und ängstlich, dagegen die Engländer\*innen als demokratisch, rational, gelassen, abgehärtet und mutig.<sup>915</sup> Das binäre nationalistische Kontrastbild klassifiziert alles Deutsche damit abfällig und als gefährlich oder lächerlich. Bereits zu Anfang der **Victoria**-Exposition erklären englische Würdenträger ahistorisch Victorias coburgische Bezugsgruppe aus ihrem Onkel, dessen abgesandtem Berater, ihrer Mutter und ihrer Erzieherin<sup>916</sup> zur pauschalen „deutschen“ Kollektivbedrohung.

Ebenso ahistorisch, und auffällig für das auf Adelstitel fixierte Großbritannien, heißt König Leopold filmisch degradierend „Leopold of Belgium“ und Baron Stockmar kontrafaktisch und ohne Adelsrang „Stockmar of Germany“. Prinzessin Victoire wird ebenfalls nie so oder mit ihrem englischen Peers-Rang als Duchess of Kent bezeichnet, sondern exklusiv verächtlich anonymisiert als „that German mother of hers“. Gleichfalls ohne Adelsrang und gänzlich anonymisiert verschwindet Victorias Erzieherin, Baronin von Lehzen gänzlich, da subsumiert unter dem abfällig-dubiosen Plural „all those Germans“.<sup>917</sup>

Gleichfalls ahistorisch wird am Ende der Exposition die filmische antideutsche Konstruktion verstärkt, indem Victoire und Stockmar versuchen, Victorias erste

---

915 Zur Genese negativer Deutschland-Projektionen seit 1870: Bertolette 2012, S. 1-34.

916 Prinzessin Victoire von Sachsen-Coburg-Saalfeld, König Leopold I. von Belgien, dessen Abgesandter Baron Christian von Stockmar und die Victoria-Erzieherin Baronin von Lehzen.

917 Negativen Einfluß auf die historische Victoria übte nur der Engländer Sir John Conroy als Nachlassverwalter des Duke of Kent aus, der mittels des „Kensington Systems“ die Duchess instrumentalisierte, um Victoria zu kontrollieren; wegen Conroys aggressivem Vorgehen brach Victoria nach ihrer Krönung mit ihrer Mutter. Baron Christian von Stockmar erfüllte Leopolds Auftrag, Victoria vor Conroy zu schützen; sie vertraute Stockmar, weil sie Leopold als zweiten Vater liebte, der von jeher kontinuierlich Interesse an ihr gezeigt und durch Fachliteratur die Defizite ihrer Ausbildung zu beheben suchte, cf. z.B. Bosbach, Franz/Davis, John R. (Hgg.): Windsor – Coburg. Geteilter Nachlass – gemeinsames Erbe. Eine Dynastie und ihre Sammlung/Divided Estate – Common Heritage. Prinz-Albert-Studien, 25. München: Saur 2007, passim. - Levine, Tom: Die Windsors. Glanz und Tragik einer fast normalen Familie. Frankfurt/M u.a.: Campus 2005, passim.

Kronratsentscheidungen zu beeinflussen; das Scheitern dieser Versuche schreibt das Drehbuch, gleichfalls ahistorisch und nationalistisch wertend, Viktorias Vertrauen in den englischen Premierminister Melbourne zu. Die erste Szene der Hochzeitssequenz ergänzt ebenso ahistorisch die antideutsche Konstruktion: Melbourne befürwortet Leopolds Heiratspläne für Viktoria, während diese unmotiviert schimpft, der Onkel wolle immer mitregieren.

Zum politischen Drohbild addiert das **Victoria**-Drehbuch – ebenfalls narrativ unmotiviert – ab der Mitte der Exposition die Behauptung permanenter kultureller Inkompatibilität, indem die deutsche Herkunft der Coburger Prinzen als prinzipiell lächerlich und unüberbrückbarer Kulturkontrast erscheint. Die Teilsequenzen über ihre Ausbildung zu Heiratskandidaten und ihre stürmische Kanalfahrt unterwegs zum ersten Besuch bei Viktoria ziehen alles Deutsche ins Lächerliche und feiern alles Englische.

Zugleich ironisieren einige Komikelemente die situative historische Umkehrung zeitgenössischer Geschlechterrollen wiederum auf Kosten der Deutschen: Im Mittelteil der Exposition werden die zwei Prinzen als sympathische, gebildete, mehrsprachige junge Männer vorgestellt, für die das Englische tägliche Unterrichtssprache und England neuerdings zentraler Unterrichtsgegenstand ist. Während Ernst holpriges Englisch spricht, aber aus dynastischer Einsicht kooperiert, spricht Albert es fließend, verweigert jedoch die Heiratskandidatenrolle, denn die Aussicht einer Verbindung mit der ranghöheren Königin jagt ihm sexuelle Angst ein – in einem Biologietext, den er gerade ins Englische übersetzt, fressen Insektenweibchen nach der Paarung die Männchen. Die scheinhumoristische Zuschreibung diskreditiert in Albert symbolisch alle deutschen Männer als englischen Frauen an Rang und sexueller Kompetenz unterlegen – in patriarchaler Lesart: als englischen Männern weit unterlegen.

Unterwegs nach England vermissen beide Prinzen bei ihrer Kanalüberfahrt den sicheren Boden und das stabile Wetter ihrer Heimat, denn ein heftiger Sturm durchtränkt sie, macht sie schwer seekrank und spült ihr Gepäck teilweise über Bord. Diese Szenen sind stark mit Komik auf Kosten der Deutschen durchsetzt, indem sie grundsätzlich unterstellen, Deutsche seien unfähig zur Hochseeschiffahrt. Eine

Kontrastmontage verbindet die ersten Überfahrt-Szenen mit Palast-Szenen, die – wiederum ahistorisch – Viktorias anfängliche Ablehnung einer Ehe und ihre Reaktion auf Alberts Weigerung zeigen; erst seine Weigerung macht ihn zum erotisch interessanten Objekt, dem sie ihren königlichen Willen aufzwingen will – der exklusiv als Engländerin porträtierten Viktoria geht es nur um Macht – in diesem Filmkontext eine positive Konnotation für eine Monarchin.

Derweil stimmen an Bord die beiden Heimweh- und Seekranken falsch singend die ersten Zeilen des vertonten Gedichts *Die Lore-Ley* von Heinrich Heine an, weil England „so hard to get to“ ist. Das intrakulturell satirisch gemeinte Heine-Gedicht bedient sich literarischer Stilelemente der Romantik, um in Anlehnung an die Odyssee eine sentimental überhöhte Schauermär von der tödlich endenden Begegnung eines Rheinschiffers mit dem unwiderstehlichen Gesang einer schönen blonden Flussgöttin zu erzählen. Je nach Filmkontext wäre dies ein mögliches transkulturelles Deutschland-Symbol für das mittlere 19. Jahrhundert, aber die satirische Gedichtbedeutung war zur Produktionszeit im anglophonen Sprachraum nahezu unbekannt – es extrakulturell wörtlich zu nehmen, wie Wilcox' Inszenierung es tut, pervertiert Heines Gestus und evoziert filmisch eine stereotyp negative Assoziationskette von Sentimentalität, blondem Haar, Lebensangst, bedrohlicher respektive todessehnsüchtig-melancholischer Musikalität und genereller Unfähigkeit, selbst in der Binnenschiffahrt.

Dem Verzweiflungsgesang der Prinzen folgt eine Kontrastszene, die englische Männer als kulturell überlegen, weil gelassen, see- und wetterfest präsentiert: Im strömenden Regen begrüßen der Hafenmeister von Dover und Premierminister Melbourne einander, es sei ein „jolly good day“. Endlich an Land, fehlt den Prinzen trockene und standesgemäße Kleidung, und sie werfen sich im Palast zum unbequemen Schlafen auf die erstbesten Stühle. Ihr unverschuldetes Problem, verspätet, seekrank, durchnässt und übermüdet anzukommen, wird hier ebenfalls durch Komikelemente in schlechte Reisevorbereitung und persönliche Unfähigkeit umgedeutet.

Insgesamt projiziert das erste Filmdrittel eine Serie kultureller Gegensätze auf die Figuren Viktorias und Alberts, die zwecks deutlicher Abwertung der

deutschsprachigen Kultur zugleich anhand des situativen Machtgefälles als nationalistischer Fortschrittsdiskurs kodiert sind: Weltläufige, rationale, urbane, mutige englische Seefahrer begegnen provinziellen, sentimental, dörflichen, ängstlichen deutschen Waldbewohnern, die nicht einmal zu Flussschiffen taugen.

Die historisch eindeutig europäische Hochadelsabstammung des königlichen Paares fungiert als filmisch gleichartig als nationalistischer Subtext, indem Viktoria und Albert mit einem ahistorisch verzerrenden Unterschied präsentiert werden: Obwohl ihre Familien noch wesentlich enger versippt waren als andere Hochadelsfamilien, erscheint filmisch die Base Viktoria ahistorisch sprachlich und kulturell nur als Engländerin, und der Vetter Albert trotz Bilingualität nur als Deutscher. Das dergestalt national umdefinierte Paar ist einander folglich kulturell zunächst fremd.

Der vorletzte Teil der Hochzeitssequenz vertieft die Ablehnung und Abwertung alles Deutschen, indem Albert auf dem Weg zur Hochzeit während der Kutschfahrt durch ein bukolisches, bewaldetes Deutschland die Schönheit der heimischen Natur preist und niedergeschlagen ist, weil sie ihm in England fehlen wird – diese Äußerung stempelt ihn zum deutschen Melancholiker, dessen lebenslanges Heimweh optimistische Brit\*innen prinzipiell nicht begreifen können.

Die einzigen positiven Kulturkontexte im Rahmen der Ball-Sequenz am englischen Hof, in denen sich Viktoria und Albert begegnen, sind der Wiener Walzer und zugehörige Kompositionen des Wieners Johann Strauß sen. Am historisch wie filmisch alles entscheidenden ersten Wendepunkt der Handlung wird die reale transnationale deutschsprachige Kultur hier filmisch in eine abgelehnte deutsche und eine akzeptierte österreichische gespalten.

Diese artifizielle Kulturspaltung erzielte Wilcox schon extradiegetisch durch paratextuelle Werbebetonung der Wiener Herkunft von Albert-Darsteller Wohlbrück, die kontrafaktisch als linguistisch zur Rolle passend behauptet wurde. Infolge dieser Kulturspaltung spricht in beiden Viktoria-Filmen ahistorisch der mitteldeutsche Prinz Englisch mit Wiener Akzent. Die intra- und extradiegetische Totalexklusion deutschsprachiger Kultur redefiniert somit das Gespräch und den Tanz des Paares beim Hofball zu einer exklusiv österreichisch-englischen Kulturbegegnung – erst

diese Redefinition löst den anfänglichen Kulturkontrast beider Figuren auf und erklärt dramaturgisch den Wiener Walzer zur Metapher ihrer dauerhaften Liebe.

Die Verachtung alles Deutschen wird im letzten Teil der Hochzeitssequenz forciert, indem Albert noch vor der Eheschließung perfektes Englisch sprechen soll – Viktoria persönlich korrigiert seine Aussprache und Wortwahl. Das Deutsche wird sprachlich gänzlich negiert. Während die historische Viktoria es fließend sprach, versucht die filmische nur spaßeshalber, nur während der Hochzeitsreise und selbst dann vergebens, das Wort „Flitterwochen“ richtig auszusprechen. Als sie Albert erzählt, dass sie als Kind nur Deutsch sprach, singt er für sie ein deutsches Liebeslied, dessen Text sie nicht mitsingen kann – das Drehbuch annulliert somit die bilinguale Erziehung der historischen Viktoria, behauptet zudem implizit, deutsche Sprachkompetenz sei selbst für die ranghöchste Britin unnötig, und erklärt überdies Deutsch zur generell irrelevanten Sprache.

In den folgenden Szenen bevormundet Viktoria ständig den politisch kaltgestellten und kulturell vereinsamten Albert. Seinen Wunsch, sie zu unterstützen, lehnt sie mit den Worten ab, Engländer seien „very jealous and suspicious of any foreigner interfering in their government“ – der Halbsatz signalisiert, ein gebürtiger Deutscher bleibe selbst als fließend Englisch sprechender Brite im zweithöchsten monarchischen Rang kulturell dauerhaft ein Fremder, dem man berechtigt soziale Inklusion und politische Teilhabe verweigere.

Albert lehnt aus Angst vor weiteren Anfeindungen das militärische Oberkommando ab, und schlägt Lord Wellington stattdessen eine Londoner Weltausstellung vor. Anfangs wird Albert auch wegen des mitgeplanten bombastischen Glaspalastes angegriffen. Der Erfolg der Weltausstellung bringt ihm öffentliche Anerkennung, die allerdings filmisch nicht vorhält – beim nächsten politischen Problem wird Albert erneut mit Vorurteilen und Anfeindungen überschüttet. Drehbuch und Inszenierung machen somit nicht nur an diesen Stellen aus den historisch kurzfristigen persönlichen Anfeindungen und Vorurteilen gegen Albert<sup>918</sup> einen lebenslangen, immer wieder aufflammenden irrationalen Hass gegen ihn als Deutschen.

---

918 Historisch wurde Albert nur vor der Hochzeit angefeindet: Sein Adelsrang erschien in Großbritannien als nicht ebenbürtig, ihm wurde kontrafaktisch unterstellt, er sei nicht standesgemäß geboren und kein Protestant und heiratete Viktoria nur aus finanziellem und Machtinteresse; auch fehlte

Die Schlußsequenz, dramaturgisch Viktorias Apotheose als Exponentin des globalen Empire, enthält einen ambivalenten und teils antideutschen Machthinweis. Eine kurze Teilsequenz zeigt die Triumphfeier der kolonialen Einverleibung Indiens, danach als längere Teilsequenz das diamantene Thronjubiläum. Viktorias Dankesrede als Kaiserin von Indien formuliert das spätimperiale Wunschselbstbild, indem sie betont, sie fühle sich weniger als Königin und Kaiserin denn als Mutter und Großmutter „of a great family, one of the great families of mankind, which, if it is true to its own principles of democracy, tolerance, and freedom, may well mould the destinies of the whole world.“

Indem die Herrscherin einer rassistischen globalen Kolonialmacht ihre eminent politische Rolle durch einen emotional-familiär gefärbten Bescheidenheitsgestus zur Geschlechtsrolle verharmlost und zugleich die autoritäre Staatsform Monarchie mit ihrem philosophisch-politischen Gegenteil Demokratie sowie mit Toleranz und Freiheit verschränkt, verweist die filmische Äußerung einerseits auf Viktorias physische Nachkommen auf Thronen von halb Europa, und zugleich als Drohung des Empire gegen Staaten weltweit, sich nach seinen Regeln zu richten. Im Produktions- und Kinjahrgang 1937/38 fungierte ihre Äußerung zugleich als doppelte antideutsche Drohgeste, historisch an ihren Enkel Kaiser Wilhelm II. als unterlegenen Kriegsgegner erinnernd sowie tagespolitisch das NS-Regime zur Unterordnung auffordernd.

Auch **Glorious** verschärft die ahistorische Ablehnung alles Deutschen, indem Drehbuch und Inszenierung ebenfalls lebenslange Vorurteile und Anfeindungen gegen Albert behaupten. Produktionszeitlich hatte sich die europäische politische Lage verschärft, indem der NS-Staat inzwischen akut den europäischen Frieden bedrohte. Der antideutsche **Glorious**-Ton entstand aber infolge der britisch-nationalistischen und faschismusfreundlichen Grundhaltung des englischen Politikers und Co-Drehbuchautors Sir Robert Vansittart<sup>919</sup>, der beispielsweise den

---

ein Präzedenzfall für die staatliche Rolle des Gemahls einer regierenden Königin, weswegen er nach etlichen politischen Debatten erst 1857 den Rang und die Apanage des Prince Consort erhielt.

919 Als Permanent Under Secretary im Foreign Office 1930-1937 ein Gegner von Chamberlains Appeasement-Politik, informierte Vansittart 1937 den faschistischen sudetendeutschen Parteiführer Konrad Henlein mittels enger persönlicher Kontakte, Großbritannien und Frankreich würden die NS-Zerschlagung der Tschechoslowakei nicht verhindern, was die Ergebnisse der Münchener Konferenz



Oppositionsführer Sir Robert Peel über Albert sagen lässt, diesem „Fremden“ werden weder Parlament noch Volk eine hohe Apanage zubilligen.

Wilcox fügt diesem antideutschen Dialogsatz eine anti-NS-Inszenierung hinzu: Wenige Filmsekunden später wechselt die Handlung zeitgleich in eine deutsche Waldgegend, akustisch ahistorisch untermalt mit den ersten Instrumentaltakten aus Joseph Haydns *Kaiserlied* (1797)<sup>920</sup>, das bis 1806 indirekten Deutschlandbezug gehabt hatte, aber nicht zur Filmzeit 1840<sup>921</sup>. Zur Produktionszeit 1938 war Hoffmann von Fallerslebens Gedicht *Lied der Deutschen* bereits eng mit der Kaiserlied-Melodie verknüpft, wurde aber vom NS-Staat missbraucht. Damit konstruiert das Instrumentalzitat eine Identifikation von Deutschsein mit Faschismus.

Dieser schon mehrschichtigen (a-)historischen antideutschen Inszenierung in kulturell stereotypisierenden Waldland-Kadragen fügt der Dialog zwischen Ernst und Albert im Inneren der Kutsche unterwegs zur Hochzeit noch eine andere antideutsche Dimension hinzu. Ernst meint, Albert werde sicher mit britischen Ehren überschüttet und auf seinem rechtmäßigen Platz an Victorias Seite die Staatsgeschäfte mit ihr gemeinsam führen. Albert dagegen zitiert einen Zeitungsartikel: Oberbefehlshaber Wellington opponiert gegen Alberts geplante höfische Stellung, und das Parlament hat Alberts Apanage halbiert.

Auf dem produktionszeitlichen Hintergrund enorm zunehmender Flüchtlingszahlen 1938 hat dieser Dialog eine weitere Doppelbedeutung, indem in Ernst alle filmisch als Träumer abqualifiziert werden, die auf Integration im britischen Exil hofften, und in Albert alle als Realisten bezeichnet, die vermuteten, dass selbst freiwillig Emigrierte mit festem Integrationswillen lebenslang angefeindete Fremde bleiben würden – eine eindeutige Warnung an deutschsprachige Exilierte, vom britischen Asyl nichts Gutes zu erhoffen.

---

nach sich zog. Vansittart befürwortete zur Befriedigung von Hitlers Expansionsforderungen auch eine NS-Kolonisation Afrikas; cf. Später, Jörg: Vansittart. Britische Debatten über Deutsche und Nazis 1902–1945. Neue Forschungen zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, 4. Göttingen: Wallstein-Verlag 2003, passim.

920 Seinerseits eine melodische Kopie des kroatischen Volksliedes *Stal se jesem*, cf.

<http://www.croatianhistory.net/etf/hadow3.html>; 27-07-2018.

921 1841 schrieb er das Gedicht *Lied der Deutschen* auf der damals noch britischen Insel Helgoland.

Ein **Glorious**-Zwischentitel in den Titelnadern definiert den Nachfolgefilm als „intimate diary of Queen Victoria and her beloved Consort – Prince Albert“ – aber das königliche Privatleben prägen, neben den ahistorisch inszenierten lebenslangen Anfeindungen gegen Albert in diversen politischen Kontexten, auch zwei Kriegssequenzen. In beiden Filmen beschuldigen Parlamentsabgeordnete Albert unzulässiger politischer Aktivität, weil er auf dem Besucherbalkon sitzend einer Parlamentsdebatte zuhört; mehrere **Glorious**-Totalen zeigen Hetzredner am Speakers' Corner von Hyde Park sowie wütende Menschenmengen auf Londoner Straßen und vor dem Palast, gefolgt von Halbtotale und Detailaufnahmen mit Zeitungsschlagzeilen, Graffiti und Parolen auf Straßenwänden, die Albert ahistorisch in verbaler Dehumanisierungsmetaphorik als „Cobug“, sprich animalischen Schädling und Landesverräter beschimpfen.

Einen ambivalenten deutschen Akzent setzt das Drehbuch im **Glorious**-Mittelteil in der Sequenz über die Liebesheirat der Princess Royal Victoria, genannt „Vicky“, mit dem Thronanwärter Friedrich Wilhelm von Preußen. Als Viktoria und Albert in Balmoral die Liebe Vicky und Friedrichs bemerken und Viktoria eine Eheschließung befürwortet, bestätigt Albert, „through those two children, so much can be done for the peace of the future.“ Die dialogische temporale Betonung der Hoffnung auf zukünftigen Frieden und die anschließenden Hochzeitsszenen mit einem Ball, bei dem Viktoria und Albert erneut öffentlich Walzer tanzen, also zwei Paare zweier Generationen symbolisch das friedliche Miteinander zweier Nationen vorleben, offenbaren eine markante Leerstelle des Films.

Das historische Ehepaar Friedrich und Vicky wollte tatsächlich Frieden in Europa; da Friedrich jedoch 1888 kurz nach seiner Kaiserkrönung starb, wurde sein Sohn, Viktorias Enkel, zum Kaiser Wilhelm II. gekrönt – dessen unreifes und undiplomatisches Verhalten fehlt in **Glorious** filmisch ebenso wie die Tatsache, dass Viktorias Nachfolger, Wilhelms Onkel Edward VII. sowie danach sein Vetter George V., sich aktiv am europaweiten Wettrüsten und entsprechenden militärischen Drohgebärden beteiligten, und bereits weit vor 1914 antideutsche Allianzen schmiedeten. Auch änderte Georg V. aufgrund britischer Unruhen 1917 mit heftigen antideutschen Vorwürfen gegen das Königshaus dessen bisherigen Familienamen „Saxe-Coburg and Gotha“ in „Windsor“.

Auf diese historischen Zusammenhänge bezieht sich **Glorious** implizit durch eine weitere ahistorische Konstruktion bei der Schlusszene an Viktorias Totenbett – während historisch auch Victorias Enkel Wilhelm II. anwesend war, sieht man filmisch nur ihren Sohn Edward. Die historische Figur Wilhelm II. fehlt somit als Filmfigur in beiden Viktoria-Filmen. In **Glorious** wollten Wilcox und Vansittart Wilhelm II. offenkundig nicht als gleichrangigen Monarchen, häufigen Gast des Hofes und Enkel an Viktorias Totenbett zeigen. Die zahlreichen historischen und tagespolitischen Ambivalenzen im deutsch-britischen Verhältnis blendet **Glorious** somit aus; in dieser Leerstelle wirkt eine subliminale Identifikation des vermeintlichen Kriegstreibers von 1914 mit dem realen Kriegstreiber Hitler.

Die antideutsche **Glorious**-Botschaft ist selbst dort subliminal präsent, wo die britische Militärmacht anhand von Episoden des Krimkrieges sowie des nordafrikanischen Mahdi-Aufstandes explizit als ehrenvoll, sinnvoll, staatstragend und politisch notwendig inszeniert wird. Die Krimkrieg-Sequenz beginnt mit der Darstellung des Leidens britischer Truppen am russischen Winter und am Munitionsmangel und dem Zweifel zweier einfacher Soldaten, ob davon überhaupt irgendwer wisse.<sup>922</sup> Ihre Frage beantwortet ein Besuch des Königspaars in einem Londoner Lazarett, wo ein fiebernder beinamputierter Soldat vor ihren Augen stirbt, während er das Militär, die Militärärzte und die Königin hochleben läßt; auf dem Weg nach drinnen sprechen Frauen in Witwenschwarz abfällig über Viktoria, weil ihr (deutscher) Mann nicht an der Front ist; auf dem Weg nach draußen weint Viktoria, was ihr die Sympathie der Frauen einträgt. Die Szene spiegelt einerseits reale Fronterfahrungen von Weltkriegsveteranen wie Wilcox und suggeriert andererseits, die Monarchin weine buchstäblich um jeden britischen Verwundeten oder Gefallenen, und verspricht implizit, dies sei immer so.

#### Militär und (Kolonial-)Kriege als unverschuldete Sachzwänge

Die folgenden **Glorious**-Totalen einer britischen Dragonerbrigade beim Angriff im fliegenden Galopp – emotional verstärkt durch ein Tennyson-Gedichtzitat im zugehörigen Zwischentitel – suggerieren ahistorisch eine militärische Heldentat und ein strategisch sinnvoll handelndes britisches Kommando, während historisch ein

---

<sup>922</sup> Eine rhetorische Frage, denn der Krimkrieg war weltweit der erste Medienkrieg gewesen; die Berichterstattung erfolgte täglich per Telegramm binnen weniger Stunden.

schwerer Fehler der britischen Kommandokette während der Krimkrieg-Schlacht von Balaclava 1854 zum militärisch sinnlosen, verlustreichen Frontalangriff der leichten Kavallerie geführt hatte. Das spektakuläre militärische Debakel des Charge of the Light Brigade ließ die historische Viktoria sechs Wochen danach propagandistisch in einen moralischen Sieg umdeuten, indem der von ihr ernannte „Poet Laureate of the United Kingdom“ Lord Alfred Tennyson das euphemistische Gedicht *The Charge of the Light Brigade* verfasste, das die Regierung eigens landesweit publizieren ließ – aus dieser Propagandalüge zitiert der **Glorious**-Zwischentitel, und deklarierte sie damit elf Jahre nach dem Tod des letzten britischen Charge-Veteranen erneut zur angeblichen historischen Wahrheit.

In der letzten Szene der Krimkrieg-Sequenz verleiht Viktoria einige Orden; narrativ und visuell zentral dominiert die Ehrung und persönliche Belobigung von Florence Nightingale für freiwilligen Sanitätskriegsdienst; im Hintergrund wartet eine Reihe von Offizieren auf Ehrungen für pflichtgemäßen Kriegsdienst. Direkt hinter Nightingale steht ein hochdekoriertes beinamputierter Offizier, der sich in der letzten Einstellung an Krücken auf Viktoria und die Kamera zubewegt. Sein Bild evoziert einerseits den Alltagsanblick aller britischen Kriegsversehrten, die an den endlosen britischen Kolonialkriegen, dem Krimkrieg und dem Ersten Weltkrieg teilgenommen hatten; andererseits deklarieren ihn seine bisherigen Auszeichnungen und die bevorstehende mit dem Victoria Cross visuell zum verehrungswürdigen nationalen militärischen Heros. Visuell ist er doppelt ein Held, denn er hat Krieg und Amputation überlebt, was ihn gegen den sterbenden Beinamputierten der ersten Szene dieser Sequenz setzt und dadurch Nightingales Verdienste relativiert.

Während der überlebende Kriegsversehrte einerseits alles kriegsbedingte menschliche Leiden repräsentiert, für dessen Linderung Viktoria bei Nightingales Ehrung wortreich Lippendienst leistet, wird der Offizier andererseits im Moment seines Zugehens auf die Kamera als doppelter Überlebender und Empfänger eines weiteren hohen Ordens ultimativ heroisiert. Dadurch wird inszenatorisch insgesamt gerade nicht die Verhinderung von Leiden, sondern der Krieg als Auslöser von Leiden zum höchsten Staatsdienst stilisiert. Die Sequenz über diesen europäischen Krieg thematisiert also nur anfangs und geringfügig das Leiden am Krieg und das königliche Mitleid, inszeniert aber zunehmend offen Militär und Krieg als

Sachzwänge und Kriegsdienst als höchste bürgerliche Tugend – passend zur machtpolitischen Auffassung der historischen Viktoria, die Wilcox und Vansittart offenbar betonen wollten. Indem diese Sequenz von über zehn Minuten Länge die imperiale Militärmacht verherrlicht, fungiert sie im Produktions- und Kinojahr 1938/39 als propagandistische Einstimmung der eigenen Bevölkerung auf den bereits absehbaren Krieg gegen NS-Deutschland.

Die Krimkrieg-Sequenz beschließt ein Zwischentitel, der narrativ zur historischen Trent-Affäre überleitet; sein Text koppelt verbal den europäischen Krimkrieg mit einem der indischen Kolonialkriege und einem drohenden Krieg mit den USA:

The Crimean War in 1854 was followed by the horrors of the Indian Mutiny three years later. Then in 1861 with dramatic suddenness came Palmerston's dictatorial threat of war with the federal government of the United States.

Indem „the horrors of the Indian Mutiny“ weder in **Victoria** noch in **Glorious** gezeigt werden, und **Glorious** den ersten indischen Unabhängigkeitskrieg<sup>923</sup> verbalimperialistisch als Hochverrat von Untertanen klassifiziert – damit eine Legitimität der britischen Kolonialregierung unterstellend – leugnet der Zwischentitel zynisch jahrhundertelange britische Eroberungspolitik mit systematischer Einmischung in die Angelegenheiten des Subkontinents, und schreibt nebenher allen vom Empire unterdrückten Völkern die Schuld für alle britischen Eroberungskriege zu. Zugleich legitimiert der Zwischentitel implizit Militär und Krieg als vermeintliche Sachzwänge, schließt damit an die vorherige Heroisierung des Krim-Veteranen an und rückt beides narrativ in den Vordergrund.

Der Krimkrieg-Sequenz und diesem letzten Zwischentitel folgt als narrative emotionale Entlastung eine Sequenz über Viktorias letzte Ehejahre. Darin bleibt der Krieg durch ein Soldatenspiel der Kinder auf der Terrasse von Balmoral implizit präsent, während die Liebesheirat Vickys mit dem deutschen Thronerben Friedrich als Friedenshoffnung vorherrscht. Visuell und narrativ wird danach die lange Witwenschaft Viktorias und ihr permanenter Friedenswille betont, während der politische Antagonismus zu Wilhelm II. ausgeblendet bleibt. Auf dem Hintergrund

---

923 1857-1859, wird in Indien auch als Erster Unabhängigkeitskrieg bezeichnet.

der Produktionszeit bildet diese Sequenz eine historische Leerstelle betreffs der drei Dekaden zwischen Viktorias Tod 1901 und dem Produktionsjahr 1938.

Filmisch folgt der Witwenzeit-Sequenz als vorletzte in **Glorious** die Mahdi-Sequenz, die erneut Militär und Krieg zu Sachzwängen und ehrenvollsten britischen Staatsdienst erklärt – diesmal im nordafrikanischen Kolonialkontext und mit christlichen sowie rassistischen Obertönen. Der historische Mahdi-Aufstand, von Großbritannien durch die Okkupation Ägyptens und des Sudans selbst verschuldet, steht filmisch stellvertretend für alle britischen Kolonialkriege. Die Mahdi-Sequenz folgt narrativ dem im letzten Krimkrieg-Zwischentitel etablierten Abwehrschemata gegen die historische Gesamtschuld an Englands jahrhundertelangen Eroberungskriegen und wehrt für das 19. Jahrhundert jegliche Mitschuld der historischen Viktoria ab. Filmisch erklärt **Glorious** sie explizit zur Unschuldigen:

Da Viktoria den nordafrikanischen Krieg nicht verhindern kann, dringt sie wenigstens darauf, die in Khartum eingekesselten Truppen des Major-General und Generalgouverneurs Gordon zu befreien, um den „great Christian soldier“ zu retten – dialogisch und visuell koppelt **Glorious** hier nicht nur alogisch das Gegensatzpaar Christentum und Krieg, sondern grenzt auch einfache Soldaten aus und negiert das Recht der implizit als „Heiden“ beschimpften Einheimischen, die Eroberer zu bekämpfen. In der folgenden Parallelmontage wird Viktorias Forderung nach Entsatztruppen für Gordon sekundiert von Gordons Entschluss, nicht abzuziehen, sondern, vor Ort zu bleiben, weil er darauf vertraut, dass Viktoria rechtzeitig für Entsatz sorgt – die Inszenierung konstruiert hier eine Willenseinheit von Staatsspitze und lokalem Oberkommando, die historisch nicht existierte.

Der nächste Zwischentitel spricht England nochmals explizit von historischer Verantwortung für seine jahrhundertelangen Verbrechen gegen die Menschlichkeit frei: „The Sudan – where General Gordon was besieged in his heroic stand against the fanatical native leader – the Mahdi, whose conquering hordes – in revolt against Egyptian rule – brought terror and bloodshed to countless millions.“ Der Zwischentitel unterschlägt alle britischen Eroberungskriege und Kolonialgräueltaten, deklariert alle Kolonialoffiziere zu (christlichen) Helden und bezeichnet alle Freiheitskämpfe unterdrückter (andersgläubiger) Völker als unrechtmäßige Gewalt.

Die zynische Schuldzuschreibung des Kontrastes von christlichem Soldatentum versus heidnischem Fanatismus wird in der Szene nach dem Zwischentitel noch um eine religiös und rassistisch konnotierte Entwürdigung erweitert: Der antikoloniale sudanesischer Freiheitskampf erscheint hier als unmotivierter Gewalt stummer sprich barbarischer Wilder, indem sich eine schweigende Masse Einheimischer in traditioneller Kleidung vor General Gordons Wohnung sammelt und ein Speerwurf den unbewaffneten General tötet. Während Viktoria und die Regierung historisch Gordons Truppen im Stich ließen, weil für sie der asiatische Kolonialkrieg Vorrang hatte<sup>924</sup>, fehlt filmisch eine Begründung für das zu späte Eintreffen des Einsatzheeres – diese weitere massive Geschichtsklitterung bleibt eine filmische Leerstelle, mittels derer Gordons Tod ahistorisch zu einem nur von Premierminister Gladstone verursachten militärischen Verlust umgedeutet wird.

Der historische Sudankrieg dauerte 13 weitere, filmisch unsichtbare Jahre; ein temporal überbrückender Zwischentitel beschreibt, dass ein britisch-ägyptischer Sieg bei Omdurman ihn beendete. Nur die militärische Siegesfeier wird als Schlusspunkt dieses Kolonialkrieges gezeigt: Begleitet von triumphierender Marschmusik, zeigen einige Totalen den Einmarsch der Truppen General Kitcheners nach Khartum, womit der vorherige filmische Tod Gordons und der filmisch fehlende Tod etlicher Soldaten und aller Einheimischen visuell annulliert und unter einen weiteren englischen Militärtriumph subsumiert werden. Diese geschichtsklitternde Umdeutung spricht Viktoria noch rückwirkend von historischer Verantwortung für die zu späte Entsendung der Gordon Relief Expedition frei und vervollständigt dadurch das hagiographische Monarchinnenporträt – denn der Mahdi-Sequenz folgt Viktorias Krönungsjubiläum; diese narrative Abfolge der vorletzten und letzten **Glorious**-Sequenz untermauert den englischen Weltmachtanspruch. Auf einer zweiten Bedeutungsebene sind beide Sequenzen eine eindeutige Warnung an „Barbaren“ aller Art, sich dem Empire zu beugen, richten sich somit als produktionszeitliche Drohgebärde gegen die aggressive NS-Außenpolitik.

---

924 Die „Gordon Relief Expedition“ kam zu spät nach Khartum, weil das globale englische Machtkalkül der großflächigen Truppenverschiebung aus Nordafrika nach Afghanistan übergeordnete Bedeutung zumaß, die zur Fortsetzung des imperialen Eroberungskrieges gegen Russland um die militärische Kontrolle über Mittelasien diene.

**Victoria** mit seiner Schlußsequenz in Technicolor<sup>925</sup> und **Glorious**, komplett in Technicolor, haben hohen Produktions-, Ausstattungs- und Schauwert. Dagegen sind sie filmästhetisch sehr schwach, denn das Tempo beider Filme ist viel zu langsam, die Inszenierung extrem konventionell, die spatiale Figurenregie fast durchgängig langsam und häufig zum Tableau erstarrend, das Licht ist gleichförmig flächig und jegliche Kamerafinesse fehlt.

Die ideologischen Botschaften beider Filme richten sich an vier Adressatengruppen. Die erste Botschaft an die Untertanen der Krone und die übrige Welt besteht in einem spätimperialen Machtgestus mit massivem Eigenlob: Viktoria erscheint als ideale Monarchin, sie und Albert privat als ideales Ehe- und Elternpaar und öffentlich als Personifikationen ultimativer Pflichterfüllung. Die Monarchie wird als naturgemäße, sozialharmonische Herrschaftsform und das Empire als funktionstüchtige globale Friedensmacht konstruiert, der sich etliche Völker freiwillig unterwerfen – Völker, die das nicht tun, werden als aufständische heidnische Barbaren präsentiert, gegen die das Empire nur notgedrungen militärisch vorgeht.

Die zweite Botschaft richtet sich an alle deutschsprachigen Menschen weltweit; sie und ihre Kultur werden pauschal als lächerlich, politisch irrelevant und kulturell inkompatibel mit oder gar bedrohlich für Großbritannien abgestempelt – von diesem Kulturverdikt bleiben nur Menschen mit Wiener Akzent und die Walzermusik des Wieners Johann Strauß sen. ausgenommen. Die dritte Botschaft fordert von allen in Großbritannien lebenden deutschsprachigen Exilierten, Alberts Filmvorbild bedingungslos zu folgen. Sie sollen lebenslang Vorurteile und Anfeindungen erdulden, außerdem ihre eigene Kultur, Sprache und sogar ihr Leben dem Gastland opfern.

Die vierte Botschaft war produktionsbedingt zweiteilig. **Victoria** evoziert die kollektive Erinnerung an die harmonischen deutsch-britischen Beziehungen vor 1870 und fordert NS-Deutschland auf, im Gedenken an die beiderseitige historische Verbundenheit den Frieden zu wahren. Innerhalb weniger weiterer Monate gedreht,

---

925 Drehbericht von Co-Drehbuchautor: TNYT, 17-10-1937, Art: The Queen in a Studio. Some of the Problems Confronted in the Filming of Victoria the Great; Aut: Charles de Grandcourt.



addierte **Glorious** zur **Victoria**-Friedensmahnung eine eindeutige militärische anti-NS-Drohung.

Die zweite und dritte Botschaft waren beide nur geringfügig übertrieben und erreichten fast komplett ihr Ziel. Wiewohl sich nachweislich fast alle Exilierten freiwillig anpassten, waren sie volksverhetzenden Vorurteilen ausgesetzt, die schon 1933 Parlamentsdebatten begrifflich prägten („aliens“) und bald zur regierungsoffiziellen Stigmatisierung führten („enemy aliens“); seit 1920 bestehende flächendeckende Erfassungs- und Kontrollmethoden wurden ab 1938 im Zuge der Kriegsvorbereitung um zahlreiche weitreichende Entrechtungsmaßnahmen ergänzt, die bei Kriegsbeginn in Kraft traten und bis Kriegsende andauerten; Hunderte von Internierten kam kriegsbedingt ums Leben.<sup>926</sup> Co-Drehbuchautor Vansittart war derjenige britische Politiker, der ab 1939 am vehementesten alle Deutschen zu Faschisten stempelte; der nach ihm benannte „Vansittartism“ forcierte ein wirkmächtiges ahistorisches Zerrbild 2000-jähriger „teutonischer“ Brutalität, das schon Vansittart selbst im Radio und als Pamphlet millionenfach verbreitete; er verschärfte damit die Lage aller Exilierten und spaltete endgültig die schon politisch differierenden Gruppen der jüdischen und linken Exilierten.<sup>927</sup> Trotzdem leisteten Tausende von Exilierten freiwilligen Kriegsdienst, etliche blieben dauerhaft im Land und statteten ihm als loyale Untertanen lebenslang gerne Dank und Leistung ab.

Der erste Teil der vierten Botschaft konnte wegen der bereits fast sieben Jahrzehnte alten antideutschen und antijüdischen Vorurteile nicht funktionieren, die Großbritannien ab 1870 geschaffen, seither gebetsmühlenartig wiederholt, seit den Burenkriegen<sup>928</sup> sowie ab 1910/11 nochmals intensiviert und 1914-1918 potenziert hatte. Die Entspannung ab 1919 reichte nie hin, diese Vorurteile aufzulösen und der Beginn der NS-Herrschaft ließ sie erneut rapide wachsen. Der drohende zweite Botschaftsteil konnte wegen der Appeasement-Politik nichts erreichen und kam

---

926 Cf. Hirschfeld in Berghaus 1989, S. 1-14.

927 Wolbold, Matthias: Reden über Deutschland. Die Rundfunkreden Thomas Manns, Paul Tillichs und Sir Robert Vansittarts aus dem Zweiten Weltkrieg. Münster: Lit 2005, passim. - Später 2003, passim, und idem: Die Kritik des „anderen Deutschland“. In: „Jour fixe“-Initiative Berlin (Hg.): Fluchtlinien des Exils. Münster: Unrast 2004, passim. - <https://www.unrast-verlag.de/news/1389-jrg-spter-die-kritik-des-anderen-deutschland/>; 21-01-2018. - Worm, Anja/Gerber, Jan: Hymnen des Hasses. Über die bleibenden Verdienste von Bomber-Harris, den „Vansittartismus“, deutsche Linke im britischen Exil und die Illusion vom „anderen Deutschland“. In: <https://jungle.world/artikel/2010/05/40315.html>; 21-01-2018.

928 1880/81 und 1899-1902.

ohnehin viel zu spät – weit nach den Nürnberger Rassegesetzen 1935 und dreier Ereignisse von 1936: der NS-Kündigung der Locarno-Verträge, des NS-Vertragsbruches der Rheinland-Remilitarisierung, und des NS-Eingreifens der Legion Condor in den Spanischen Bürgerkrieg. Zugleich war die Drohbotschaft extradiegetisch ein mehrfacher Selbstwiderspruch: Ausgerechnet Co-Drehbuchautor Vansittart hatte als Politiker 1936 den außenpolitischen Handlungsspielraum des NS-Staates erweitert, was 1938 zur Münchner Konferenz, der NS-Zerschlagung der Tschechoslowakei und damit indirekt zum Krieg führte.

Somit waren alle vier Filmbotschaften zutiefst problematisch; die erste zeugte von chronisch mangelnder Selbstkritik, die zweite und dritte schürten den bereits langjährig forcierten antideutschen und antijüdischen Hass gegen alle Deutschsprachigen, und die britische Politik machte die vierte wirkungslos.

Die Viktoria-Filme sind im Aktantendiskurs zwischen Großbritannien und NS-Deutschland als britische Reaktion auf **Windermere** interpretierbar. Sie demonstrieren, welch hohen glorifizierenden Nostalgiewert die englische kollektive Erinnerung dem historisch kurzfristigen Machtzenit des Empire beimaß. Tatsächlich erodierte das Empire finanziell seit 1917 durch die US-Kriegskredite, und seit 1922 führten Unabhängigkeitsbewegungen vieler Völker zu unaufhaltsamem Territorienverlust, den bereits das Statut von Westminster 1931 mit Verfassungsrang bestätigen musste. Angesichts dieses rapiden Machtzerfalls fungierte die Reinszenierung von Viktorias Herrschaft im Aktantendiskurs der 1930er Jahre nie als realistisches Geschichtsbild, sondern exklusiv geschichtspolitisch manipulierend als identitätsstärkendes Historienspektakel und nostalgisch-eskapistischer Traum.

### Produktion und Rezeption

Der irischstämmige Produzent und Regisseur Wilcox, im Ersten Weltkrieg Flieger und Fluglehrer im Offiziersrang, begann 1918 seine langjährige, im britischen Kino bedeutende Filmkarriere. Wie in Kapitel 2 skizziert, hatte er als Mitglied des deutsch-britischen Filmnetzwerkes früh eine Arbeitsbindung an das Weimarer Kino, da er und sein damaliger Geschäftspartner Cutts bereits ab 1923 in Berlin deutsch-britische Koproduktionen drehten. Durch Pommers Vermittlung lernte Wilcox

entweder schon 1923<sup>929</sup> oder 1925<sup>930</sup> Rilla kennen und sah vermutlich dessen ab 1923 nach Großbritannien importierte Filme. 1928 drehte Wilcox mit **Dawn** einen kommerziell erfolgreichen Weltkriegsfilm, der inhaltlich umstritten war – britischerseits wurde er teils wegen vergleichsweise fairer Darstellung des ehemaligen Kriegsgegners Deutschland gelobt, teils wegen vermeintlicher visueller Brutalität abgelehnt; dagegen beurteilten der damalige Außenminister Sir Austen Chamberlain und die deutsche Botschaft in London ihn kontrafaktisch als Verbreitung anti-deutscher Hetze<sup>931</sup>, weswegen er zensiert wurde. Wilcox war somit durch Weimarer Filmpraxis und Erfahrungen mit deutsch-britischen Themen ein wichtiger Exponent im deutsch-britischen FilmEuropa-Segment.

Seine Viktoria-Themenwahl war doppelt gezielt, da Wilcox stets Stoffe suchte, die seiner späteren Ehefrau Anna Neagle schauspielerisch entgegenkamen, und einer zeitgenössischen Verfilmungstendenz folgte – allein im Zeitraum 1912-1938 stellten 14 weitere Spielfilme<sup>932</sup> Viktorias Leben, Ereignisse ihrer Regierungszeit oder die viktorianische Epoche dar. Einschlägige britische Produktionen unterlagen der monarchischen Privatzensur des Lord Chamberlain's Office, das alle künstlerischen Darstellungen der Königsfamilie untersagte.

Anlässlich des herannahenden 100-jährige Jubiläums von Viktorias Thronbesteigung (1837) verfasste Laurence Housman 1934 das hagiographische Bühnenstück *Victoria Regina*. Bei dessen Uraufführung im Gate Theatre Studio spielte Walter Rilla im Mai 1935 einen der coburgischen Prinzen. Das Gate war das wichtigste der kleinen Londoner Club-Theater<sup>933</sup>, die juristisch wie künstlerisch ein Gegengewicht zu den großen West End-Theatern bildeten, weil die als privat definierten Clubsäle mit kleinen Budgets riskante Produktionen lancierten – Stücke mit unsicherem Marktpotential sowie experimentelle Werke unbekannter oder umstrittener

---

929 **Chu Chin Chow** DE/GB1923, von Pommer koproduziert.

930 **Dekameron-Nächte/Decameron Nights** DE/GB 1924/25, ebenfalls von Pommer koproduziert und in den Ufa-Studios Neubabelsberg zeitgleich mit **Prinzessin/Blackguard** DE/GB 1924/25 gedreht.

931 Low, Bd. 4, 1971, S. 66-67.

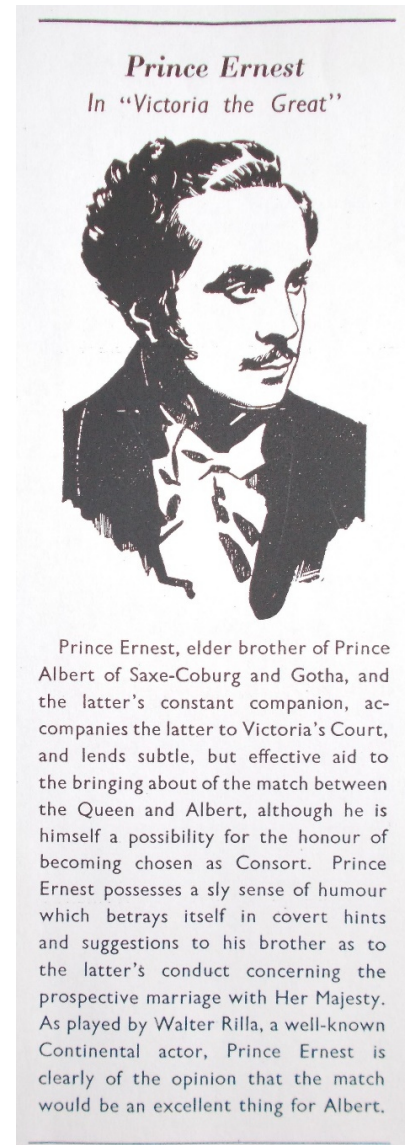
932 Als zentrales Thema: **The Victoria Cross** USA 1912, **Sixty Years a Queen** GB 1913, **Mädchenjahre einer Königin** 1936; Nebenthema: **Disraeli** GB 1916, **Disraeli** USA 1921, **Livingstone** GB 1925, **Balaclava** GB 1928; **Disraeli** USA 1929, **Les Perles de la couronne** FR 1937, **Marigold** GB 1938; Hintergrundthema: **The Yankee Clipper** USA 1927, **The Charge of the Light Brigade** USA 1936, **The White Angel** USA 1936, **Souls at Sea** USA 1937. - Dutzende weiterer Verfilmungen bis 2012; TV-Produktionen seit 1951; die vorläufig jüngste Serie läuft seit 2016.

933 Marshall, Norman: *The Other Theatre*. London: John Lehmann 1947, passim.

Autor\*innen. Insofern zählte *Victoria Regina* zu den riskantesten Gate-Produktionen des Jahrzehnts<sup>934</sup>; vom Lord Chamberlain's Office umgehend verboten, kam das Stück direkt an den Broadway. Sein sofortiger US-Theatererfolg konterkarierte den globalen Schock der englischen Monarchie- und Verfassungskrise 1936, die mit Edwards VIII. Abdankung endete.<sup>935</sup>

Wenige Wochen nach der Krönung von George V. revidierte das Chamberlain's Office im Juni 1937 das Pauschalverbot – nunmehr durften englische Monarch\*innen ab ihrem 100. Krönungsjubiläum dramatisiert werden. Damit nutzte das Königshaus die Gelegenheit, sein erschüttertes Ansehen durch Bühne und Film propagandistisch aufpolieren zu lassen: *Victoria Regina* kam noch im Juni mit neuer Besetzung ins Lyric Theatre im West End<sup>936</sup> und die Adaption *Victoria* hatte Mitte September Uraufführung.

Das *Victoria*-Drehbuch erweiterte die Bühnenrollen der Prinzen deutlich; Albert wurde zur primären und Ernst zur sekundären männlichen Hauptrolle, was das *Glorious*-Drehbuch beibehielt. Wilcox entschied aufgrund Rillas Darstellerleistung in der Gate-Uraufführung, ihn als Ernst zu besetzen – hier eine der zugehörigen Produktionswerbungen<sup>937</sup>, die Rilla tiefstapelnd nicht als Star, sondern „well-known Continental actor“ bezeichnet – offenbar sollte Wohlbrücks Starstatus in diesem Film durch keine filmindustrielle Wahrheit gestört werden.



934 Weitere Gate-Produktionen dieser Dekade kamen infolge königlicher Zensur ebenfalls erst später in die West-End-Theater: Oscar Wildes *Salome* (1931), Elsie Schauflers *Parnell* (1936), Lillian Hellmans *The Children's Hour* (1936), John Steinbecks *Of Mice and Men* (1939) sowie Reginald Beckwiths *Boys in Brown* (1940).

935 Krise von Monarchie, Verfassung und Regierung um die geplante Ehe von König Edward VIII. mit der geschiedenen US-Amerikanerin Wallis Simpson; begann mit Edwards Amtsantritt und endete mit seiner Abdankung im Spätjahr 1936.

936 Auf Housmans Wunsch wieder Pamela Stanley als Viktoria; Carl Esmond spielte Prinz Albert.

937 SFA DosWR, Produktionswerbung *Victoria the Great*, Ausschnitt aus NN Publikation oO oD [London ca. 1937/38].

Während der Vorproduktionsphase 1936/37 wurde Wilcox' Vermutung über das hohe Marktpotential und den narrativen Fokus auf Victorias Privatleben durch den In- und Auslandserfolg der romantischen Komödie **Mädchenjahre einer Königin** 1936 bestätigt. Dieser Neo-Weimarer Film des NS-kritischen Regisseurs Erich Engel nach einem 1932er Drehbuch, dessen Filmbotschaft die harmonischen deutsch-britischen Beziehungen vor 1870 betonte, ist als NS-kritische friedliche Aktantenbotschaft an Großbritannien deutbar. Neben Rillas **Victoria**-Besetzung wirkte somit auch die **Mädchenjahre**-Rezeption<sup>938</sup>, die vermutlich ihr Teil zur Abschwächung des Dramatisierungsverbotes beitrug, bereits die Vorproduktionsphase der beiden Viktoria-Filmbiographien auf die transnationalen deutsch-britischen Kulturbeziehungen.

Beide Viktoria-Filme entsprachen in mehrfacher Weise dem zunehmend nationalistischen britischen Zeitgeist; anscheinend vertrat Wilcox auch persönlich die Glorifizierung des Empire und hatte als Kriegsveteran möglicherweise trotz realer Weimarer Arbeitserfahrung eine ambivalente Haltung zur deutschen Kultur, aber bei **Glorious** war offenbar der Politiker Sir Robert Vansittart als Co-Drehbuchautor für die Drohbotschaften gegen Exilierte und den NS-Staat verantwortlich.

In der Titelrolle besetzte Wilcox erwartungsgemäß Neagle, die noch keinen eindeutigen indigenen Starrang hatte. Obwohl ihre Begabungsgrenzen in Szenen mit Wohlbrück und Rilla auffallen, wurden beide Filme ihr persönlicher Triumph, den Wilcox sorgfältig durch PR-Arbeit vorbereitete: 1937/38 sah man Neagles Bild allein sechsmal auf Titelseiten der einflussreichen Publikumszeitschriften *Film Pictorial* und *Film Weekly*.<sup>939</sup> Neagles Viktoria-Darstellung hatte 1939 schon quasi-authentischen Charakter: sie spielte die Königin in der Royal Gala Show vor mehreren Tausend Zuschauern<sup>940</sup>, und zeitgleich wurde ein auf sie zentrierter **Victoria**-Ausschnitt in den US-Propagandafilm **Land of Liberty** übernommen. Neagles Viktoria blieb als ikonische Verkörperung für das globale anglophone

---

938 Beim AT-Kinostart von **Victoria** betonten die Kritiken, die historische Figur sei mitteleuropäischen Publika seit **Mädchenjahre** präsent, Wilcox' Film habe daher nur noch für Briten Neuheitscharakter, cf. ÖNB, NFP, Nr. 26265, 23-10-1937, 9, Art: Königin Viktoria; Aut: H.W-e.  
939 BFI bzw. BLNA, FWeek, 25-12-1937; FWeek, 15-10-1938; FPict, 01-05-1937; FPict, 18-09-1937; FPict, 08-01-1938; FPict, 15-10-1938.

940 BFI, KW, Nr. 1686, 10-08-1939, 3, Art: Anna Neagle for Royal gala show – to portrait Queen Victoria in Pageant of Empire.

Publika jahrzehntelang maßgebend.<sup>941</sup> Prinz Albert verkörperte der österreichische jüdische Theater- und Filmschauspieler Adolf Wohlbrück.<sup>942</sup> Er hatte sich 1936 für das Hollywood-Remake<sup>943</sup> eines seiner Filme „Anton Walbrook“ genannt und benutzte diesen Namen auch im britischen Exil. Wilcox' Besetzungsentscheidung beruhte auf produktions- und marktstrategischem Kalkül: Wohlbrück ähnelte äußerlich sehr dem historischen Prinzen, hatte schon häufig Oberschichtmitglieder und gelegentlich britische Adlige gespielt, und von seinen 18 Filmen 1933-1936 in Europa und den USA waren einige sehr erfolgreich.<sup>944</sup> Ein weiterer entscheidender Besetzungsgrund war die Musikkomödie **Walzerkrieg** 1933, der Wohlbrück als Komponisten Johann Strauß sen. zeigte. Deren Handlung in Wien und London präsentiert mittig positioniert als zweiten Handlungsstrang Königin Victorias Begeisterung für den Walzer, der dramaturgisch die Handlung vorantreibt und in der Klimax ihre Verliebtheit in und Hochzeit mit Albert auslöst. Wilcox übernahm somit aus **Walzerkrieg** nicht nur den Hauptdarsteller, sondern auch den Wien-Bezug und diesen dramaturgischen Hebel.

Wohlbrück hatte schon in Wien und Hollywood eine Englischlehrerin engagiert, die seine Aussprache absichtlich so modellierte, dass ein deutlich hörbarer Wiener Akzent zurückblieb. Gegen die damalige anglophone Branchenpraxis akzeptierte Wilcox Wohlbrücks Bedingung weiteren Sprachunterrichts, und damit das Produktionsrisiko einer potentiell desaströsen Drehzeitverlängerung<sup>945</sup>. Für Wilcox war belanglos, dass Wohlbrücks Aussprache ebenso linguistisch unpassend wie ahistorisch war. Er stilisierte Wohlbrück schon in der Vorproduktionsphase zum großen kontinentalen und britischen Star. Er etablierte den erst im Februar 1937 angekommenen Exilierten aber primär deshalb sofort auf höchster Branchenebene,

---

941 Walker, John (Hg.): *Halliwell's Filmgoer's Companion*. London: Harper Collins 1993, 10. Aufl, S. 442: „Victoria still looks to many like Anna Neagle, who played her three times.“

942 BA, RKK 2600, Personalakte Adolf Wohlbrück. - Weniger 2011, S. 661-662. - Seeblen, Georg: *L'homme fatale. Die Verführung der Melancholie: Der Schauspieler Adolf Wohlbrück und seine Filme*. In: Cargnelli, Christian/Omasta, Michael (Hgg.): *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945*. 2 Bde. Bd. 1. Wien: Wespennest 1993, S. 29-38. - Stieghahn, Brigitte: *Adolf Wohlbrück (1896-1967) – Daten zu seinem Leben*. Berlin: Selbstverlag 1999, passim.

943 **Michael Strogoff** (USA 1936), dritte Sprachversion der zweisprachigen Koproduktion **Der Kurier des Zaren/Michel Strogoff** DE/FR 1936.

944 **Viktor und Viktoria**; **Keine Angst vor der Liebe** beide 1933; **Die englische Heirat** 1934; **Maskerade** AT 1934; **Allotria** 1936; **Der Kurier des Zaren/Michel Strogoff** DE/FR 1936.

945 Lt. Gough-Yates in Berghaus 1989, S. 153-154, arbeitete Sprachlehrerin Edith Williams intensiv mit Wohlbrück, der sie erstmals in Wien engagiert hatte. Nach den Viktoria-Filmen unterrichtete sie weitere Exilierte, darunter Veidt, der zwischenzeitlich in Hollywood Akzentprobleme gehabt hatte und erst nach diesem Sprachunterricht erneut dorthin ging.

um reflektorisch Neagles unsicheren Branchenrang zu erhöhen. Diese intensive indigene Integrationshilfe bewirkte, dass Wohlbrücks Akzent, den die Branche und Öffentlichkeit normalerweise als kulturell feindliches Anderes abgelehnt hätten, seine britische Starmarke schuf und positiv prägte: Wilcox' Produktionswerbung stellte Wohlbrücks Akzent kontrafaktisch als rollengemäß dar, was wegen britischer Unkenntnis bezüglich deutscher Kultur und der physischen Ähnlichkeit Wohlbrücks mit dem allseits verehrten historischen Prinzen funktionierte.

Wohlbrück bediente in Interviews britische antideutsche und antijüdische Vorurteile gegen Exilierte, indem er gleichzeitig kulturellen Assimilationswillen und mangelhafte Sprachkompetenz bekundete – beides prägte einige seiner späteren britischen Akzentrollen als (exilierter) Ausländer auch narrativ.<sup>946</sup> Während



Wohlbrücks britische Akzeptanz schon vor Drehbeginn feststand, indem die „entzückt(e)“ Fachpresse seine Besetzung feierte<sup>947</sup>, behandelte Wilcox – vielleicht auf US-Wunsch von RKO Pictures – Rillas dritten Rollenrang deutlich schlechter.

Er bekam keine Starwerbung; in den Vorspännen und auf Kinoplakaten – links **Victoria**, unten **Glorious**<sup>948</sup> – rangiert er nur als vierter jeweils hinter einem britischen Darsteller mit kleiner Nebenrolle<sup>949</sup>: Warner und Smith –

946 Speziell in **The 49th Parallel** und **The Life and Death of Colonel Blimp**. In **Blimp** ist die tragende Nebenrolle des exilierten deutschen Adligen Theo Kretschmar-Schuldorff als fiktives Alter Ego Wohlbrücks wie auch als „Nachfahre“ des historischen und des filmischen Albert deutbar.

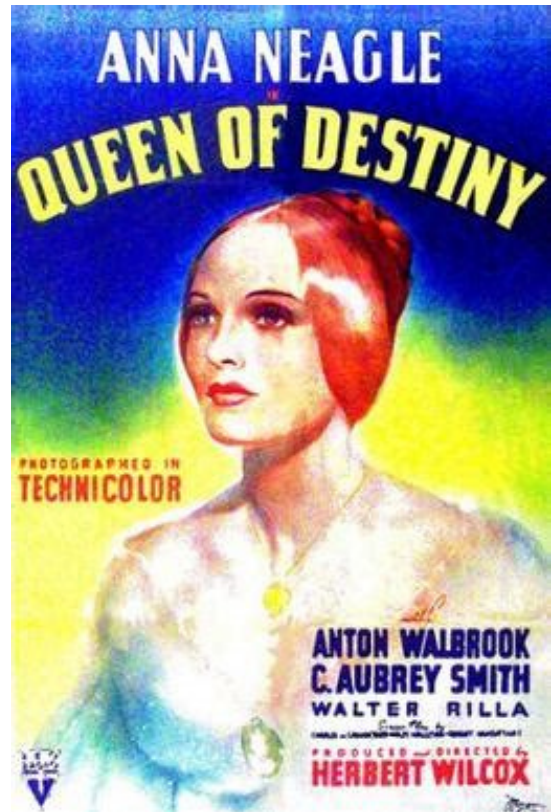
947 ÖNB, MF, Nr. 584, 05-03-1937, 5, Art+Fotos: Adolf Wohlbrück zum ersten Mal als Vater; Aut: J.P. (London), darin obige Bewertung und drei Fotos als Belege der physischen Ähnlichkeit Wohlbrücks mit Albert.

948 SFA DosWR, Scans von GB-Plakat **Victoria** und US-Plakat **Glorious**, VT USA **Queen of Destiny**.

949 H. B. Warner als Lord Melbourne, C. Aubrey Smith als Lord Wellington.

letzterer bekam sogar Star-Schriftgröße und eine eigene Titeltkarte – waren im anglophonen Raum auf „typisch britische“ Offiziere und Adlige abonniert.

Rilla hat Szenen in den Expositionen, am Anfang der Hauptteile sowie am **Glorious**-Mittelpunkt; Ernst tritt aber nur zusammen mit Albert auf; die Rolle ist inhaltlich doppelt undankbar, denn die Publikumsaufmerksamkeit bleibt durchgängig bei Albert. In der **Victoria**-Exposition etabliert Rilla den älteren Prinzen als rationalen, pflichtgemäß



handelnden Erwachsenen, womit er Ernst charakterlich klar gegen den erotisch ängstlichen, bockigen Albert abgrenzt. Ernst beschwichtigt Alberts Ängste nochmals während der **Victoria**-Sequenz des London-Besuches und lenkt Victorias – ahistorisches – erotisches Interesse selbstlos von sich auf Albert. Ernsts Hoffnungen für Alberts Hofstellung, die er in der **Glorious**-Exposition während der Reise zur Eheschließung äußert, dienen dramaturgisch dazu, Alberts Skepsis herauszustellen. Eingangs des **Glorious**-Hauptteils illustriert Ernsts Besuch zur Hochzeit die enge Bindung der Brüder; am **Glorious**-Mittelpunkt betont sein Besuch nach Vicky's Geburt das nun harmonische königliche Privatleben.

In beiden Filmen kooperierte Rilla zum zweiten und dritten Mal mit Nebendarsteller Carson.<sup>950</sup> Die deutsche Nebendarstellerin Greta Wegener<sup>951</sup> erhielt für diese Produktionen jeweils die nötigen Ausreisegenehmigungen von Propagandaminister Goebbels.

950 Nebenrolle in beiden Filmen: Sir Robert Peel; Carson wurde häufig als Politiker und Adliger typbesetzt, auch in britischen Exilfilmen, cf. Fallstudie **Abdul**.

951 Nebenrolle in beiden Filmen: Baronin Lehzen; Greta Schröder, seit 1924 mit Paul Wegener verheiratet, war durch ihre Hauptrolle in **Nosferatu** 1922 weltbekannt.



Einzelne Ur- und Erstaufführungskritiken erwähnen einige Schwächen der Filme, während die meisten unkritische Lobeshymnen sind. Die britische Presse behauptet gar, es handle sich um historisch korrekte Filmbiographien und zwei der besten je produzierten britischen Filme. Darstellerlob gilt naturgemäß fast ausschließlich Neagle und Wohlbrück; Rilla wird ebenfalls gewürdigt, aber oft unter die zahlreichen Nebendarstellenden subsumiert.<sup>952</sup>

Schon **Victoria** erzielte enormen Kassenerfolg, weswegen Wilcox die Kooperation mit RKO Pictures fortsetzen und **Glorious** komplett in Technicolor produzieren konnte; beide waren nach ihren Londoner Premierien wochenlang ausverkauft und weltweit exportstark. **Victoria** erhielt bei den Filmfestspielen in Venedig die Coppa Mussolini – vermutlich um Appeasement-Politiker von den Brennpunkten faschistischer Außenpolitik abzulenken.<sup>953</sup>

Vermutlich wegen der Exilierten Wohlbrück und Rilla sowie Wohlbrücks jüdischer Herkunft kam keiner der beiden Filme nach NS-Deutschland. Die Wiener **Victoria**-Premiere war gerade deshalb ein wichtiges diplomatisches Ereignis unter Schirmherrschaft der britischen Botschaft.<sup>954</sup> **Glorious** kam wegen der NS-Okkupation nicht mehr nach Österreich. **Victoria** lief in der BRD erst 1954 mit deutschen Synchronstimmen für Wohlbrück und Rilla<sup>955</sup>. In der DDR lief keiner der Filme. **Glorious** lernten deutschsprachige Publika erst Mediendatenträger kennen.

Das zeitgenössische Presse-Fehlurteil, beide Produktionen seien authentische Viktoria-Filmbiographien und zwei der besten je gedrehten britischen Filme, hielt sich jahrzehntelang.<sup>956</sup> Ihm folgte eine ebenso lange Filmforschungstendenz, britischen Film bevorzugt kulturell introspektiv zu denken. In diesem Zeitraum fielen

---

952 Beispielsweise GB- und US-Kritiken, mehrheitlich S. NN: **Victoria**: Times, 17-09-1937. - TNYT, 29-10-1937. - BFI bzw. BLNA, Pic, 29-05-1937; KW, 23-09-1937; JChr, 24-09-1937; FWeek, 25-09-1937; MoFB, 09/1937; Pic, 02-10-1937; Punch, 06-10-1937; Aut: Richard Mallett; TLoM, 10/1937; MoFB, 10/1937; Pic, 25-12-1937; Pic, 01-01-1938. - ÖNB, MF, 22-10-1937; ÖFZ, 29-10-1937; DKJ, 30-10-1937. - **Glorious**: Times, 14-10-1938. - TNYT, 18-11-1938. - BFI bzw. BLNA, JChr, 21-10-1938; FWeek, 22-10-1938; Pic, 29-10-1938; MoFB, 5. Jg, Nr. 58, 10-1938, 237; TLoM, 11/1938; Punch, 02-11-1938; Pic, 24-12-1938. - Lejeune, C. Anthony (Hg.): The C. A. Lejeune Film Reader. Manchester: Carcanet 1991, S. NN.

953 Abessinienkrieg 1935-1941, Okkupation Österreichs und Zerschlagung der Tschechoslowakei.

954 AT-Regierungsmitglieder sowie Diplomaten aus weiteren acht Ländern waren eingeladen; der Wiener Vize-Oberbürgermeister hielt eine zweisprachige Begrüßungsrede, cf. ÖNB, MF, Nr. 618, 29-10-1937, 16, Art: Glanzvolle Festpremiere von „Königin Viktoria“; Aut NN.

955 Rillas Rolle sprach Theater-, Film- und Fernschauspieler Heinz Welzel.

956 Beispielsweise: Vermilye, Jerry: The Great British Films. Secaucus: Citadel Press 1978, S. 39–41.

beide Filme weitgehend aus dem Forschungsdiskurs – Higsons Analyse der Konstruktion des nationalen Kinos erwähnt sie nicht einmal.<sup>957</sup> Sie sind auch nicht selbständiger Analysegegenstand in der Anthologie „British Historical Cinema“ von Sargeant/Monk, wo sie lediglich McKechnies Analyse royaler Filmbiographien der 1990er randständig erwähnt<sup>958</sup> – gleichartig intranational wie Sargeant. Während letztere beansprucht, eine kritische nationale Filmgeschichte zu bieten, wozu transnationale sowie transkulturelle Analysedimensionen beitragen können, klassifiziert ihr einziger einschlägiger Halbsatz – unter explizitem Bezug auf eine verbreitete Forschungsauffassung – beide Filme exklusiv intranational als soziale Beruhigungsbotschaften gegen die Monarchie- und Verfassungskrise.<sup>959</sup>

Meine Fallstudie hat gezeigt, dass diese Einstufung nicht auf Wilcox' früheste Projektplanungsphase 1935 zutreffen kann, die auf Housmans Stück, Rillas Darstellerleistung und dem beginnenden US-Bühnenerfolg basierte, sondern nur auf die nächste Projektplanungsphase 1936<sup>960</sup>, und die facettenreichen Handlungsaspekte und Filmbotschaften herausgestellt, die beide Filme sowohl zu transnationalen Aktanten spätimperialer Geschichtspolitik sowie gemäß meiner Definition zu Exilfilmen und transkulturellen Aktanten machen.

---

957 Higson 1995, passim.

958 McKechnie, Kara: Taking Liberties with the Monarch. The Royal Bio-pic in the 1990s. In: Sargeant, Amy/Monk, Claire (Hgg.): British Historical Cinema. British Popular Cinema, 4. London/New York: Routledge 2002, S. 217-236, darin S. 217, 220, 226-227.

959 Sargeant, Amy: British Cinema. A Critical History. London: BFI 2005, S. VIII, 103, 114, 177.

960 Harper, Sue: Picturing the Past. The Rise and Fall of the British Costume Film. London: BFI 1994, S. 183.

## Resümee

Meine fünf Fallstudien zeigen, dass diese Filme als Medienaktanten sowohl gemeinsame wie differente Charakteristika haben und jeweils spezifische Beiträge zum Aktantendiskurs beisteuerten.

An fast allen Rilla-Exilfilmen waren zahlreiche weitere Filmexilierte beteiligt. Drei wurden eigenverantwortlich von Filmexilierten produziert. Das deutsch-britische Filmnetzwerk war für fünf Exilfilme und Rillas Besetzung entscheidend: die britischen und den französischen **Mollenard** 1937/38. Relativ zu ihren jeweiligen Budgets, Werbeetats, dem Produktionsland und den von dort erreichbaren Exportländern waren die elf Produktionen einheimisch bis europäisch erfolgreich, die vier britischen sogar Welterfolge. Mehrheitlich verhandeln die Filme variabel mindestens eines der Themen Diktatur, Verfolgung, Exil, Widerstand, Freiheit und Moral. Ihre Produktions- und Erscheinungsjahre spiegeln den jeweiligen Gedankenstand der Akteur\*innen, wodurch auch die medialen Aktanten temporal wie narrativ differierende Stellungnahmen zum politischen Diskurs ihrer Dekade beitrugen:

Während **Abenteuer am Lido** AT/CS 1933 noch hoffnungsvoll unterstellte, renommierte Kreative könnten ihr Exil jederzeit aus eigener Kraft beenden, erwies sich diese Hoffnung als Illusion. Binnen weniger Monate äußerte **Pimpernel** 1934 realistisch, man müsse faschistische Diktaturen sorgfältig analysieren und ihnen Widerstand leisten, der aus mehreren Gründen legitim sei. Er versprach Widerstandserfolg durch strikte Geheimhaltung und Guerilla-Taktik, falls Großbritannien schnell die Voraussetzungen dafür schaffe, indem es Exilierte menschlich respektiere und sie nicht länger an Widerstandsarbeit hindere, sondern darin aktiv unterstütze. **Abdul** vertiefte diesen realistischen Ansatz 1934/35 mit einer entscheidenden Akzentverschiebung, die von Großbritannien nichts mehr erwartete, sondern eigenverantwortliche, gewaltlose informatorische Widerstandsarbeit propagierte, und steuerte weitere Aspekte zum Diskurs bei: feste Entschlossenheit zum Widerstand; Vertrauen auf den Sinn von Widerstand auch unter scheinbar aussichtslosen Bedingungen; eine allgemeingültige Dikturanalyse und ein ikonisches Diktatorenbild, das wahrscheinlich durch Rillas Vermittlung 1939 einer seiner Exilfilme und danach global etliche Filme jahrzehntelang verwendeten.

Gegen die exklusiven Exiliertendiskurse von 1933-1935 setzte **Windermere** 1935 die NS-Behauptungen, nur der Nationalsozialismus garantiere sicheres (Familien-)Leben und werde Exilrückkehrende anständig behandeln, während Exil in Großbritannien oder den USA nur lebenslange Qual aus Armut, Misogynie und Rassenmischung sein könne, und Kanada nur begüterten Exilierten eine agrarutopische Alternative biete. Die Aktanten **Victoria** und **Glorious** konterten 1937/38 mit regierungstreuen Behauptungen, die englische Monarchie sei eine naturgemäße, sozialharmonische Staatsform und das Empire eine militärisch stets erfolgreiche, von den zugehörigen Völkern geliebte globale Friedensmacht, daher habe sich der NS-Staat den Empire-Spielregeln zu beugen. Schon zu Viktorias und Alberts Zeiten habe es nur asymmetrische positive deutsch-britische Beziehungen gegeben, in denen Viktoria den Ton angab. Deutsche Kultur und Sprache seien lächerlich, inkompatibel mit oder gefährlich für Großbritannien, dagegen nur österreichische Ausnahmen wie Walzermusik und Sprachakzent akzeptabel. Deutsche im britischen Exil sollten fließend Englisch sprechen, sich kulturell bedingungslos anpassen, lebenslange Anfeindungen und Vorurteile erdulden, Großbritannien ihr Leben opfern oder lebenslang treu dienen.

**Mollenard** brachte aus Exilierten- und französischer Regierungsperspektive<sup>961</sup> eine grundsätzliche Moralfrage in den Aktantendiskurs ein, indem er das Dilemma von Denken, Gefühl und Verhalten in unerträglichen, ausweglosen Situationen, beispielsweise Leiden an der Heimat, Einsamkeit, Verbrechen sowie Leiden an und Sterben im Exil, atmosphärisch verdichtete. Im Zeichen des bereits drohenden Krieges tauchte dieser Neo-Weimarer Film sowohl Heimat wie Exil in eine endlose Graupalette der Hoffnungslosigkeit. Damit markierte dieser Aktant die Grenzen dessen, was Menschen ertragen können. Seine einseitige Chiaroscuro-Nutzung sollte etliche US-Noir-Filme dominieren.

An diesen Beispielen von Rilla-Filmen erweist sich, dass der Diskurs europäischer Medienaktanten ab 1933, soweit er von Exilierten angestoßen wurde, auf die Verarbeitung der Exilursachen und -folgen sowie den antifaschistischen Kampf gerichtet war. Gemeinsam waren dem Diskurs die jeweils nationale Behauptung

---

961 Zum exilierten Regisseur Robert Siodmak: Phillips, Alastair: *City of Darkness, City of Light: Émigré Filmmakers in Paris, 1929-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004, S. 70-71.

kultureller Inkompatibilität bezüglich anderer Nationen und die apologetische Geschichtspolitik der Kolonialreiche.

Ab 1935 wurde der Aktantendiskurs im Ton schärfer und grundsätzlich aggressiv oder depressiv. Zugleich wurde er kommunikativ disparat, indem sich zwei Subdiskurse abzeichneten, ein antagonistischer deutsch-britischer und ein selbstreferentieller französischer. Ungeachtet divergierender Filmhandlungen, Produktionsjahre und Produktionsbedingungen in der Demokratie Österreich, der britischen konstitutionellen Monarchie, der NS-Diktatur und der französischen Präsidialdemokratie, instrumentalisierten fast alle diese Medienaktanten wesensgleich die eigene historische und zeitgenössische Verantwortung für Moralversagen und politische Gewalt dazu, beide von sich zu weisen und dem Gegenpol eines kulturell fremden, tendenziell feindlichen Anderen zuzuschreiben.

Wie ich dargelegt habe, reagierten Teile der britischen Filmschaffenden auf die Anzahl und hohe Berufskompetenz Weimarer Filmexilierter mit heftigem Berufsneid, generell xenophoben sowie gezielt antideutschen und antisemitischen Attacken. Während der Filmfinanzkrise 1936/37 waren Korda und Schach auch Zielscheibe individueller Attacken, die das Misstrauen gegen alle exilierten Produzenten und Regisseure schürten, was die Karrieren von Schach, Grune, Zelnik und zahlreicher Darstellender kappte. Dennoch kann der Zeitraum 1933-1937 global gesehen als Phase der Filmgeschichte gelten, während der deutschsprachige Filmexilierte mit ihrem Weimarer Arbeitsstil in Großbritannien intensiv wirkten, indem sie sich in zahlreichen selbst kontrollierten Produktionen, aber ebenso in indigenen Produktionen dem filmindustriellen Wettbewerb stellten. Die antideutsch-antisemitische Deutung der Filmfinanzkrise machte diese Phase allerdings zum kurzlebigen und bislang einzigartigen Intermezzo in der Geschichte des Filmexils.

Rilla profitierte von den für Exilierte guten britischen Jahren bis 1936 und entging der Filmfinanzkrise. Er blieb in einer vergleichsweise komfortablen Position, weil er mit exzellentem Starrang als wichtiger deutsch-britischer Netzwerkakteur im Juni 1934 in London ankam und sofort wesentlich erfolgreicher war als die meisten Filmexilierten. Weder musste er auf andere Berufe ausweichen noch verarmte er, sondern blieb kontinuierlich nachgefragt. Sein Starrang und seine Netzwerkkontakte

ermöglichten ihm, sich sofort hochrangig in Projekten exilierter Produzenten und Regisseure auf dem anglophonen Markt zu positionieren – da die Filme erfolgreich waren, etablierte er sich damit auch dauerhaft. Die doppelt günstige Konstellation von Starrang und Netzwerk bewirkte insgesamt, dass weit mehr Kontinuitäten als Brüche seine frühen Exiljahre kennzeichnen.

Erstens blieb Rilla am Theater in Deutschland, Österreich und der Tschechoslowakei aktiv, sowie zehn Jahre nach seinem *Sumurûn*-Erfolg auch wieder in Großbritannien. Zweitens strebte er, wie seine eigenen Filmprojekte zeigen, weiterhin das filmische Gesamtkunstwerk und Unabhängigkeit von Produktionsfirmen an; *L'Inconnue de la Seine* und eine Mehrsprachenfilm-Koproduktion nach eigenem Drehbuch sollten seine Befähigung als Produzent, Regisseur und Drehbuchautor transnational demonstrieren.

Drittens bewies Rilla mit seinen frühen Exilfilmen kontinuierlich seine Weimarer Professionalität, Kreativität und Flexibilität. Er zählte auch in Großbritannien sofort zur exklusiven Handvoll hochrangig Beschäftigter und profitierte durch den Sprung in indigene Produktionen sogar während der Filmfinanzkrise von guten Arbeitsbedingungen. Dabei war er einerseits Akteur in eigener Sache und andererseits lebendiger Bestandteil von Aktanten, wie meine Fallstudien gezeigt haben: Die Verträge für **Pimpernel**, **Abdul**, **Windermere**, **Victoria** und **Glorious** bekam er durch vorherige Leistungen, die in Starrang und hohen Netzwerkstatus gemündet hatten, und diese Filme (re-)agierten wiederum miteinander und gegeneinander. **Victoria** und **Glorious** verdeutlichen transartistischen Einfluss, indem Rillas erfolgreiche 1935er Londoner Theaterarbeit *Victoria Regina* und das Filmnetzwerk bewirkten, dass er sich ab 1937 auch in der indigenen Filmszene hochrangig etablierte. Bei **Windermere** verhielt sich der NS-Staat erpresserisch zu Rilla – bot ihm eine große Rolle, mutete ihm jedoch zu, an einer Beleidigung seines Exilgastlandes und seiner eigenen individuellen Exilexistenz mitzuwirken, grenzte ihn werbetechnisch aus und bedrohte unterschwellig sogar seine Person. Seine deutschen Arbeitsaufenthalte bis 1935/36 sicherten seine Berliner Angehörigen – um den weiteren politischen Preis, dass seine drei Berliner Theaterrollen und die drei Filmrollen inklusive **Liebeserwachen** und **Ein Lied klagt an** den NS-Aktanten der Olympiapropaganda unterstützten.

Viertens blieb sein europäischer Branchenrang mit transkontinentaler Strahlkraft gleich, indem er erfolgreich für exilierte und indigene Produzenten arbeitete. Er schaffte damit – wie schätzungsweise 25+ weitere Weimarer Filmexilierte – den besonders schwierigen dauerhaften Sprung in die britische indigene Filmszene, die vor 1933 jeweils kurzfristig nur einzelne berufliche Migrierende aufgenommen hatte. Von der Zerstörung der britischen Exilproduktionsszene, die etliche Filmexilierte hart traf, blieb Rilla weitgehend verschont – sein aufgefrischter anglophoner Bekanntheitsgrad und langjährige deutsch-britische Akteurposition schützten ihn anscheinend auch vor xenophoben Attacken. Rillas 1937er Einstieg in spezifisch britisches Startum intensivierte sich im Oktober 1938 bei Mycroft durch den maßgeschneiderten ABPC-Dreijahresvertrag für Star- und Co-Starrollen, deren erste umgehend gedreht wurde.<sup>962</sup>

Sechstens war Rillas musikalisches Alleinstellungs- und Starmerkmal während der frühen Exiljahre ein häufiger Nachfrage- und Besetzungsgrund: Als Geiger, Sänger und Komponist spielte er 1932-1934 in der Operette *Musik um Susi* an großen Theatern in Berlin, München, Wien und Marienbad<sup>963</sup>, als Geiger oder Komponist war er in Starrollen für deutsche und britische Filme 1934-1936 vorgesehen: **Abschieds-Symphonie** (Komponist und Geiger), **Abschiedswalzer**, **Beautiful and Gods** (jeweils Komponist). Als Geigenvirtuose in **Der Springer von Pontresina** und **Liebeserwachen** schloss er an seinen **Hoheit**-Triumph von 1926 an, und mit **Liebeserwachen** erfüllte sich 1935/36 sein öffentlich geäußerter Wunsch nach einem Geigerfilm.

Lediglich eine fünfjährige Pause war das frühe Exil für Rillas Radioarbeit – an seine Breslauer Radioarbeit konnte er 1937 noch nicht anknüpfen, obwohl ein hochrangiger Radio-Netzwerkakteur<sup>964</sup> seine erste BBC-Bewerbung unterstützte.

---

962 Cf. Kapitel 4.

963 Uraufführung Berlin, Komische Oper 1932, danach München, Mitte 01-1933 bis kurz vor 30-01-1933, cf. SFA DosWR, FWe, Nr. 4, 22-01-1933, 14+15+31, Art+Porträtfotos/Fotoreportage, darin 31. - ÖNB, MF, Nr. 409, ca. 27-10-1933, 4, Art, Filmstars an Wiener Theatern; Aut NN. - Komponist Bernhard Grün dirigierte auch selbst, z.B.: ÖNB, PIT, 34. Jg., Nr. 133, Mi, 14-06-1933, 5, Art: Programm des Stadttheaters Marienbad; Aut NN. - Kornberger, Monika: Grün (Grun), Bernhard (Bernard). In: Oesterreichisches Musiklexikon online, cf.

[https://musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_G/Gruen\\_Bernhard.xml](https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Gruen_Bernhard.xml); 10-12-2020.

964 Beispielsweise BBC Variety Director Eric Maschwitz, cf. Kapitel 4.

Ein echter Bruch verglichen mit Weimar war seine deutlich schmalere britische Rollenbandbreite. Rillas außergewöhnliche Sprachkompetenz empfahl ihn für Einheimischen-Rollen, zugleich kamen seine von jeher sachliche, hoch konzentrierte Spielweise sowie seine nüchterne, gezielt eingesetzte Körpersprache dem zurückhaltenden britischen Darstellungsstil entgegen. Dennoch wurde er bis 1938 nur in Akzentrollen besetzt – wie seine allesamt mit starkem Akzent sprechenden Starkollegen Kortner, Veidt und Wohlbrück. Offenkundig übertrug die britische Branche die globale Tonfilmpraxis, fremdsprachigen Darstellenden diese Nische zuzuweisen, ungeachtet individueller Sprachkompetenz auf alle Filmexilierten.

Ein zweiter Bruch entstand indirekt durch etliche exilbedingte Projektverluste. Rilla konnte sich weiterhin nicht als Produzent/Regisseur selbständig machen, und sein musikalisches Alleinstellungs-Starmerkmal trotz hoher Nachfrage nicht in britischen Musikerrollen etablieren. Wiewohl Projektverluste in jeder Filmkarriere vorkommen, war es im Exil auch finanziell besonders belastend, dass zwischen Sommer 1934 und Jahresende 1936 zwölf Projekte in verschiedenen Arbeitsfeldern entweder scheiterten oder Rilla als Engagements entgingen. Fünf davon hätten normalerweise seine musikalische Starmarke in Deutschland weiter intensiviert und in Großbritannien fest etabliert. Seine (Co-)Starrollen als Geigervirtuose in den NS-



Walther Rilla



Produktionen<sup>965</sup> **Pontresina** und **Liebserwachen** waren insofern perfektes „Zuckerbrot“ von Propagandaminister Goebbels, der Rilla diese Rollen offenbar eigens anbieten ließ, um sein Einverständnis zu NS-Arbeitsaufenthalten zu erzielen.

Bei beiden Filmen fokussierten Produktions- und Verleihwerbung – wie obenstehende Starpostkarte<sup>966</sup> – sowie die Kritiken explizit lobend auf Rillas Darsteller- und Musikerleistung. Auf lange Sicht schadete es Rilla jedoch erheblich, dass keiner dieser beiden Filme nach Großbritannien kam und dass parallel dazu die drei zugesagten und teils schon gedrehten britischen Musikfilmrollen sowie eine britische Musiktheaterrolle letztlich mit britischen Darstellern besetzt wurden. Dadurch entfaltete Rillas musikalische Starmarke während der frühen Exiljahre wesentlich weniger Wirkung als vor 1933, und **Liebserwachen** wurde zur letzten Geiger-Starrolle seiner gesamten 66-jährigen Filmkarriere, weil sich Genres und Themen des britischen Films kriegsbedingt drastisch veränderten.<sup>967</sup>

Ein Vergleich von Rillas Starmarke mit denen seiner gleichrangigen Kollegen Kortner, Veidt und Wohlbrück verdeutlicht, dass er wie gesagt sein Musikmerkmal wider Erwarten nicht ausspielen konnte, und seine weitere Starmarke mit den positiven Bedeutungsfeldern Erotik/Exotik verbreiteter war als die Starmarken der anderen drei Stars<sup>968</sup>, die zugleich die negativen Bedeutungsfelder Geheimnis/Gefahr abdeckten. Im britischen Exil wurden letztere Starmarken der drei mit starkem Akzent sprechenden Stars infolge der filmindustriellen Nischenpraxis in Ausländerrollen verengt – sie bedienten damit ein anglophones, zutiefst ambivalentes pseudo-germanisches Kulturstereotyp für alles Deutsche. Doch nur solange die Exilproduktionsszene funktionierte, bot diese Konstellation Veidt und Kortner bessere und größere Neo-Weimarer Rollen als Rilla. Für Veidt<sup>969</sup> und Kortner<sup>970</sup>

---

965 **Pontresina**-Co-Produzent Ralph Scotoni war NS-Anhänger, cf. Dumont, Hervé: *Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896-1965*. Vorwort: Buache, Freddy. Lausanne: Verlag Schweizer Filmarchiv 1987, S. 137-138, 511.

966 SFA DosWR, Starpostkarte: WR mit Geige, wahrscheinlich hergestellt für **Liebserwachen**.

967 Cf. Kapitel 4.

968 Zu Wohlbrück und Veidt betreffs Sprache cf. z.B. Gemünden, Gerd: *Allegories of Displacement: Conrad Veidt's British Films*. In: Bergfelder/Cargnelli 2008, S. 142-154. - Williams, Michael: *Anton Walbrook: The Continental Consort*. In: *Ibid.*, S. 155-171. - Moor, Andrew: *Dangerous Limelight: Anton Walbrook and the Seduction of the English*. In: Babington 2001, S. 80-93.

969 Gemünden in: Bergfelder/Cargnelli 2008, S. 142-154. - Sannwald in: Bock et al. 1993, S. 89-98. - Allen, Jerry C.: *From Caligari to California*, Pacific Grove: Boxwood 1993, S. 194-195. - Powell, Michael: *A Life in Movies*. London: Heinemann 1986, S. 319. - Jacobsen, Wolfgang (Hg.): *Conrad Veidt. Lebensbilder. Ausgewählte Fotos und Texte*. Berlin: Argon/Stiftung Deutsche Kinemathek 1993, passim.

blieb Großbritannien Transitland, während Rilla und Wohlbrück<sup>971</sup> sich etablierten. Wohlbrück erhielt mit indigener Hilfe 1937 sofort britischen Starstatus, Rilla erwarb ihn durch eigene Leistung graduell ab 1937 und vollends ab 1938. Heutige Filmforschung setzt die zeitgenössische filmwirtschaftliche Nischenpraxis fort, indem sie die Starmarken Kortners, Veidts und Wohlbrücks ebenfalls mit den Begriffspaaren Erotik/Exotik und Geheimnis/Gefahr apostrophiert.<sup>972</sup> Die vierpolige Starmarke gemahnt an Edward Saids kulturhistorische These künstlicher Modellierung kompletter Kultur(zerr)bilder<sup>973</sup>. Diesbezüglich argumentiere ich, dass solche Modellierungsvorgänge auch innerhalb des sogenannten Westens funktionieren.

Mit 18 geplanten Filmen 1933-1938 lag Rillas jährlicher Produktionsdurchschnitt bei 3,6, mit 11 realisierten Filmen sogar nur bei 2,2 – weit unter seinem maximalen Weimarer Durchschnitt von 8. Rillas Ausschluss aus der Reichsfilmkammer bedeutete Berufsverbot für Deutschland, Österreich und Böhmen. Aber weder der geringe Jahresdurchschnitt noch das Berufsverbot störten seine britische Karriere nachhaltig, denn seine nur geographisch verschobene europäische, anglophone und globale Kinopräsenz blieb je nach Kassen- und Exporterfolg einzelner Filme in etwa gleich, weil etliche seiner letzten Weimarer Produktionen in- und außereuropäisch überhaupt erst ab 1933 liefen. Die durchschnittliche bis akzeptable Exportreichweite seiner letzten drei NS-Filme war ebenfalls kein entscheidender Nachteil, da die Welterfolge **Pimpernel** und **Abdul** über 1938 hinaus in der globalen Auswertung blieben und zusammen mit den die Viktoria-Welterfolge Kinopräsenz bis in die frühen Kriegsjahre hinein intensivierten.

Rillas kontinuierlich starken öffentlichen Startumdiskurs belegen selbst britische Verwaltungsakten – London Films begründete das **Pimpernel**-Arbeitsangebot an einen „alien“ schon 1934 schlicht: „Through knowledge of the very high esteem [in] which the applicant is held on the continent.“<sup>974</sup>

---

970 Völker 1987/1993, S. 126-127. - Bergfelder/Cargnelli in Loacker/Tscholl 2014, S. 189. - Asper, Helmut: „Ich habe keine Ahnung, was aus uns werden wird“. Fritz Kortner im amerikanischen Exil. In: Loacker/Tscholl 2014, S. 191-221.

971 Seeßlen in: Cargnelli/Omasta 1993, S. 29-38. - Moor in Babington 2001, S. 80-93.

972 Beispielsweise für Kortner: Bergfelder/Cargnelli in Loacker/Tscholl 2014, S. 161-189.

973 Said, Edward: Orientalism. New York: Pantheon Books 1978, passim. Neuauflagen u.a. London: Penguin Books 2003, mit Nachwort von 1995 und Vorwort des Verfassers von 2003.

974 NA, HO 405 44038, Naturalisierungsakte WR, Teil 1, Ministry of Labour, Employment and

## Kapitel 4

### Medienaktanten und Startum 1938/39-1957

Bis inklusive 1957 übernahm Rilla weitere 30 Star- und Co-Starrollen, weit überwiegend Ausländerfiguren, also Akzentrollen. Mehrheitlich positive Ausländer-Typbesetzungen brachten ihm 1938/39 öffentliche Anerkennung als britischer Star. Der Filmthemenwechsel von Frieden zu Krieg und anti-NS-Propaganda sowie anti-Ostblock-Propaganda bedingte 1939-1956 nahezu durchgängig negative Ausländer-Typbesetzungen als NS-Funktionär, Verbrecher, verrückter Wissenschaftler oder Diktator. Phasenprägend und global kriegswichtig waren seine britische Radio-Propagandaarbeit ab 1939, die bis 1972 andauerte, nach 1945 ein britischer Welterfolg sowie seine erste filmindustrielle Personalunion als Produzent und Regisseur eines Dokudramas, das gleichfalls Welterfolg erzielte.

Die Theaterarbeit war 1939-1956 in London seltener als in allen vorherigen Karrierejahren, während ab 1951 Fernseharbeit hinzukam, unter anderem als Regisseur. Nach dem Tod von Rillas Frau 1948 verschärfte eine Serie scheiternder Projekte in mehreren Arbeitsfeldern seine zeitweilige Lebenskrise und Verschuldung. Er bewältigte die Krise primär durch literarische Arbeiten, von denen er drei 1955-1957 transnational und transkulturell erfolgreich publizierte. Ein westdeutscher Welterfolg krönte und beendete 1957 sein Film- und Radiowerk der Phase 1939-1957; dieser beeinflusste zugleich fördernd sein gesamtes Spätwerk 1958-1978.

Auch dieses Kapitel kann den stetig multi-artistischen und transmedialen Charakter von Rillas Gesamtwerk nur ausschnittsweise porträtieren. Ich skizziere zunächst den Karriereaufschwung durch Rillas ABPC-Dreijahresvertrag ab 1938. Folgende Teilkapitel charakterisieren weitere Filme ebenfalls in chronologischer Reihenfolge; wie in Kapitel 3 fokussieren die Filmanalysen überwiegend auf den medialen Aktantencharakter und ideologische Botschaften. Gelegentlich abweichend von der chronologischen Reihenfolge gebe ich in weiteren Teilkapiteln Einblicke in Rillas BBC-Radiopropaganda im German Service und Home Service und weitere

---

Trading Department, Formular: Application for permission to employ an alien or aliens not now in the United Kingdom, 24-07-1934, Antragsteller: London Films, Production Manager David B. Cunynghame; Ministeriumsnotiz hs: „Film artiste, Code W.Y., Form AR 2A, two months.“

Arbeitsfelder, darunter das Theater. Ich streife Auftragsakquisen und gescheiterte Projekte unter anderem in zwei Teilkapiteln über Karriere- und filmische Kontinuitäten. Das vorletzte Teilkapitel betrachtet Rillas erneuten Karriereaufschwung am Exilende. Wie in den Kapiteln 2 und 2 evaluiert das Resümee die gesamte Phase, ergänzt um Bemerkungen zu Rillas kontinentaler und britischer Pressepräsenz.

### Karriereaufschwung am Krisen- und Endpunkt des (Film-)Friedens

Rillas guter Netzwerkkontakt mit ABPC-Chefproduzent Mycroft wirkte als Karrierehebel – die Fach- und Publikumspresse bezeichnete Rilla erst als britischen Star, seit er bei Mycroft einen Dreijahresvertrag für mehrere Filme mit Laufzeit ab dem späten Oktober 1938 unterzeichnet hatte. Vier Star- und Co-Starrollen der ABPC-Produktionsjahrgänge 1938-1940, alle Ausländerfiguren, konsolidierten seine britische, europäische, anglophone und globale Marktpräsenz.

Wie in vorherigen Exilfilmen sprach Rilla in Akzentrollen drehbuchgemäß akzentfreies respektive akzentbehaftetes Englisch oder akzentfreies Französisch, und verkörperte damit weitere transkulturelle Mediationen des fremden Anderen: Die Detektivkomödie **The Gang's All Here** 1938/39 wurde in mindestens sechs Länder exportiert. Rillas Figur ist ein positives Anderes mit punktuell moralischem Defizit: Prinz Homouska, Herrscher eines osteuropäischen Zwergstaates, arrangiert durch Rettung seines hungernden Landes einen Versicherungsbetrug mit der Londoner Bande eines US-Verbrechers, bleibt aber straffrei, weil er einem cleveren Detektiv alles gesteht und der Polizei hilft. Thematisch friedenszeitlich geprägt, ist **Gang** nationales Eigenlob mit Seitenhieben gegen Europa und die USA: Englische Detektivklugheit und Polizeieffizienz retten moralisch desorientierte fremde Monarchen und fassen gewiefteste US-Bösewichter; englisches Verständnis kontinentaler Nöte bewirkt diskrete politische Korrektur.

Gleichfalls friedenthematisch ist die anti-französische Botschaft moralischer Sauberkeit im transkontinental exportierten Melodrama **Black Eyes**<sup>975</sup> 1938/39, fotografiert vom renommierten Weimarer Kameramann Günther Krampf. Rillas Antagonistenfigur Roudine, ein skrupelloser, wortbrüchiger Bankier und serieller Verführer, ist mehrfach transnational und transkulturell als böses fremdes Anderes konstruiert: In der russisch situierten Handlung signalisiert sein französischer Familienname fremde Herkunft; seine Charakter- und Verhaltensfehler kennzeichnen einen vermeintlich typisch französischen Mann.

Teils friedens- und teils kriegsthematisch propagierte das in mindestens sechs Länder exportierte Kriminalmelodram **At the Villa Rose** 1939/40 britisch-französische

---

975 BFI, Film/Video, MP4 AVC, N-586899, digitale MP4-Kopie. - Ibid. C-8563, 35mm-Pos, 6,466 ft. = 72'02", im online-Katalog aber nur mit 6,362 ft. = 71' angegeben.

Freundschaft. Auch diese sympathische Ausländerfigur hat einen punktuellen Moralmakel: Lateinamerikaner Ricardo (Rilla) merkt nicht, dass sein englischer Freund Harry ein Schwerverbrecher ist, unterstützt aber die Aufklärung von Henrys Verbrechen und die Entlastung einer ungerechtfertigt verdächtigten Britin.

Gleichfalls friedens- und kriegsthematisch gemischt, propagierte seine vierte ABPC-Produktion eine gänzlich andere britische Botschaft:

### Fallstudie 1: Hell's Cargo GB 1939

Nach vier britischen Welt- und drei europäisch-transkontinentalen Exporterfolgen wurde Rilla 1939 mit antideutsch-hysterischem<sup>976</sup> nationalistischem Gestus zum britischen Star erklärt. Anlässlich der laufenden **Cargo**-Dreharbeiten im August 1939 negiert die einflussreiche Publikumszeitschrift<sup>977</sup> *The Picturegoer Weekly* seine deutschsprachige Kulturherkunft und seine deutsche Nationalität, dichtet ihm extreme Anglophilie sowie unbedingten staatsbürgerlichen Assimilationswillen an, und ignoriert sein etabliertes transkontinentales Weimarer Startum<sup>978</sup> durch die Behauptung, Rillas Starstatus beginne gerade erst. Immerhin rühmt die US-fixierte Zeitschrift seine Starmarke angemessen als Potenzierung der Starmarken zweier Hollywoodgrößen: „...combines the fire and experience of Charles Boyer with the charm and courtesy which endeared so many thousands of women filmgoers to Lewis Stone“.<sup>979</sup>

Rillas bisher stärksten Exilproduktionsjahrgang krönte seine erste britische Protagonistenrolle im **Cargo**-Marine-Thriller: Reeder Martin (Charles Victor) schmuggelt mit seinem Frachter eine Giftgasladung in den Hafen Tanger. Unbeobachtet ersticht er einen Komplizen, seinen alkoholsüchtigen Schiffsarzt. Der Tat verdächtigt werden französische, britische und russische Marinesoldaten. Gegenseitige Beschuldigungen entzweien deren Kommandanten Lestailleur (Walter Rilla), Falcon (Kim Peacock) und Tomasov (Robert Newton). Das Giftgas tötet die Frachtermannschaft und bedroht Hunderte von Dampferpassagieren, darunter Lestailleurs britische Ehefrau Annette und ihr kleiner Sohn Pierre. Lestailleurs Admiral verbietet eine Rettungsaktion; auf Falcons Rat ignoriert Lestailleur den Befehl. Auf britischen Rat retten die französischen Behörden durch Flugzeugeinsatz alle Kinder vom Dampfer. Der besonnene britische Dampferkapitän verhindert eine Panik der erwachsenen Passagiere. Tomasov stirbt am Gas, als er Lestailleurs Brücke abdichtet, um seine Offizierskollegen zu retten.

---

976 Berghaus: Editor's Foreword. In: Idem 1989, S. XIII-XVIII.

977 Forschung zu Publikumszeitschriften: Stead, Lisa: Dear Cinema Girls: Girlhood, Picturegoing and the Interwar Film Magazine. In: Clay, Catherine/DiCenzo, Maria/Green, Barbara/Hackney, Fiona (Hgg.): Edinburgh Companion to Women's Print Media in Interwar Britain, 1918-1939. Edinburgh: Edinburgh University Press 2017, [Kapitel 7], S. NN, und idem: Off to the Pictures. Cinemagoing, Women's Writing and Movie Culture in Interwar Britain. Edinburgh: Edinburgh University Press 2016.

978 Sogar in globaler Deutung bei Treuner 1928, S. 421-422, und Arnau 1932, S. 179, jeweils Eintrag WR mit Porträtfoto.

979 BFI, Pic, 12-08-1939, 14, Art+Standfotos: Life Begins at Forty; Aut: Joan Carter.

**Cargo** adaptierte den von der französischen Kriegsmarine finanzierten preisgekrönten **Alerte en Méditerranée** FR 1937/38<sup>980</sup>, der die akute europäische Kriegsgefahr aus französischer Propagandaperspektive zeigt. Die britische Marine finanzierte 1938/39 die ABPC-Neuverfilmung aus britischer Propagandaperspektive. Rilla war vermutlich die Wunschbesetzung des ihm seit 1934 wohlgesonnenen First Lord of the Admiralty Alfred Duff Cooper; dieser war Pan-Europa-Verfechter<sup>981</sup>, prononcierter Churchill-Anhänger und der damals bekannteste Chamberlain-Kritiker.

Für die Lestailleur-Hauptrolle nutzte Rilla seine transkulturelle Lebens- und Arbeitspraxis mit erkennbarer Freude an der bilingualen Darstellungsaufgabe französisch-englisch gemischter Dialoge. Die Marinevorgaben änderten jedoch zu seinen Ungunsten die **Alerte**-Rollenränge erheblich. Aus Lestailleurs exklusiven **Alerte**-Heldenstatus wurde in **Cargo** eine narrative und dramaturgische Unterordnung der Lestailleur-Figur unter die Nebenfigur Falcon, was Rillas Starstatus unterminierte: Im Vorspann rangiert er als erster, aber ohne eigene Titelkarte. Die Produktionswerbung galt nicht vorrangig ihm, sondern auch den Nebenrollen-Darstellern Peacock und Newton.

Das erhaltene US-Plakat<sup>982</sup> zeigt Rillas Namen nicht vorrangig in Fettdruck, sondern mittig, und Peacocks Name hat grafischen Vorrang.<sup>983</sup> Auch die heutige BFI-Webseite nennt Peacock vorrangig.<sup>984</sup>



980 FR 1938. - Lowy, Vincent: *Guerre à la guerre ou le pacifisme dans le cinéma français (1936-1940)*. Paris: L'Harmattan 2006, S. 71-72.

981 Duff Cooper teilte die Pan-Europa-Ideen von Rillas Schwager Richard Coudenhove-Kalergi. - BBC WAC, L1-363/1, BBC-Telefonnotiz 19-08-1940, Anruf Holroyd Reece bei Sir Stephen Tallents; Brief 19-08-1940 German News Room/WR an Tallents; Brief 17-08-1940 WR an Tallents mit Anlage Memo 07-08-1940; Internal Memo 20-07-1940 A.G.E.O. Eric Ambler an D.S.A. Holroyd-Reece erwähnt, dass Cooper schon 1934 Rilla seine Hilfe anbot.

982 Aufgeklebter neuer Titel wegen Einspruch des Hays-Office gegen das Wort „Hell“.

983 SFA DosWR, Scan von US-Plakat mit nach Import geändertem VT USA **Dangerous Cargo**.

984 <http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6ac18b73>; 15-01-2015.



Aus der französischen **Alerte**-Militärpropaganda, während einer bereits ernsten politischen Lage formuliert, wurde 1939 britische Militärpropaganda in der nun offensichtlichen Vorkriegssituation – schon deshalb differieren die transnationalen und transkulturellen Zielgruppen der jeweiligen Marinepropaganda. Zusätzlich schufen Drehbuchänderungen diegetisch eine durchgängige britische Dominanz, beginnend mit der fast vollständig britischen Kulturkodierung der Lestailleur-Familie im zweisprachigen Ehemann Lestailleur, der englischstämmigen Ehefrau Annette und Sohn Pierre, der besser Englisch als Französisch spricht.

Die **Cargo**-Botschaft fordert tagespolitisch aktuell, die drei Imperien Großbritannien, Frankreich und Sowjetunion sollten sofort gegenseitige Vorurteile fallenlassen, um gemeinsam die faschistische Bedrohung des Weltfriedens zu bannen. Zeitgenössische britisch-amerikanische Gegensätze waren aus der Publikumswahrnehmung zu eliminieren und die nationalistische Empire-Botschaft zuzuspitzen, daher fehlt das US-Imperium – eine bezeichnende filmische Leerstelle.

Die drei Kriegsschiffkommandanten, im Verhalten oszillierend zwischen Nationalismus, Kameradschaft und Freundschaft, repräsentieren allegorisch ihre jahrhundertlang oft verfeindeten Länder. Die Waffenschmuggler sind ein kulturell gemischtes fremdes Bösen, das allegorisch die NS-Diktatur repräsentiert. Reeder Martin hat einem deutsch klingenden Familiennamen; seine korrupte Mannschaft ist sprachlich global gemischt, inklusive deutscher Matrosen und englischer Figuren des Kapitäns und des alkoholsüchtigen Schiffsarztes. **Cargo**-Drehbuchautor Leslie, der bereits für **Black Eyes** ein Habgier-Motiv nutzte, verschärfte die anti-NS-Allegorie dramaturgisch durch Kapitalismuskritik, indem Martins Habgier seinen eigenen und den Tod seiner Mannschaft verursacht.

Die Botschaft etablieren deutsche Dialogfetzen zunächst subliminal; gebündelt wird sie im sadistisch-brutalen skrupellosen Reeder durch dessen ruckartige Gestik und Mimik, ständige Gesichtsmuskelticks und zunehmend irres Lachen. Ein filmisches Zitat perfektioniert das Diktatoren-Portrait schon bei seinem ersten Auftritt: Martin liebkost seine weiße Katze, während er den Schiffsarzt drangsaliert, den er später ermordet. Kinozuschauer weltweit, die **Abdul** gesehen hatten, identifizierten Martin

sofort als verrückten Diktator, damit erübrigten sich konkretere Anspielungen auf die faschistischen Praktiken Mussolinis, Hitlers und Francos.

**Cargo** transportiert spät-imperiales britisches Navy-Denken, indem die ahistorische Wunschvorstellung fortdauernder Empire-Weltherrschaft als Fakt erscheint. Dies beginnt mit in einer diegetisch isolierten Prologszene vor Beginn der Exposition – drei namenlose britische Soldaten vermuten, dass gemeinsame Marinemanöver die gegenseitigen nationalen Vorurteile der drei Imperien nicht auflösen werden. Die Soldaten vertreten als allegorisches Tableau Vivant bei gleicher Herkunft, Gesellschafts- und Berufsgruppe verschiedene Lebensalter und militärische Ränge, sind somit temporal kodierte britische Navy-Repräsentanten, deren militärisches Realitätskonzept Krieg als permanent und Frieden als Intermezzo einstuft.

Die Weltkriegsvergangenheit (älterer Soldat), die Gegenwart zwischen Krieg und Frieden (dicker Soldat mittleren Alters) und künftige Kriege (junger Soldat) bilden eine Sinneinheit, werden aber kontrastierend bewertet. Der niederrangige Zukunftsvertreter ignoriert den Ernst der Lage mit dem Rücken zu seinen Kameraden und zur Kamera, spricht zur Gegenwart. Der Vergangenheitsvertreter mittleren Ranges deutet Vorurteile und drohenden Krieg fatalistisch-religiös als Erfüllung biblischer Prophezeiungen und warnt den ranghöchsten Gegenwartsvertreter, dessen Körperrumfang an Churchill erinnert. Mit dem größten Dialoganteil und als einziger in Großaufnahmen inszeniert, beurteilt der rechtskonservative dicke Soldat nationale Vorurteile als Unsinn und die Lage als ernst. Seine Personalunion stilisiert das Militär und Churchill zu Verkündern absoluter Wahrheit und transportiert zugleich die implizite Ablehnung der zivilen Appeasement-Politik. Visuell wie verbal wird die rechtskonservative Lageeinschätzung als objektiv und alleingültig konstruiert, um die Forderung nach einer umgehend handelnden Militärallianz zu potenzieren. Die **Cargo**-Handlung demonstriert die Dringlichkeit der Forderung anhand einer rasant zunehmenden Todesgefahr für alliierte Marinesoldaten sowie britische und französische Zivilist\*innen.

Im Prolog fordert die Admiralität somit implizit Krieg gegen NS-Deutschland und bindet dessen Erfolgsaussicht an eine Militärallianz mit Frankreich und der UdSSR. Um die Führung dieser Allianz Großbritannien zuzuschreiben, rekurriert **Cargo**

mehrfach implizit auf historische Bündnisse gegen das deutsche Kaiserreich – Entente Cordiale 1904 und Triple Entente 1914. Falcon wird als rationaler, vorurteilsfreier, also optimaler Problemlöser präsentiert; seine Dialoganteile betonen mehrfach Gibraltar als britischen Mittelmeerhafen und erinnern an Vizeadmiral Nelsons Sieg bei Trafalgar 1805 als Beginn globaler britischer Meereskontrolle.

**Cargo** inszeniert diese historische globale Marineherrschaft jedoch ahistorisch bis inklusive 1939 anhand der Nord-Süd-Route im westlichen Mittelmeer, wo sich transnationale und transkulturelle Begegnungen europäischer Imperien miteinander und mit Nordafrika ereignen. Schon lange vor 1939 hatte das Mittelmeer eine multiple Raum-Zeit-Kodierung etlicher historischer und zeitgenössischer imperialer Machtansprüche und Kriege. Von all diesen weist **Cargo** den französischen Machtanspruch scharf zurück: In der Exposition konstruiert die Sequenz am Hotelteich, während der die Erwachsenen Falcon und Tomasov das kaputte Modellkriegsschiff Pierres reparieren, die britischen und sowjetischen Marinen als groß und effektiv, während die französische als klein und defizitär deklassiert wird.

Die Inszenierung Falcons und Pierres durch ähnliche Kostüme als situatives Vater-Sohn-Paar klassifiziert Frankreich als kindlich-irrationale Kultur, die väterlich-rationaler Führung durch Großbritannien brauche – diegetisch erinnert diese Wertung an einen eklatant unlogischen Prologsatz des dicken Soldaten, der schon etablierte, dass Großbritannien Frankreich inklusive der Unterstellung von Selbsthass nur als dauerhaft unterlegenen Partner toleriert: „The British love the French because we beat them at Trafalgar – the French love the British because they’re not French.“ Diese multiple Prologabwertung durchzieht subtextuell die Handlung und degradiert Frankreich zum unselbständigen Partner, der trotz großem Militär und globalem Kolonialimperium sogar Alltagsdetails globaler Machtpraxis zu lernen hat: Die martialische Drohgebärde permanenten Uniformtragens, die Pierre liebt, braucht Falcon nicht.

Dialogisch evozieren die Hafennamen Marseille, Gibraltar, Archangelsk und Wladiwostok den globalen Meeresraum; auf See begegnen sich als fremdes Böses respektive gutes Selbst das Schmugglerschiff und der Kriegsschiffskonvoi, der den bedrohten britischen Passagierdampfer schützt. Die französische Kolonialverwaltung

der südlichen Mittelmeerküste brandmarkt **Cargo** als ineffektiv – Tanger erscheint durch eine Realitätscharakter beanspruchende Kombination dokumentarischer Hafensichten mit Studioaufnahmen als Nährboden von Schwerverbrechen, Prostitution, Alkoholismus und Gewalt. Inszenierungen des Stadtlebens und zweier Dampferpassagiere marginalisieren die ethnisch gemischten (nord-)afrikanischen Einheimischen grundsätzlich nur gruppenweise an Orten ethnischer Mischung zu untergebenen Handlangern von Weißen. Ihre visuelle Konstruktion als exotisches unverständliches Anderes entspringt den exklusiv hierarchischen Ethnienverhältnissen rassistisch-imperialer Kulturkonstruktionen.

Diegetisch konstant ambivalent konstruierend, verweigert **Cargo** auch der Sowjetunion die Führung der Militärallianz, schafft aber pro-sowjetische Sympathie, indem Tomasov sich durchgängig musterhaft verhält und sein Leben dem guten britischen Selbst opfert. In einer dreisprachigen Parallelmontage kündigen erst Falcon, dann Lestailleur ihren Mannschaften den Landurlaub an und warnen sie im Interesse ihrer Länder, Provokationen zu ignorieren. Drittrangig visualisiert, warnt Tomasov gleichartig, doch die Bildgestaltung zitiert die weltberühmten Revolutionsfilme **Bronosecz Potemkin** SU 1925 und **Otjabr** SU 1927.<sup>985</sup> Die filmische Reminiszenz bricht den zitierten pro-revolutionären Eisensteinschen Bildgestus manipulatorisch durch eine konträre Aussage: Subliminal warnend evoziert sie beim Publikum den ideologischen Grundkonflikt zwischen christlichem Kapitalismus und atheistischem Kommunismus, um britische Dominanz als antikommunistische Sicherheitsmaßnahme zu propagieren. Zugleich klammert **Cargo** den geopolitischen britisch-russischen Interessenkonflikt betreffs der Militärkontrolle über Schwarzes Meer und Suez-Kanal aus, der die filmische Ideologie-Juxtaposition untergraben und britische Militärinteressen als Wirtschaftsinteressen bloßgelegt hätte.

Die Hotelteich-Sequenz inszeniert Tomasov als menschlich sympathisch und integer, zugleich wird der allegorische UdSSR-Vertreter durchgängig sozial deklassiert und kommunikativ ausgegrenzt. Dazu dienen filmisch Tomasovs Uniform und minimale Dialoganteile in gebrochenem Englisch, z.B. als Tomasov erläutert, in Archangelsk habe er in britischer Kriegsgefangenschaft nach einem Revolutions-Kampfeinsatz

---

985 In Großbritannien verboten, erst ab 1925, selbst dann noch scharf zensiert, durch Film Society/London vorgeführt.

während des Russischen Bürgerkrieges kaum Englisch gelernt.<sup>986</sup>

Der Hafename evoziert die zeitgeschichtliche Erinnerung an das Angriffsziel eines antibolschewistischen Angriffs der Triple Entente 1918 unter britischem Kommando auf den Marineakademiestandort Archangelsk mit anschließender Besetzung von Hafen und Stadt. Ahistorisch manipulierend bleibt ausgeklammert, dass die Rote Armee Archangelsk 1920 eroberte und 1922 den Bürgerkrieg gewann – dadurch mutiert die kurzfristige Besetzung einer Hafenstadt zur dauerhaften Dominanz Großbritanniens über die gesamte Sowjetunion. Ex-Kriegsgefangenenstatus und Tomasovs Uniform – situativ verbunden mit dem uniformbegeisterten Pierre – bewerten das russisch-sowjetische Marineausbildungszentrum als ineffizient und führungsbedürftig.

Falcon verdrängt Tomasov beim Reparieren von Pierres Modellschiff und respektiert den Kommandantenkollegen auch verbal nur solange, wie sie die einzigen Erwachsenen sind. Beim Spiel mit dem Modellschiff signalisieren Falcons dominante Dialoganteile, dass die Royal Navy der Sowjetmarine als Kontrollzone nur den nordwestlichen Pazifik und das Weiße Meer zugesteht. Nach Ankunft der Lestailleurs beansprucht Falcon im exklusiven Gespräch mit ihnen wiederum die meiste Redezeit – dies zementiert die britische Kommunikationsdominanz und verurteilt den UdSSR-Vertreter nochmals zum Schweigen.

Der gemeinsame Gang zum Hotelrestaurant schreibt die Marginalisierung fort, verstärkt aber das persönliche Sympathieelement. Großaufnahmen von Tomasovs besorgtem Gesichtsausdruck zeigen sein Ausgrenzungsdilemma. Am Restauranteingang suggeriert die Einladung des situativ durch seine Kleidung zivil kodierten französisch-britischen Ehepaars an Tomasov eine quasi-familiäre Nähe; unterdessen schweigt Falcon und hält mit ernster Miene die Hände hinter dem Rücken – dadurch distanziert sich die Royal Navy davon, dass Großbritanniens und

---

986 Großbritannien und Frankreich wollten die Oktoberrevolution militärisch zerschlagen, um das Zarentum zu erhalten, ihren Bündnispartner gegen Deutschland seit 1914. Der revolutionsbedingte Sonderfriede von Brest-Litowsk (03-03-1918) machte Russland zu Deutschlands Verbündetem, daher eroberten britisch-französische Truppen Archangelsk. Seither finanzierten Großbritannien und Frankreich die zaristische Weiße Armee mit enormen Summen, allein 1918/19 mit 100 Millionen bzw. 30-40 Millionen Pfund lt Churchills Memorandum vom 15-09-1919, cf. Churchill, Winston: *The World Crisis*. 5 Bde. London + New York: Thornton Butterworth + Charles Scribner's Sons, 1923-1931. Bd 4, *The Aftermath*, 1929, S. 256.

Frankreichs Zivilregierungen die Sowjetunion als gleichrangig behandeln. Diese Schlusseinstellung der Sequenz evoziert den innerbritischen Politikdissens zwischen Churchill und Chamberlain, und wiederholt, dass Churchill der Sowjetunion nur untergeordneten Allianzrang zubilligt. Der relative französische und sowjetische Nachrang bleibt in allen weiteren Sequenzen ambivalent, indem die Sowjetunion teils oberhalb, teils unterhalb von Frankreich rangiert. Diese durchgehende inszenatorische Ambivalenz resultiert gleichermaßen aus der unentschiedenen Lage 1938/39 und der britischen Grundhaltung, die Russland als (sprach-)kulturell fremd und sowjetischen Kommunismus als feindlich einstuft.

**Cargo** hat hohen Produktionswert und bietet in einer spannenden Handlung exzellente Darstellerleistungen von Rilla und Newton. Die Botschaft – einerseits adäquate Analyse der NS-Bedrohung, andererseits irrealer nationalistischer Marinepropaganda für eine britisch geführte Militärallianz, war jedoch schon vor Ende der Postproduktion historisch überholt. Mangelnde britisch-französische Kommunikationsbereitschaft hatte die Sowjetunion vom Verhandlungstisch der Münchner Konferenz 1938 ferngehalten, woraus der Deutsch-Sowjetische Nichtangriffspakt 1939 resultierte.

Kriegsbeginn und -verlauf senkten **Cargos** politische Aktualität nochmals drastisch – sieben Monate nach dem Kinostart<sup>987</sup> kapitulierte Frankreich, und noch kriegszeitlich begann der Ost-West-Konflikt, beides führte den Navy-Wunschtraum ad absurdum. Ungeachtet dreier wichtiger transkontinentaler Exporte<sup>988</sup> tilgte die globalhistorische Konstellation die ambivalente **Cargo**-Botschaft spätestens 1945 aus dem kollektiven Gedächtnis.

Die bisherige Forschung ignoriert den nur fragmentiert verfügbaren<sup>989</sup> Film. Ich behaupte, dass **Cargo** den Endpunkt im britischen Kinowandlungsprozess von

---

987 Mitte November 1939.

988 USA 1940, AU 1942 und BR zu unklarem Zeitpunkt.

989 BFI ReubLib, Sichtungskopie MP4 AVC N-586896 ist Fragment, da Teile des fünften Aktes fehlen: letzter Teil der Klimax und Ende der Handlung; zugleich ist unklar, von welcher BFI-35mm-Kopie es stammt: BFI Film/Video, C-76028, 35mm Dup-Pos, stumm, 7,226 ft., C-76029, 35mm Neg, Nitrat, stumm, 7,195 ft. 1939; C-76030, 35mm Neg, Nitrat, Ton, 7,195 ft., 1939; C-76027 35mm Pos, Ton, 7,186 ft.; C-1584936, 35mm Pos, Nitrat, 7,080 ft., 1940; C-76026, 35mm Pos, Nitrat 6,040 ft., 1939 bzw. 1940. - BFI SpecColl war 2017 monatelang wegen Personalmangel geschlossen, daher waren BFI SpecColl, SCR-9401, S15867, Drehbuch Produktionsfassung 30-05-1939 und PBS-32110, Presseheft, beide unzugänglich. - BFI ReubLib, MoFB, 6. Jg, Nr. 71, 11-1939, 200: Handlungsbeschreibung, darin auch Klimax der Handlung.

Friedensproduktionen mit Friedensthemen und impliziter antifaschistischer Kritik hin zu Kriegsproduktionen mit Kriegsthemen und expliziter anti-NS-Propaganda markiert – in diesem Fall kombiniert mit fatal illusorischer rechtskonservativer Lagebeurteilung. Aufgrund dieser medienhistorischen Stellung als bedeutender medialer Aktant innerhalb der Vorgeschichte des Zweiten Weltkrieges gebührt **Cargo** kanonischer Rang.

## BBC-Radiopropaganda gegen den NS-Staat

### Desinteresse bis Frühjahr 1939

Im Februar 1937 hatte Rilla sich noch erfolglos bei seinem Freund Eric Maschwitz, BBC-Director of Variety, beworben, weil die BBC bis dahin kaum plurilinguale deutschsprachige Künstler\*innen beschäftigte. Immerhin vermittelte Maschwitz ein Treffen Rillas mit dem Londoner Theatermogul Harry Tennent.<sup>990</sup> Vermutlich durch Tennents Vermittlung übernahm Rilla eine Theaterhauptrolle im Drama *Prison Without Bars*, das im Londoner Clubtheater Q Theatre im April 1939 uraufgeführt wurde<sup>991</sup>; aus dieser Zeit datiert Rillas Freundschaft mit *Prison*-Autorin Peggy Barwell, die auch für die BBC arbeitete.

Im September 1938 gründete die BBC eine German News Section (GNS) mit einigen wenigen, kurz befristeten Teilzeitverträgen für deutschsprachige Exilierte. Die britische Regierung ignorierte jedoch zweimal Rillas Angebote, mit denen er sich am 24. September 1938<sup>992</sup> und erneut am 22. März 1939<sup>993</sup> „wholeheartedly and without reserve at the entire disposal of the British authorities“<sup>994</sup> stellte.

### Rasante GS-Karriere, intensive GS- und HS-Arbeit

Während vier ABPC-Filme Rillas anglophonen, europäischen und globalen Bekanntheitsgrad konsolidierten, verhinderte der Kriegsbeginn weitere Filmarbeit – alle Filmverträge wurden gekündigt und ganze Filmstudios waren monatelang militärisch beschlagnahmt. Rilla war davon wenig betroffen, denn inzwischen war er bei der BBC willkommen, der das HO im April 1939 für den Kriegsfall erlaubt hatte, bestehende GNS-Mitarbeiterverträge fortzuführen und zusätzlich deutlich mehr „aliens“ einzustellen. Die in Rang und Bezahlung sehr niedrig eingestuftten Verträge deutschsprachiger „enemy aliens“ wurden auf die Kriegsdauer befristet.<sup>995</sup> Die

---

990 BBC WAC, Artists Walter Rilla RCont1 File 1, 1937-1962, Brief 15-02-1937, WR an Eric Maschwitz/BBC; Brief 17-02-1937, Maschwitz an WR, Brief 25-02-1937, Maschwitz an Harry Tennant[sic!, Tennent], General Manager Theatre Royal, Drury Lane, London W.C.; Brief 27-02-1937 Tennent an Maschwitz; Brief 01-03-1937 WR an Maschwitz.

991 Kritiken: Times, 25-04-1939, JChr, 28-04-1939, jeweils S NN.

992 Einem Höhepunkt der Sudetenkrise.

993 Tag der lettischen Übergabe des von NS-Deutschland ultimativ geforderten Memellandes.

994 NA HO 405 44038, Teil 2, Brief 24-09-1938, WR an HO/Undersecretary of State, Aliens Department, Brief 22-03-1939, Anwaltskanzlei Walter, Burgis & Co/London, Burgis, an HO/Undersecretary of State, Aliens Department. - Ibid, Teil 2 und 3, Original und Abschrift von Brief 27-06-1940, John Holroyd-Reece an HO/Secretary of State.

995 BBC WAC, R49-11-1, Brief mit Anlagen, 11-04-1939, BBC Assistant General Establishment Officer an HO.



Einstellung des „friendly enemy alien“ Rilla – für wenige Hundert Pfund jährlich, ein Bruchteil seiner Einkünfte aus Film- und Theaterarbeit – erfolgte zum bestmöglichen Zeitpunkt am 10. Oktober 1939<sup>996</sup> im deutschen Sprachdienst, der ab 1941 offiziell German Service (GS) hieß. Ungeachtet der eisernen hausinternen Regel, die nur Briten<sup>997</sup> als Editors und Department Heads zuließ<sup>998</sup>, zählte Rilla mit einer kriegszeitlich unbefristeten Anstellung zu den „happy few“<sup>999</sup> – hunderte andere Exilierte bekamen nicht einmal BBC-Stücklohn, und die Regierung verhängte 1940 sogar ein Einstellungsverbot für „enemy aliens“.<sup>1000</sup>

Die BBC erkannte sofort, dass Rilla als radioerfahrener mehrsprachiger Journalist, Autor, Dramaturg, Schauspieler, Sprecher und Musiker ein Idealfall für den dringenden GS-Ausbau war. Unter etwa 150+ Exilierten verschiedenster Herkunftsländer<sup>1001</sup>, die kriegszeitlich in den BBC-Sprachservices arbeiteten, wurde Rilla, der kriegszeitlich durchgängig „work of national importance“<sup>1002</sup> verantwortete, in rasantem Aufstieg zum bedeutendsten GS-Mitarbeiter, der allein in NS-Deutschland täglich eine neun bis elf Millionen starke GS-Hörerschaft erreichte.<sup>1003</sup>

Noch im Oktober 1939 wurde der bereits allseits gerühmte anfängliche Übersetzer und Nachrichtensprecher zum Chief Announcer befördert<sup>1004</sup> und umgehend auch

---

996 Anstellung 10-10-1939, Dienstantritt 11-10-1939 lt. BBC WAC, R49-11-2, Brief 11-10-1939, BBC, General Establishment Officer an HO, Az: AS/EFA, und ibid, Brief 31-10-1939, HO an BBC, Az R858/2.

997 Keine Britinnen – Frauen waren in der BBC dieser Zeit meist Sekretärinnen oder sonstige niedrige und gering bezahlte Verwaltungskräfte. Im GNS bzw. GS gab es einige wenige Frauen als Übersetzerinnen, aber nach bisherigem Kenntnisstand keine Nachrichten-)Sprecherinnen.

998 BBC WAC, R49-11-1 bis R49-11-11, Staff Policy, Aliens: Employment of, 1939-1945: BBC und Home Office einigten sich darauf, dass Flüchtlinge nur unter bestimmten Bedingungen längerfristig und nur ausnahmsweise in niedriger verantwortlicher BBC-Position zu beschäftigen waren, während Leitungspositionen und ab 1941 auch politische Kommentatorenarbeit Briten vorbehalten blieben.

999 Dove in Brinson/Dove 2003, S. X.

1000 BBC WAC, R49-11-3, BBC Eur.L.S. an D.EurS., Kopie an C.E.O., Memo 03-08-1940, V. Duckworth Barker, Thema: Gespräch Eur.L.S. mit D.EurS. über „Employment of Enemy Aliens“.

1001 Schätzung GK anhand des gesichteten BBC WAC-Aktengutes.

1002 Bescheinigung mehrfach in NA HO 405 44038, R858/2 Naturalisierungsakte Walter Rilla, ebenso BBC-Personalakten, z.B. BBC WAC, L1-363/1, Administrative Division AS/DHC, 27-06-1940.

1003 Diller, Ansgar: Haben Sie Auslandssender gehört? Eine amerikanische Hörerbefragung am Ende des Zweiten Weltkriegs. In: RuG, 24, 1 (1998), 54-62.

1004 NA, HO 405 44038, Teil 2, HO Aktennotizen 10-1939 bis 12-1939: „Chief Announcer“. - SFA Dos WR, Brief oD [nach 11-10-1939, vor 25-11-1940], WR an Kurt Hiller: „Principal Announcer“. BBC WAC, L1/363, Left Staff, Rilla Walter William Charles Ernest [BBC-seitige Anglisierung], BBC-Arbeitsvertrag 10-10-1939. - Ibid, R49/11/1, Staff Policy, Aliens: Employment of, R49/11/2 Jul-Dec 1939, Brief 10-10-1939, BBC an HO; Brief 31-10-1939, HO an BBC.

seine Befähigung für „commentary work“ bescheinigt<sup>1005</sup> – spätestens ab Ende November 1939 sprach Rilla eigene politisch-literarische Kommentare.<sup>1006</sup> Ab Jahresanfang 1940 war er zunächst als informeller Produktionsassistent an der Entwicklung der GNS-Gesamtkonzeption beteiligt, welche die GNS-Produktionpalette bis Mitte 1940 um Literaturbesprechungen, politische Essays, satirische Sketche und Hörspiele erweiterte, inklusive legendärer Satireserien wie *Kurt und Willi*<sup>1007</sup> oder *Frau Wernicke*<sup>1008</sup>; nachweislich initiierte, konzipierte und produzierte Rilla außerdem die gleichfalls legendäre Satireserie *Gefreiter Hirnschal*.<sup>1009</sup> Zeitgleich schuf er die bisher kaum bekannte mehrjährige Propagandaserie *Vormarsch der Freiheit*<sup>1010</sup> und ab 1941 mindestens sieben weitere vergleichbare Serien.

Während er längst als unbezahlter Programmassistent wirkte, wurde Rillas transnationale Bedeutung als Chefsprecher weiterhin intensiv genutzt.<sup>1011</sup> Er übernahm im Dezember 1940, gleichfalls informell und unbezahlt, auch die neu eingerichtete Position des Head of German Features des soeben gegründeten German Features Department. Kurz vor dem 19. Dezember 1940 beförderte man ihn formell zum German Programme Assistant mit geringfügig besserem Gehalt. Noch vor Jahresende 1940 betraute man Rilla informell und unbezahlt zusätzlich mit der neugeschaffenen Position Chief Producer für die gesamte GPS, die auch unterhalb seiner Leitungsposition personell aufgestockt werden sollte.<sup>1012</sup> Im Frühjahr 1941

---

1005 BBC WAC, R49-11-4, BBC Internal Circulating Memo, 03-12-1940, W. Gibson Parker an D.Eur.S. [Director of European Services], Aliens: Visits to Protected Areas.

1006 ADK PRA 418, Brief 17-02-1947, WR an PR und MR. Ibid, Anlage, Typoskript ms, Titel: „Thomas Mann, Goethe und Deutschland (BBC-Sendung, Ende November 1939) by W.R.“

1007 Ausstrahlung ab Sommer 1940. Autoren: Dr. phil. Bruno Adler [Pseudonym: Urban Roedl] und Norman Cameron.

1008 Sprecherin: Annemarie Hase; Autor: Dr. phil. Bruno Adler [Pseudonym: Urban Roedl].

1009 Sprecher: Fritz Schrecker, Texte: Dr. phil. Stefan Ehrenzweig, Exilname ab ca. 1938 Robert Ehrenzweig, ab 21-05-1947 Robert Lucas, cf. BBC WAC, L1-1,736-1 Robert Lucas, 17-01-1941, D.Eur.S. [John S. Salt], an EurEx, Az: JSAS/EV German Programme Section – R. Ehrenzweig: Vorschlag, Ehrenzweig/Lucas solle aus GNS als „writer“ in die German Programme Section wechseln. Ibid, Aktennotiz 21-05-1947, Robert Lucas (Ehrenzweig) an German Manager, Kopie an Mr. Dilke, Az: Change of Name. - Taylor in Brinson/Dove 2003, S. 43, 45, 49. - Vietor-Engländer in idem 2003, S. 27-42. - <https://www.bbc.com/culture/article/20190829-how-britain-fought-hitler-with-humour>, 26-12-2020.

1010 Erster Aufnahmetermin 08-11-1940 für *Vormarsch der Freiheit*, Folge 1.

1011 BBC WAC, R13-148-1 File1A 1938-1940, BBC, PCB/BIB, 03-11-1940, Durchschlag von Entwurf, und 25-11-1940, Endfassung, textidentische interne Stellenausschreibung: „Staff Vacancy / German Programme Assistant.“ - Ibid, R13-148-1 File1A 1938-1940, BBC, 19-12-1940, A.G.E.O. an C.E.O.

1012 BBC WAC, R13-148-1 File1A 1938-1940, 31-12-1940, A.G.E.O. via D.P.A.(O), Kopien an D.P.A. (O), D.EurS. und Mrs. Raverfield, CPJ/GP, Thema: Entwicklungsplan German Programme Section, darin WRs aktuelle und künftige formelle Position als GS-Chief Producer – Weitere

wurde er auch formell mit Gehaltserhöhung befördert und war nun bis Ende September 1941 Senior Producer of German Programmes mit begrenzter Budgetbefugnis. Die BBC profitierte somit während der entscheidenden GS-Aufbauphase der frühen Kriegsjahre durch gezielte Unterbezahlung und unbezahlte Mehrarbeit Rillas extrem preiswert von seiner Hochleistungskapazität und multiplen Kreativität<sup>1013</sup> – denn auch als Regisseur, Autor, Adapteur, Übersetzer, Schauspieler, Sprecher, Geiger und Sänger wirkte er bis über das Kriegsende hinaus häufig an den eigenen Serien und Einzelproduktionen mit.

Als Produzent verantwortete Rilla von Dezember 1940 bis Ende September 1941 im GS sowie von Anfang Oktober 1941 bis Anfang Oktober 1945 im Home Service (HS) vermutlich 1.000+ eigene fiktionale und non-fiktionale Sendungen und war sicherlich an weiteren beteiligt. Wie folgende Aufstellung zeigt, konzipierte und produzierte er allein 1940-1943 mindestens acht mehrjährig laufende Serien mit jeweils mindestens 20+ Episoden – alle akribisch recherchiert und laufend den wechselnden Kriegslagen angepasst:<sup>1014</sup>

Walter Rilla BBC Radio-Kriegspropaganda  
Produzent, Regisseur, Autor, Darsteller,  
Geiger, Sänger, Sprecher, Übersetzer

Auswahl 1939-1943: Serien  
Konzeption + Produktion  
\*Mitarbeit; \*\*eigene Projekte

German Service 1939-1941

*Kurt und Willi\**

*Frau Wernicke\**

*Gefreiter Hirnschal\*\**

*Vormarsch der Freiheit\*\**

Home Service 1941-1943

*Europe in Chains*

*Black Gallery*

*It Might Happen Here*

*War Dramas of the Week*

*from the Battlefronts of the World*

*Fighters for France and Freedom*

*They Shall Rise Again*

*Famous Spy Stories*

Nur wenige Aufnahmen sind erhalten, darunter eine *It Might Happen Here*-Folge, der Folge *Marching on* aus der *War Dramas*-Serie und die 1944er Produktion *The Silent Battle: Death Whistles A Tune*.<sup>1015</sup> Die BBC verwertete die Serien und

einschlägige BBC WAC-Bestände: Programmes as Broadcast (PasBs); German Service; Staff Policy Aliens Employment; Walter Rilla Scripts.

1013 Der Autor Robert Ehrenzweig (anglisiert Robert Lucas) war WR ab 01-01-1941 unterstellt, erhielt aber mit monatlich £750 deutlich mehr als WR selbst zu diesem Zeitpunkt, cf. BBC WAC, L1-1,736-1 Robert Lucas, 17-01-1941, D.Eur.S. [John S. Salt], an EurEx, Az: JSAS/EV German Programme Section – R. Ehrenzweig: Wechsel von Ehrenzweig/Lucas aus German News Section als „writer“ in die German Programme Section.

1014 Zahlenschätzung mit Dunkelzifferfaktor; bis 1981 existierte kein BBC-Archiv.

1015 NLib, BBC RA, 1: SX25323 *It Might Happen Here* 06-11-1942; 2: SX 28245 *Marching On*, 35. Folge, 2. Serie von *War Dramas of the Week from the Battlefronts of the World*, 15-12-1943;

Einzelsendungen global in variablen Programmschienen inklusive Red Network und Forces Programme.<sup>1016</sup> Tagesaktuelle Politikformate nutzten Ausschnitte aus Rillas faktenstarken Hörspielproduktionen, z.B. zitierte am 1. Dezember 1942 *Fuel Discussion* aus Rillas *Freezing Europe* vom 27. November über den katastrophalen kontinentalen Brennstoffmangel.<sup>1017</sup>

Rillas britische GS- und HS-Vorgesetzte loben ihn seit seiner Einstellung in internen Memos und Beurteilungen während des gesamten Krieges in den höchsten Tönen. Salt hatte Rilla von Anfang an als „key man“ des GS eingestuft. Hugh Carlton Greene, Eric Ambler, Val Gielgud und Vernon Duckworth Barker erachteten Rilla gleichfalls als unverzichtbar – sie nannten ihn „one of the most gifted allrounders ... undoubtedly the best we have ... an intelligent, most resourceful reader with an exceptionally rich and agreeable voice ... the equal of our best translators“. Ambler und Personalchef Shelmardine bezeichneten Rilla während und nach dem Krieg auch als „one of our most valuable finds“. Alle Vorgesetzten beurteilten Rilla in jährlichen gehalts- und beförderungsrelevanten Mitarbeiterbewertungen durchgehend bis Kriegsende schlicht mit „outstanding“.<sup>1018</sup>

### Förderer von Exilierten

Rillas Personalempfehlungen für seine zuletzt fünfköpfige<sup>1019</sup> GS-Hörspielabteilung bewirkten ab Februar 1941 die Anstellung zweier weiterer renommierter Weimarer

6: SX27468 *The Silent Battle: Death Whistles A Tune* 01-03-1944.

1016 Beispielsweise BBC WAC Karl Otten COP File 1 1941-1943, Aktennotiz 07-12-1942, WR/Features and Drama Dept., an Programme Copyright: Serie *Europe in Chains*, Produktion WR, Folge 22: *Lidice – The Calvary of the Czech People*, Manuskript Otten, ausgestrahlt 03-08 bis 06-08-1942, Services und Zeitzonen: Eastern, African, Pacific, North, American. - BBC WAC, L1-1,736-1 Robert Lucas, Produktionsformular 06-11-1940, Serie: *Vormarsch der Freiheit*, No 4, Weekly Magazine Programme in German, Proben 28+29-11, Aufnahme 29-11. Extract 12-11-1940, an O.F.D.O. an D.P.A.(O), Kopie an Miss Peacock, Az: EAFH/PR „Vormarsch der Freiheit“ (March of Freedom) 8/11/1940. Extract 14-11-1940, D.P.A.(O) an EmpireEx, Kopie an O.F.D.O., Az: LPS/SWH Programme Payment to Staff „Vormarsch der Freiheit“. Extract 26-11-1940, P.C.Ex an Miss Hewitt/Drama Booking, Az WLS/GMP Programme Payment to Staff „Vormarsch der Freiheit“, Folgen 1 und 2, Aufnahme 08-11-1940 und 15-11-1940. - BBC WAC Karl Otten COP File 1 1941-1943, BBC Internal Circulating Memo, 18-12-1942, WR an Programme Copyright.

1017 BBC WAC Karl Otten COP File 1 1941-1943, Aktennotiz 27-11-1942, Mr. Felix Felton, Bedford College, an Copyright Director, Az FF/FL, wegen Textauszug aus *Freezing Europe* für aktuelles Programm 01-12-1942 *Fuel Discussion*.

1018 Beispielsweise: BBC WAC, L1-363/1, 19-12-1940 A.G.E.O an C.E.O.; Memo 14-01-1941 European Ex. an D.P.A.; Memo 19-12-1940 A.G.E.O an C.E.O.; Memo 01-10-1940, V. Duckworth Barker; European Ex. 14-01-1941 an D.P.A.; Memo Salt 04-04-1941; Salary Revisions 01-10-1940 ff; Leaving Note WR an BBC 19-09-1945; Brief 04-07-1946 BBC Head of Staff Administration an HO/ Naturalization Department.

1019 Eine Abteilungssekretärin sowie ab 01-02-1941 ein technischer Programmassistent.

Exilierter, die bisher externe Mitarbeiter waren: (Drehbuch-)Autor Karl Otten<sup>1020</sup> und Komponist Mischa Spoliansky<sup>1021</sup> arbeiteten Rilla bei allen GS-Produktionen zu, wie beispielsweise die erhaltenen 1941er Aufnahmen des dreiteiligen *Lied eines deutschen Piloten* und von *Drei Sonette* belegen – mit Rilla als Sänger respektive Leser.<sup>1022</sup> Die Arbeitsatmosphäre dieses kreativen Trios war konstant gut und seine Produktionsstärke und -geschwindigkeit blieben kontinuierlich hoch; die Belobigungen der Vorgesetzten belegen Rillas kooperativen Arbeitsstil und effektive Mitarbeiterführung.

Rilla nutzte seine hausinternen Möglichkeiten, um beide Mitarbeiter auch für andere Arbeitsfelder und Sonderaufträge zu empfehlen, z.B. Otten als „distinguished German author“ und „expert on all subjects concerned with the Occupied Countries of Europe“, was für Otten Dutzende zusätzlich bezahlte Aufträge bedeutete, z.B. den für die 1941er Politikanalyse *Zum Tage der Machtergreifung*.<sup>1023</sup> Auch als Rilla längst im HS produzierte und Otten mittlerweile wieder externer Mitarbeiter war, engagierten ihn weiterhin mehrere BBC-Stellen; Rilla selbst beauftragte ihn allein 1943 mehrfach.<sup>1024</sup>

Nachweislich nutzte Rilla seine Schlüsselpositionen als GS- beziehungsweise späterer HS-Produzent auch für Auftragsanfragen und Aufträge an Grete Fischer, Annemarie Hase, Alfred Kerr, Martin Miller und Hermynia Zur Mühlen.<sup>1025</sup> Die

---

1020 BBC WAC, Karl Otten Plays 1936-1962, passim; angestellt 13-02-1941 bis ca. 30-09-1941, cf. Ibid, Karl Otten COP File 1, BBC Internal Circulating Memo, 17-02-1941, WR an Miss Waters/Programme Copyright mit Kopie an Miss Peacock/EurProEx, Az WR/MA, Serie *Vormarsch der Freiheit*, Folge 15: *Hitler's Career*.

1021 BBC WAC, Mischa Spoliansky R94-3 337-1, Artists File1 1941-1962, Composer File1 1940-1962, Copyright File1 1940-1962, jeweils passim für 1940-1945.

1022 DLA, Tonband BBC 1941, *Drei Sonette/Karl Otten/Walther Rilla liest*. – Ibid, Tonband BBC 1941, *Lied eines deutschen Piloten: Walther Rilla singt drei Lieder nach Texten von Karl Otten*/[Musik: Mischa Spoliansky].

1023 Beispielsweise 1941-1943: BBC WAC Karl Otten COP File 1 1941-1943, BBC Internal Circulating Memo, 25-01-1941, WR an Miss Waters/Programme Copyright mit Kopie an Miss Peacock: Vorschlag 12 Guineen, geplante Aufnahme Maida Vale 30-01-1941, 12.30-13.30 BST für Sendeplatz Programme B, 30-01-1941, 22.15-22.30 BST. - Ibid, Durchschlag 28-01-1941, Copyright Section, Az AP/JEMW an Karl Otten, Angebot 12 Guineen für Senderechte. – Ibid, BBC Internal Circulating Memo, 13-02-1942, WR an Programme Copyright, Serie *Europe in Chains*, Folge 8 *Belgium's Second Agony*.

1024 Beispielsweise Januar: *Salute to Luxembourg* und Eilauftrag *Into Battle*, April: *Famous Spy Stories*-Episoden, September *The Stab in the back* und *The Students of Munich*, cf. BBC WAC, Karl Otten COP File 1, Aktennotiz 07-12-1943, Miss K. Henrey/Near East Section, Az KH/VM, an Miss Layton, Copyright Dept, betreffs früherer und künftiger Manuskriptserie. - Ibid, London Transcription Service, 06-12-1943, an Copyright Dept, *Norwegian Resistance*, Teil 1 und 2. - Ibid, Durchschlag 25-09-1943, Copyright Dept, Mrs. Dickinson, Az BHD/MJH, an Karl Otten.

1025 BBC WAC Personal-/Künstlerakten: WR, Karl Otten, Mischa Spoliansky, Bruno Adler, Robert

Gesamtzahl aller Weimarer exilierten Künstler\*innen, denen Rilla entweder selbst BBC-Aufträge gab oder ihnen in anderen Abteilungen verschaffte, ist noch offen. Sicher ist dagegen, dass Rilla mehrfach die unangenehme Pflicht zu erfüllen hatte, einigen von ihnen mitteilen zu müssen, dass ihre Texte von den deutschsprachigen Mitarbeitern gebilligt, aber seitens der britischen GS-Leitung und von höheren Stellen wie dem Leiter des European Service oder des Overseas Service abgelehnt wurden. So war es für Rilla punktuell schwierig, Aufträge an Hermynia Zur Mühlen und Grete Fischer durchzusetzen, er lud sie aber wiederholt zum Verfassen von Sendemanuskripten ein und schickte ihnen Beispielmanuskripte, um den hauseigenen Textstil zu verdeutlichen, der je nach Sendeformat erwartet wurde.<sup>1026</sup> Als britische BBC-Vorgesetzte aus diesen und anderen Gründen mehrfach Kerrs Vorschläge ablehnten, gab Rilla ihm als erster Aufträge, kämpfte um Kerrs Bezahlung und versuchte, ihn noch öfter einzusetzen.<sup>1027</sup> Der alternde Kerr, bis 1933 deutscher Kritikerpapst und Pressestar, verstand jedoch weder die strikte BBC-Hierarchie noch kriegszeitlich täglich wechselnde Programmprioritäten. Schwankend zwischen Allüren und Verzweiflung über Erwerbslosigkeit lastete er Ablehnungen mehrfach Rilla an, während sich tatsächlich britische Vorgesetzte schlicht darum drückten, Ablehnungen selbst mitzuteilen.<sup>1028</sup>

#### Verfolgt, bespitzelt, geschädigt und aus britischen Akten getilgt

Rillas komplexe Arbeit im zentralen medialen Sektor der britischen Kriegspropaganda<sup>1029</sup> und ihre globale Wirkung spiegelte reziprok die NS-Propaganda, die ihn nach eigener Aussage mit Hasskampagnen attackierte und durch den Volksgerichtshof in Abwesenheit zum Tode verurteilte.<sup>1030</sup> Als die Eroberung

---

Lucas, Martin Miller, Grete Fischer und Hermynia Zur Mühlen. - Kerr: ADK AKA 1109, 2173; BBC WAC, Alfred Kerr Copyright File, Plays File und Talks File.

1026 Victor-Engländer in Brinson/Dove, 2003, S. 33. - Taylor in Brinson/Dove 2003, S. 43-45.

1027 BBC WAC Alfred Kerr Talks File 1940-1962, passim für 1940-1945.

1028 Ibid, Brief 19-04-1941, BBC WR an Kerr: WR teilt mit, Vorgesetzte begutachten gerade einen Text Kerrs, ein Lied wurde bereits ausgestrahlt, ein anderer Text abgelehnt. - Brief 20-01-1941, WR an Kerr: WR schlägt vor, Kerr die künftige Struktur des GS-Programms zu erläutern, um Kerrs Arbeitschancen zu optimieren; Brief 13-10-1940 Kerr an V. Duckworth Barker, Angebot täglicher 3-Minuten-Glossen über NS-Politik; Brief 23-10-1940 Barker an Kerr mit Ablehnung. Als Kerr die Anfrage wiederholte, schob Barker die Aufgabe WR zu, Kerrs Bewerbung wegen des Kommentatoren-Verbots für Exilierte abzulehnen: Brief 10-02-1941, BBC WR an Kerr.

1029 Dove in Brinson/Dove 2003, S. X: „Wartime broadcasts by the BBC to Nazi Germany were a crucial part of the British war effort.“

1030 Originalurteil wahrscheinlich kriegsbedingt zerstört. - NA, HO 405 44038, Naturalisierungsakte WR, Teil 5, passim. - Ibid, Teil 2, Metropolitan Police [London], Special Branch, 30-09-1946, Az 350/46/1903, H.O. R858/5 405/41/1383 (S.B.), 3 S., Bericht über WRs Naturalisationsantrag, darin S. 1. Ibid, Teil 5, Application for Naturalization, Form Q, ausgefüllt von WR, 18-03-1946.

Großbritanniens scheiterte, und damit auch die Urteilsvollziehung, entzog der NS-Innenminister ihm und seinem Sohn am 1. Oktober 1942 die Staatsbürgerschaft.<sup>1031</sup>

Der NS-Staat war jedoch nicht der einzige Regierungsaktant, der Rilla erheblich schadete. Britische Aktantenspuren sind ähnlich schwer nachzuweisen, zumal sie bis in heutige Archiventscheidungen hineinwirken. Eine unbekannte, vermutlich hohe Anzahl von Rilla betreffenden Schriftstücken ist seit 1945 aus Geheimdienst-, HO- und BBC-Akten vor oder nach Abgabe an nationale Archive entfernt worden.<sup>1032</sup>

Weitere einzelne Schriftstücke wurden archivseitig nach 2000 oder gar erst nach 2010 entnommen, obwohl alle zugehörigen personenbezogenen Datenschutzfristen abgelaufen sind. Begründungen für diese Eingriffe fehlen entweder, sind vage formuliert oder basieren auf einer auf Rilla nicht anwendbaren Ausnahmeregel des Freedom of Information Act (F.O.I.). Einzelne entnommene Schriftstücke existieren noch, wurden aber fotokopiert, die Kopien teilweise geschwärzt und in diesem Zustand in originale Akten eingelegt, während die entnommenen Schriftstücke unter Verschluss bleiben und frühestens 2026 erneut geprüft werden.<sup>1033</sup>

Gleichwohl zeigt die Zusammenschau etlicher verbliebener Aktenreste, dass zeitgenössisch das Foreign Office und die mit ihm verbündeten Geheimdienste, speziell M.I.5, im zunehmend heftigen regierungsinternen Kampf über die Kontrolle

---

1031 DRAnz, Nr. 233, Mo, 05-10-1942, 1, Bekanntmachung über den Widerruf von Einbürgerungen und die Aberkennung der deutschen Staatsangehörigkeit, 01-10-1942, Namensliste, darin Nr. 43: Walther Rilla, Nr. 44: Wolf-Peter Rilla. - Die 11. Verordnung zum Reichsbürgergesetz vom 25-11-1941 hatte Therese Rilla als geflohener Jüdin bereits automatisch die Staatsangehörigkeit wegen „Verlegung des gewöhnlichen Aufenthalts ins Ausland“ entzogen.

1032 Beispielsweise wurden Schriftstücke in unbekannter Anzahl, die Rillas Namen enthielten, jeweils mit der Pauschalbegründung „Files of a confidential nature have been removed from this file“ entnommen aus: BBC WAC R13-148-1 File1A 1938-1940 sowie R13-148-2 File1B 1941, jeweils Departmental External Services German Service; ibid, L1-1,736-1 Personal File 1939-1967 Robert Lucas, und ibid, E1-753-1 File1 1939-1949 Countries/Germany/German Service.

1033 Beispielsweise NA HO 405 44038, Teil 4. Brief 31-12-1941 von NN, „P.O. Box 2, Bournemouth“, an „R 858/4 (Nat.Div.)“, – nur als Kopie vorliegend, mit geschwärzten Stellen; Archivvermerk „Redacted under FOI exemption 40(2). Closed until 2026“, Archivarszeichen „AS 3/6/2014“; besagter Brief 31-12-1941 bezieht sich auf einen entnommenen Bericht mit Anschuldigungen gegen Rilla vom 30-11-1941, den der Secretary of State gelesen hatte, cf. auch teilgeschwärzte Fotokopie von Aktennotiz 13-01-1942, masch., M.I.5. (E.5.(7)), EC/JMT, E. Colledge an Home Office, Ref.: P.F. 524000/E.5(7): „Seen, thank you. We have noted the contents of [... - Stelle geschwärzt] letter. We shall offer our comments on Walter Rilla's application for naturalization in due course, when his papers come to us through the section concerned with such applications.“ Anmerkung hs 19-01-1942, A.B. Brooke. – Rillas gesamte Einbürgerungsakte wurde zeitlich und kausal durcheinandergebracht; bestimmte, aus anderen Kontexten bekannte Vorgänge fehlen ganz, andere Vorgänge sind nur noch bruchstückhaft vorhanden, wieder andere Vorgänge wurden kunterbunt auf 6 der 7 Aktenstücke verteilt. - BBC WAC in diesem Kapitel. - MRC cf. FN 1057 und 1058 in diesem Kapitel.

der nationalen Radiokriegspropaganda gezielt Rillas zentrale GS-Stellung zerstörten, was seine rasante BBC-Karriere und gesamte GS-Kreativleistung zum Kollateralschaden dieses innerbritischen Machtkampfes machte.

### Banal böse Spionage

Foreign Office und M.I.5 etablierten ab 1939 mittels ihres zeitgenössisch geheim gehaltenen „Department EH (Electra House)“ eine direkte Regierungskontrolle der BBC. Im Spätsommer 1941 radikalisierten sie ihren Kontrollzugriff durch die geheime Folgeorganisation Political Warfare Executive (PWE), die eng mit dem offiziellen Political Intelligence Department (PID) kooperierte respektive personell zumindest teilweise mit dem PID identisch war.<sup>1034</sup> Richard H. S. Crossman, zeitweilig PWE/PID-Head of the German Section<sup>1035</sup>, offiziell Labour-Politiker und ein „advocate of Zionism“, war lebenslang bekannt für „confrontational temperament“ sowie abrupt wechselnde Einstellungen und Verhaltensweisen.<sup>1036</sup> Crossman lehnte anscheinend mehrere deutschstämmige GS-Mitarbeiter pauschal als Kommunisten ab und fand es zugleich inakzeptabel, dass der langjährige Medienprofessionelle Rilla an Radiopropaganda auch künstlerische Maßstäbe anlegte. Mehrfach provozierte Crossman Auseinandersetzungen mit Rilla, teils tat er dies bei hausinternen BBC-Besprechungen selbst durch verbale Angriffe, teils vergiftete er hinterrücks die GS-Arbeitsatmosphäre mittels seiner exilierten jüdischen Handlanger Carl Brinitzer und Martin Esslin.

Berufs- und Radioanfänger Dr. jur. Carl Brinitzer, ab 1930 im deutschen Justizdienst tätig und nach der Promotion 1933 entlassen, wurde im Londoner Exil 1938/39 in befristeter Teilzeit als GS-Nachrichtensprecher und -Übersetzer angestellt.<sup>1037</sup> Bis Kriegsanfang war er weder belobigt noch befördert worden; er isolierte sich seit

---

1034 Überblickswerke: Garnett, David: *The Secret History of PWE. Political Warfare Executive 1939–1945*. London; St. Ermins Press 2002, passim. - Howe, Ellic: *The Black Game. British Subversive Operations Against the Germans During the Second World War*. London: Michael Joseph 1982.

1035 Mayne, Richard: *In Victory, Magnanimity, in Peace, Goodwill. A History of Wilton Park*. London: Frank Cass Publications 2003, 2005 2. Aufl, S. VII, 5-6, 10, 18, 20, 29, 33, 35, 39, 48, 59.

1036 [https://warwick.ac.uk/services/library/mrc/archives\\_online/digital/crossman/urss/bio](https://warwick.ac.uk/services/library/mrc/archives_online/digital/crossman/urss/bio), 15-02-2018.

1037 BBC WAC, R49/11/1, Staff Policy, Aliens: Employment of, 1937-June 1939: Allererste GNS-Angestellte waren die Exilierten Elisabeth Salomon-Gundolf (anglisiert Mrs. Thompson, schied in 12-1938 aus) und Hans Wolfgang Priwin; Brinitzer kam kurz nach 15-03-1939 mit erneutem Vertrag dazu, außerdem bis inklusive 05-1939 Reinhard Cassirer, Robert Ehrenzweig/Lucas, Hans Bermann, Ernst Bock, Reinhold Aris und Graf H. Huyn.



Herbst 1940 und im Verlauf von 1941 durch ständig zunehmende Aggressivität vom gesamten GS-Kollegenkreis. Verbal hetzte er wiederholt heftig bis lautstark speziell gegen Rilla und suchte ihn bei den britischen Vorgesetzten anzuschwärzen.<sup>1038</sup> Dass Brinitzer ein GS-Unruheherd und damit ein potentieller Hebel war, um Rilla zu schaden, wussten PWE/PID und damit auch Crossman spätestens seit Mitte November 1940 durch den Kommunikationsfehler eines regulären britischen BBC-Vorgesetzten.<sup>1039</sup> Crossmans stetig zunehmende Eingriffe in den GS-Arbeitsalltag müssen Brinitzer ermutigt haben, sich auf Crossmans Seite zu schlagen und offen gegen Rilla zu hetzen. Wahrscheinlich hoffte Brinitzer, Rillas Entlassung und Beförderung für sich zu erwirken; aber nur letzteres funktionierte – und auch dies erst 1942/43, als Brinitzer Leiter des deutschsprachigen Übersetzungsteams wurde. Ende der 1960er erhielt Brinitzer eine hohe britische Ehrung. Seine BBC-Personalakte scheint vollständig zensiert worden zu sein, lediglich einige andere seiner BBC-Akten sind verfügbar.

Brinitzers Kernmotiv Neid ist trotzdem zu erkennen – er konnte Rilla nachweislich weder als Sprecher noch als Übersetzer oder Kommentator das Wasser reichen. Diesen jahrzehntelang konservierten Neid spiegeln Brinitzers Memoiren von 1969 als regelrechten Hass auf den berühmten, erfolgreichen Kollegen: Brinitzer beschreibt Rillas GS-Hochleistung nur äußerst widerwillig, ständig durchsetzt mit massiven persönlichen Angriffen, setzt Rillas Verdienste als Produktionsleiter herab, verschweigt das meiste davon und schreibt kontrafaktisch alle kriegswichtigen GS-Leistungen entweder sich selbst oder anderen exilierten Kollegen zu – oder in unterwürfig-schmeichlerischem Ton der britischen Führungsebene.<sup>1040</sup>

---

1038 BBC WAC R13-148-1 File1A 1938-1940 Departmental External Services German Service, Memo 12-12-1940, BBC NN-Verfasser an A.G.E.O. und C.E.O., Private & Confidential, Betreff: The German Section: „You will wish to see the papers of a flare up of the German Section. Director of European Services [i.e. Salt] and I both saw the protagonists, Brinitzer and Rilla: the records of these interviews are attached. As a result the tension has been relaxed – at any rate temporarily – and the German Section [employees] are now on good terms with themselves.“ Beide Anlagen fehlen, sie wurden durch BBC WAC mit der o.g. Pauschalbegründung „of confidential nature“ zensiert.

1039 Ibid. wird eine Unvorsichtigkeit Duckworth Barkers erwähnt und seitens des NN-Verfassers gerügt: Duckworth Barker hatte beim Department EH angefragt, ob dieses oder das BBC Monitoring Department in Woodnorton nicht Verwendung für Brinitzer hätten, der im GS nur Schwierigkeiten mache – dadurch bekam PWE/PID ein informatorisches Druckmittel gegen die BBC-Führung in die Hand, wie der NN-Verfasser andeutet.

1040 BBC WAC, L1-363/1, Memo 29-11-1940 Salt an A.G.E.O und Bericht 03-11-1941. - Ibid, R49-11-1 bis R49-11-4 belegen, dass Brinitzer sich ständig als Sprecher der drei dienstältesten GS-Mitglieder aufspielte und alle anderen exilierten GS-Angestellten, die erst 1939 hinzukamen, herablassend behandelte. Brinitzer war seit Frühjahr 1938 als einer von zwei Nachrichtensprechern befristet beschäftigt, später in Vollzeit während der ganzen Kriegszeit; nach eigenem Bekunden

Brinitzer bezeichnet beispielsweise Rillas Serie *Vormarsch der Freiheit* pauschal als Überdramatisierung und „pathetisches Geschwafel“.<sup>1041</sup> Er verschweigt, dass Rilla alle erfolgreichen GS-Satireserien teils ab Jahresanfang 1940 mitinitiierte und teils ab Sommer 1940 alleine schuf, und den Österreicher Martin Miller wegen der Qualität von dessen Hitler-Parodien zur BBC holte. Obwohl Brinitzer 1938 in London selbst unter Erwerbslosigkeit litt, schreibt er 1969 abfällig, Rilla habe „jede(n) kleine(n) Komödiant(en)“ und „jede(n) Star von gestern“<sup>1042</sup> engagiert – womit er Rilla mangelnde Urteilskraft und kollegialen Protektionismus unterstellt.

Die Tatsache, dass Rilla offenbar etlichen exilierten Künstler\*innen Aufträge gab, kann man aufgrund meiner Einleitung, meines Kapitels 2 und der oben dargelegten BBC-Fakten gänzlich anders interpretieren: Während Jungjurist Brinitzer in einer Radioredaktion generell fehl am Platze war, verfügte der berufserfahrene Journalist Rilla über fundierte Theater-, Film- und Radio-Fachkenntnisse und konnte die Leistungen der gesamten deutschsprachigen Künstler\*innen-Elite aus eigener Erfahrung beurteilen. Rillas Starstatus und Vertrautheit mit weiteren Berühmtheiten neidete Brinitzer ihm ebenfalls; er kommentierte sogar Rillas Höflichkeit, verbindliches Auftreten und gepflegte Kleidung abfällig.<sup>1043</sup>

Carlton Greene, der zeitgenössisch dabei gewesen war und Rilla stets hochgeschätzt hatte, billigte 1969 – als mittlerweile geadelter BBC-Chef – Brinitzers Memoirenprojekt, unterstützte ihn, las zwecks Genehmigung das Manuskript und verfasste ein lobendes Vorwort. Sein Verhalten markiert, dass es der BBC – zu einer Zeit, als Rilla noch für diesen Sender arbeitete – durchaus genehm war, die GS-Geschichte von einem untergeordneten Mitarbeiter massiv entstellen zu lassen. Den Grad dieser Entstellung beleuchtet der Schriftsteller und kriegszeitliche GS-Mitarbeiter Robert Ehrenzweig/Lucas in seiner Rezension<sup>1044</sup> der Brinitzer-Memoiren:

---

konnte er keine fiktionalen Texte sprechen, cf. die Brinitzer-Akten BBC WAC RCont1 Childrens‘ Hour 1938-1962; RCont1 Plays 1936-1962 und RCont1 Talks File1 1937-1962. - Brinitzer 1969, S. 37, 63, 95, 107, 147, 149.

1041 Brinitzer 1969, S. 107-121.

1042 Brinitzer 1969, S. 108.

1043 Cf. dieses Kapitel, Produktionsgeschichte von **Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull**, darin Rillas Freundschaft mit der Mann-Familie seit 1918 und Erika Manns BBC-Besuch bei Rilla 1940.

1044 Die Zeit, Nr. 20, 16-05-1969, S. NN, Art: Kulissenklatsch vom BBC, Aut: Robert Lucas.

... es wimmelt von irreführenden Fehlern, Entstellungen der Tatsachen und Mißverständnisse[sic!]. Man kann sich hin und wieder des Eindrucks nicht erwehren, daß ihm das Zustandekommen einer Pointe wichtiger ist als die Zuverlässigkeit der Berichterstattung. (...) Leider läßt sich der Autor immer wieder von seinen persönlichen Ressentiments mitreißen; Kollegen, mit denen er sich nicht verstanden hat, werden mit bissigen Bemerkungen oder durch Totschweigen gestraft. Das ganze Buch ist in einem Ton narzißtischer Selbstglorifizierung geschrieben, und der nicht informierte Leser könnte leicht zu dem Schluß kommen, daß der Verfasser – neben Hugh Carleton Greene (jetzt Sir Hugh Greene, der das Vorwort schrieb) – die wichtigste Persönlichkeit im deutschen Dienst der BBC war. (...) Er hat während des Kriegs Beachtliches geleistet, aber man kann unschwer die Namen von zumindest einem Dutzend anderer Mitglieder des Deutschlanddienstes aufzählen, für die das in gleichem oder stärkerem Maße gilt.

Berufs- und Radioanfänger Julius Pereszlényi, der seinen Namen zu Martin Julius Esslin anglisierte, wurde Crossmans und Brinitzers Helfershelfer. Esslin war 1940-1941 beim BBC-Monitoring im englischen Provinzort Woodnorton mit monotoner Abhör- und Protokollarbeit beschäftigt. Er hatte sich im Spätjahr 1940 vergeblich auf die Londoner GS-Stelle als Programme Assistant beworben, welche die BBC-Vorgesetzten einhellig Rilla zusprachen.<sup>1045</sup> Ausschließlich Rillas Menschenkenntnis und dessen Verbindung zur Bloomsbury Group verdankte Esslin seine Anstellung als Rillas Produktionsassistent Anfang Februar 1941. Statt die ersehnte Versetzung in die Hauptstadt, das Erlernen von Programmarbeit und die höhere Bezahlung zu goutieren, war der nach eigenem Bekunden hochgradig ehrgeizige 22-jährige von Anfang an zutiefst frustriert darüber, technische Zuarbeit für Rillas Produktionen zu leisten, indem er Schallplatten mit Geräuscheffekten aus dem BBC-Tonarchiv beschaffte und sie an den passenden Stellen in Sendungen einspielte. Rilla wollte ihm wohl und warnte ihn vor der drohenden Gefahr durch Crossman, doch Esslin entschied sich anders.

Vermutlich auf Brinitzers Betreiben lief Esslin umgehend zu Crossman über, schmeichelte sich bei diesem ein und berichtete ihm fortlaufend über Rilla. Crossmans Dank folgte 1942, indem Esslin, der das Englische noch jahrzehntelang nur mit schwerem ungarisch-wienerischem Akzent sprach, Produzent und Autor wurde. Stets von Neumodischem fasziniert und wegen apodiktischer Kunstäußerungen umstritten<sup>1046</sup>, wurde Esslin später BBC Head of Drama and

---

1045 BBC WAC R13-148-1 File1A 1938-1940, Vorgang: hausinterne Stellenausschreibung für German Programme Assistant, darin Liste Bewerber, oD [nach 23-11-1940], mit vier Namen inklusive Rillas und Pereszlényis; *ibid*, R13-148-1 File1A 1938-1940, BBC, 19-12-1940, A.G.E.O. an C.E.O., belegt einhellige Entscheidung für Rilla.

1046 <http://www.suttonelms.org.uk/martin-esslin.html>, 08-12-2019. Nachrufe auf Esslin behaupteten kontrafaktisch, Esslin sei bereits 1940 Produzent/Autor gewesen, z.B. Calder, John in: *The Guardian*,

Features, machte als Theatertheoretiker Furore, wurde Stanford-Professor und in den „Most Excellent Order of the British Empire“ (OBE) aufgenommen.

Sein illoyales Verhalten Rilla gegenüber verschleierte Esslin lebenslang – mit posthumer Fortwirkung. Vermutlich wurde Esslins BBC-Personalakte auf sein eigenes Betreiben hin so massiv gesäubert, dass sie wie die Brinitzers gar nicht mehr zu existieren scheint; was heutigen Archivbesuchenden vorgelegt wird, ist eine brandneue Kladde ohne ein einziges Originalstück; sie enthält nur die ihrerseits zensierte 112-seitige Verschriftung eines BBC-internen Interviews von 1982<sup>1047</sup>, worin Esslin seine Verbindung zu Crossman zumindest teilweise offenlegt.

Esslins stark an Brinitzer erinnernder Sprachduktus und entsprechende Wortwahl sind dabei durchgängig auffallend aggressiv – er redet nahezu alle kriegszeitlichen britischen und exilierten BBC-Mitarbeiter schlecht, auch Crossman, von dem er sich offenkundig nachträglich zu distanzieren suchte. Auch kontrafaktische Behauptungen und mindestens eine entlarvende Verwicklung in Widersprüche prägen Esslins Interviewantworten, indem er z.B. behauptet, Rilla sei 1941 von der BBC gefeuert worden – damit gibt Esslin indirekt zu, zeitgenössisch Crossmans Vorgehen und dessen umgehend gescheiterten Entlassungsplan betreffs Rilla gekannt zu haben.

Esslin kopierte noch 2001, ein Jahr vor seinem Tod, bis ins Detail hinein Brinitzers aggressiven kontrafaktischen Sprachduktus, indem er behauptete, Rilla sei ein „altmodischer Theatermann“ gewesen, „bei dem alles sehr dramatisch sein musste“ und der ständig „überdramatisiert“ habe<sup>1048</sup> – ein besonders krasser kontrafaktischer Vorwurf, denn Rilla war ein zentraler Akteur im zunächst expressionistischen und später neusachlichen deutschen Nachkriegstheater, für das Esslin selbst nachweislich schon als Jugendlicher schwärmte.

Wie Brinitzers Memoiren hinterlassen somit auch Esslins Interviewäußerungen die

---

27-02-2002, cf. <http://www.theguardian.com/news/2002/feb/27/guardianobituaries.booksobituaries;> 27-09-2015.

1047 BBC WAC R143/40/1 Martin Esslin. Vorn eingefügt, wie bei WAC-Eingriffen üblich, ein archivseitiges Blatt, oD und ohne Namensnennung des handelnden Archivpersonals, mit juristisch grenzwertigem Standardtext: „Papers of a confidential nature have been removed from this file“. Dahinter wurden einige Verschriftungsblätter entnommen und durch Fotokopien ersetzt, auf denen bestimmte Stellen geschwärzt sind.

1048 Esslin, Martin: Dort war ich ein Bernhardiner, in: Die Welt, 04.08.2001, cf.

<http://www.welt.de/print-welt/article465733/Dort-war-ich-ein-Bernhardiner.html>; 27-09-2015. -

Gewissheit von Hass, Faktenentstellung und narzisstischer Selbstverherrlichung. Was Crossman, Brinitzer, Esslin und die spätere BBC-Spitze – sowie Regierungsakteure bis heute – so wortreich verschweigen, ist, soweit rekonstruierbar, eine banal-böse Spionagegeschichte:

Ende September 1941 maßte sich Crossman mit PWE/PID-Billigung und unterstützt von seinem langjährig befreundeten Stellvertreter Heinz Koepler, illegal zentrale Befugnisse der BBC-Leitungsebene an. Crossman entzog Rilla buchstäblich über Nacht den Senior Producer-GS-Posten und löste zugleich die GS-Hörspielabteilung auf, um Rillas gesamte BBC-Arbeit ebenso schlagartig lahmzulegen. Zeitgleich schloss Crossman alle deutschsprachigen GS-Mitarbeiter dauerhaft von politischer Kommentatorenarbeit aus, was ebenfalls vorrangig Rilla traf. Zusätzlich forderte er von der BBC die sofortige Entlassung Rillas, Ottens und Spolianskys – was ihm nur bei Otten und Spoliansky gelang. Dauerhaft konnte er beiden aber nicht schaden, sie blieben externe BBC-Mitarbeiter.<sup>1049</sup>

Crossman übertrug die GS-Hörspielleitung mit sofortiger Wirkung einem seiner Geheimdienstvertrauten, dem britischen Schauspieler Marius Goring.<sup>1050</sup> Der seit Kriegsbeginn erwerbslose Radioanfänger war künstlerisch fast nur in der Londoner Theaterwelt bekannt, sprach zwar studienbedingt Deutsch, jedoch mit schwerem Akzent. Wiewohl Goring also fachlich, künstlerisch und sprachlich ungeeignet für den GS-Dienst war, prädestinierte ihn zum geheimdienstlichen Erfüllungsgehilfen, dass er seit 1940 im Kriegsdienst war und explizit Spionage befürwortete – er wurde später Colonel im SHAEF-Geheimdienst<sup>1051</sup>, dem auch Crossman angehörte.

Als Rilla am nächsten Morgen nichtsahnend sein Büro betrat, saß Goring dort bereits am Schreibtisch – in voller Uniform. Diesen melodramatischen Drohauftritt inszenierten Crossman, Koepler und Goring offenkundig, um Rillas Sturz größtmögliche Schockwirkung zu verleihen. Sie muteten ihm überdies eine untergeordnete Scheinposition als German Talks Supervisor zu, um ihn von weiterer GS-Mitarbeit abzuschrecken. Dieses Kalkül funktionierte – Rilla lehnte es

---

1049 Otten erzählte Rilla später, er verdiene nun sogar deutlich mehr als zuvor.

1050 Bühnendebüt 1927; vier kleine Filmrollen seit Filmdebüt 1936; bedeutende erst ab 1942.

1051 <https://www.ukwhoswho.com/view/10.1093/ww/9780199540891.001.0001/ww-9780199540884-e-248851;jsessionid=821ABCE7FB6CB761A3F4951C045EF2F6>, 18-12-2020.

naturgemäß ab, degradiert, kaltgestellt und gedemütigt zu werden. Als er seinem regulären Vorgesetzten, dem European Service-Leiter John S. Salt, von diesem Handstreich berichtete, stellte Rilla klar, dass Crossman ihn um seine leitende GS-Produzentenstelle und seine gesamte Aufbauarbeit am Programm gebracht hatte. Er unterrichtete Salt zugleich darüber, dass Goring plante, die exilierte deutsche Schauspielerin Lucie Mannheim – Gorings zweite Ehefrau seit 1941 – die bis dahin keine BBC-Aufträge erhalten hatte, künftig bevorzugt einzusetzen.<sup>1052</sup> Goring protegierte Mannheim tatsächlich erheblich, nicht nur kriegszeitlich, sondern auch weit über 1945 hinaus – damit machte sich das Ehepaar in der gesamten BBC unbeliebt.<sup>1053</sup> Goring erhielt 1979 den Ehrenrang eines Commander of the British Empire (CBE) möglicherweise als Geheimdienstbelohnung.

Rilla war über Crossmans Handstreich sowie Gorings Inkompetenz und Protektionismus so geschockt, dass er Salt dringend um Versetzung in irgendeinen anderen Sprachenservice ersuchte. Dazu kam es nicht. Die BBC-Vorgesetzten riskierten zwar selbst für die preiswerte Spitzenkraft Rilla keine Machtprobe mit dem übermächtigen PWE/PID, umgingen aber Crossmans Entlassungsforderung durch passiven Widerstand. Weil sie Rilla unbedingt halten wollten, boten sie ihm im Oktober 1941 einen zunächst informellen Wechsel als Autor und Produzent ins HS-Features and Drama-Department, den er sofort akzeptierte. Während Crossmans Vorgehen und alle daraus resultierenden GS-Veränderungen Rilla nachhaltig erbitterten, genoss er die HS-Arbeit, wie er seinem Freund Brunel erfreut mitteilte:<sup>1054</sup>

I think you know that I have left the German (and European) service three months ago. It became impossible for me to go on working there, frustrated in every effort by the incompetence and stupidity of the people who are directing our propaganda to Germany. Sometime I should like to tell you of my experiences – and though I suspect that you won't be surprised I am sure it[sic] would interest you. – I am now in the central Feature[sic] and Drama Department (the holiest of holies in the BBC) as writer/producer and I'm very happy, enjoying my work as I haven't enjoyed anything since I joined the BBC.

Vermutlich war die Hauptursache von Crossmans Vorgehen gewesen, dass das M.I.5

<sup>1052</sup> BBC WAC, L1-363/1, Memo Private/Confidential, 03-11-1941, John S. Salt über Gespräch mit WR am 01-11-1941.

<sup>1053</sup> BBC WAC, L1/176 Left Staff Goring Marius - Akte zensiert durch BBC WAC. Ibid, Artists Marius Goring RCont1 1935-1940, Artists Marius Goring RCont1 1941-1945, R94/2 2558 sowie Artists Lucie Mannheim RCont1 1937-1952; damit machten sich beide im Hause unbeliebt, da Mannheim sich mit Gorings Rückendeckung der BBC gegenüber als Diva auführte und zudem stets überzogene Gehaltsforderungen stellte.

<sup>1054</sup> BFI SpecColl AB, 61, 1, Brief 05-02-1942 WR an AB. GK geringfügige Schriftkorrektur.

ab 1940 gegen Rilla ermittelte – wegen widersprüchlicher Behauptungen, die ihm 1940-1942 zugetragen wurden: 1940 hieß es einmal, Rilla habe sich politisch pro-deutsch oder gar pro-faschistisch geäußert, dagegen mehrmals bis 1942, er sei seit 1926 Mitglied der KPD<sup>1055</sup>, betätige sich im britischen Exil mit Genossen illegal linkspolitisch und habe BBC-Anstellungen deutscher Kommunisten eingefädelt.<sup>1056</sup>

Crossmans steile politische Nachkriegskarriere inklusive Ministerrang brachte ihm höchste Ehrungen, darunter den OBE 1945 sowie 1947 einen Eintrag im „Golden Book of the Jewish National Fund“. Er tilgte die Spuren seiner Geheimdienstarbeit selbst aus seinen Papieren, bevor sie der University of Warwick übergeben wurden; der dortige Katalog<sup>1057</sup> umschreibt seine Geheimdienstarbeit verharmlosend mit „German propaganda specialist, Special Operations, 1940-1941“. Der Bestand zeigt auffallende Überlieferungslücken für 1939-1943 – kein einziges Schriftstück betrifft PWE/PID 1940/41 oder die BBC 1940-1942.<sup>1058</sup>

Zwischen 1945 und heute wurden auch Rillas Einbürgerungsakte und seine BBC-Personal- und Künstlerakten sowie die Personalakten von Crossman, Goring, Brintzer und Esslin – und weiterer GS-Beteiligter – einer oder mehreren Säuberungsaktionen unterzogen.<sup>1059</sup> Infolgedessen sind Details von Crossmans Vorgehen noch immer unbekannt, ebenso unklar sind einige Namen von M.I.5-Informanten, die Rilla kontrafaktisch beschuldigten, sowie das Verhalten der PWE/PID-Spitze und das eventueller weiterer Helfershelfer. Sicher ist zugleich, dass Crossmans Vorgehen 1940/41 sowie das Verhalten von Brintzer, Esslin und Goring exakt zum Zeitrahmen der M.I.5-Vorwürfe gegen Rilla passen.

---

1055 Kontrafaktische Behauptung, denn WR hatte die KPD bereits 1919 verlassen; in kleineren linken Parteien und Gruppen war er nur bis 1926 aktiv, cf. Einleitung, darin Biographie.

1056 Eine diesbezügliche Aussage machte angeblich der exilierte deutsche Kommunist Hans Heinrich Ferdinand Jaeger, cf. NA HO 405 44038, Teil 5, Brief 03-01-1946, M.I.5 an HO, Az P.F. 54200, „SECRET“, kein Adressat, Unterschrift-Kürzel: R.A.B. - Ibid, Teil 2, Metropolitan Police [London], Special Branch, 30-09-1946, Reference to Papers 350/46/1903, H.O. R858/5 405/41/1383 (S.B.): 4 S., Bericht über WRs Naturalisationsantrag, darin S. 2-4. - Ibid, Teil 5, M.I.5-Bericht 30-09-1946, fasst die Vorwürfe von 1940/1942 zusammen und addiert die der Metropolitan Police.

1057 Fehlanzeige in: MRC, Crossman Papers Folder 1 1919-39 706-RC-2-11; Miscellaneous 1919-39 706-RC-2-12; MSS154-3-AV-1-1-239; MSS154-3-AV-1-239-512; MSS154-3-ZB-786-866, MSS154-4-BR-1-1-156; MSS154-6-9-13, 15; MSS154-8-1; MSS154-10-51; Pers1934-39 706-RC-2-1; PersVar1934-39 706-RC-2-2.

1058 MRC Online-Katalog: <https://mrc-catalogue.warwick.ac.uk/records/RHC>; 29-12-2016.

1059 NA HO 405 44038, Teil 4: daraus hat das NA Schriftstücke entfernt, die bis mindestens 2026 unter Verschluss sind. - BBC WAC: Rillas, Crossmans, Esslins und Brintzers sowie weitere Personal- und Künstler-Akten wurden teilweise erst vor wenigen Jahren durchforstet und weitgehend gesäubert; Brintzers und Esslins Originalakten fehlen. Welchen heutigen Staatszwecken diese Aktenzensuren dienen mögen und ob sie je aufgehoben werden, bleibt vorläufig unklar.

Obwohl alle M.I.5-Ermittlungen ergebnislos blieben – sonst wäre Rilla sofort entlassen und als „enemy alien“ interniert worden – agierte das HO, als seien die Vorwürfe substantiell. Rillas Antrag auf britische Staatsangehörigkeit vom 10. Dezember 1941 sollte – bezeichnend schnell – ab dem 30. Dezember aktiv verhindert werden; als dies kurz danach misslang, ließ man den Antrag fast fünf Jahre unbearbeitet: „Lay by“ lautete die stehende Anweisung, bis Rilla am 16. August 1946 erneut einen Antrag stellte.<sup>1060</sup> Namhafte einheimische Fürsprecher unterstützten beide Anträge: Brunel, John Holroyd-Reece (Diplomat, Verleger), ABPC-Produktionsmanager Joseph Grossman, Philipp Noël-Baker (Politiker, Unterhaus-Abgeordneter) sowie Paul Roberts – Rektor des angesehenen koedukativen College Frensham Heights, das Rillas Sohn Wolf-Peter mit Spitzenleistungen bis 1938/39 absolviert hatte.

Zwischenzeitlich hatte Rilla – wie seine Frau als Flüchtling anerkannt und berufsbedingt von Internierung sowie weiteren kriegszeitlichen massiven Grundrechtsbeschneidungen ausgenommen, denen andere Exilierte inklusive seiner Frau ausgesetzt blieben – 1940 in monatelangem Tauziehen um die Befreiung seines Sohnes kämpfen müssen: Der Cambridge-Student wurde als „enemy alien“ im Mai 1940 verhaftet und ins Internment Camp Huyton bei Liverpool gebracht; das zwangsweise Verpassen der ersten Prüfungen kostete ihn die Bestnote. Seine Befreiung erfolgte erst Ende August 1940 nur durch Beziehungen Walter Rillas zu politisch und publizistisch hochrangigen Briten wie Informationsminister Alfred Duff Cooper, Verleger Holroyce Reed sowie Sir Stephen Tallents, zu dieser Zeit erst Controller des BBC-Overseas Service, bald darauf Director General.<sup>1061</sup>

---

1060 M.I.5-Vorwürfe, beide Staatsbürgerschaftsanträge und alle Aktenvermerke: NA, HO 405 44038, Teil 4 und 5, passim. Aus Teil 4 hat das NA Schriftstücke entfernt, die bis 2026 unter Verschluss sind.  
 1061 NA HO 405 44038, Teil 2, passim. - BBC WAC R49/11/3, Staff Policy, Aliens: Employment of, Jan to Oct 1940, Memo, 20-07-1940, A.G.E.O. an D.S.A. WR war als erster deutscher BBC-Mitarbeiter, von dem ein Verwandter interniert wurde, ein Präzedenzfall; die BBC-Verwaltung nahm dies zum Anlass, weitere solche Fälle durch Unterstützungsschreiben an das Home Office einer schnelleren Lösung zuzuführen; *ibid.*, Telefonnotiz 21-08-1940 BBC Stephen Tallents mit S.W. Drinkwater M.B.E. - BBC WAC, L1-363/1, Brief 21-08-1940 Home Office an BBC Stephen Tallents mit Glosse 23-08-1940; BBC-Telefonnotiz 19-08-1940 Holroyd Reece für Tallents; Brief 19-08-1940 German News Room/WR an Tallents; Brief 17-08-1940 WR an Tallents mit Anlage Memo 07-08-1940; Internal Memo 20-07-1940 A.G.E.O. Eric Ambler an D.S.A. Holroyd-Reece, der sich am intensivsten für Rilla einsetzte, erwähnt, dass Cooper schon 1934 Rilla direkt nach dessen Ankunft in Großbritannien seine Hilfe anbot. Cooper war 1940-1941 Informationsminister, wurde am 20-07-1941 Chancellor of the Duchy of Lancaster und offizieller Verbindungsmann zur französischen Exilregierung; cf. Geschichte des MoI, <http://www.moidigital.ac.uk/>; 28-08-2017. - BBC WAC, R49-



Rilla arbeitete kontinuierlich weiter für die Interessen seines Gastlandes und blieb bis über das Kriegsende hinaus für englischsprachige antifaschistische Radiopropaganda zuständig. Zum 6. Oktober 1945 kündigte er die BBC-Stellung, um seine schwerkranke Frau zu pflegen und nebenbei als freier Theaterproduzent und -regisseur zu arbeiten. Trotz der durch Rillas kriegswichtige Arbeit eindeutig gegebenen Einbürgerungspriorität ließ das HO ihn weiterhin auf die Einbürgerung warten und holte stattdessen weitere geheimdienstliche Stellungnahmen ein. 1946 musste M.I.5 einräumen, dass alle Vorwürfe haltlos, da unbewiesen geblieben waren, und BBC-Personalchef Shelmardine bestätigte Anfang Juli 1946, Rilla habe einen „outstanding contribution to the war effort“ geleistet.<sup>1062</sup>

Selbst das änderte die HO-Haltung nicht, denn Special Branch, die Geheimabteilung der Metropolitan Police, wiederholte noch am 30. September 1946 die Kommunismus-Vorwürfe. Am gleichen Tag bat Rillas Anwalt zum wiederholten Mal dringend um die Einbürgerung, weil Rilla eine Starrolle in einem Film von Regisseur René Clement angeboten wurde: „Rilla ... has had an offer this week (documentary proof produced) from DICIFILMS of Paris, to take the leading role in a film to be produced beginning October this year and January next, by the French producer, Michel SAFRA.“<sup>1063</sup> Diese Rolle entging Rilla wegen des HO-Verhaltens. Erst am 28. November erfolgte seine Einbürgerung, die am 3. Dezember 1946 gültig und am 17. Januar 1947 veröffentlicht wurde.<sup>1064</sup>

Es ist auszuschließen, dass Rilla zu Lebzeiten von dem jahrelangen schweren konzertierten Schaden erfuhr, den FO, PWE/PID, M.I.5 und HO seit 1940 in seinem

---

11-2, Telefonnotiz, 21-08-1940, Gespräch BBC SGT/PWC S.G. Tallents und Mr. S. W. Drinkwater M.B.E./P.O. Box 100, Paddington District Office W2, Tel. Shepherd's Bush 1281, über „Internment of relatives of German Staff“, darin erstes Teilthema: Rilla als Präzedenzfall; *ibid*, L1-363/1, Left Staff Walter Rilla, Brief 21-08-1940, HO/Aliens Department, R12390/3, an BBC Director General Sir Stephen Tallents, K.C.M.G, C.B., C.B.E.: „Dear Sir Stephen Tallents, with reference to our recent conversation I am writing to inform you that instructions have now been given for Mr. Wolf Peter Rilla's release from internment.“

1062 NA, HO 405 44038, Teil 5, Brief 04-07-1946, BBC E. Shelmardine/Head of Staff Administration an HO.

1063 NA HO 405 44038, Teil 5, Brief 30-09-1946, Anwaltskanzlei Walter, Burgis & Co, URGENT AND IMPORTANT an HO/Undersecretary of State, Nationality Division. Alle Hervorhebungen im Original. - *Ibid*, Teil 2, Metropolitan Police, Special Branch, 30-09-1946, Reference to Papers 350/46/1903, H.O. R858/5 405/41/1383 (S.B.): Bericht, 4 S., darin S. 3-4. *Ibid*, Teile 4 und 6, *passim*. 1064 NA HO 334 167, Naturalisation Certificate: Walther Wilhelm Karl Ernst Rilla. From Germany. Resident in London. Certificate AZ20701 issued 28 November 1946. Note(s): Alias: Walter Rilla. - The London Gazette, 17-01-1947, 347.

Leben und Werk angerichtet hatten. Wie tausende andere deutschsprachige Exilierte verhielt er sich lebenslang loyal zum Gastland und war für Einreise- und Aufenthaltsgenehmigungen ebenso dauerhaft dankbar wie für die Einbürgerung.

### Forschungsecho versus zeitgenössische Realität

Die britische Radio- und Kriegsforschung untersucht bisher nahezu exklusiv die Leistungen des von Crossman geprägten späten kriegszeitlichen GS ab Herbst/Winter 1941/42 und seiner exklusiv britischen Kommentatoren. Das national(istisch)e Erfolgsnarrativ solcher Studien blendet aus, dass der GS erst nach der Kriegswende entscheidende Propagandaerfolge erzielte – aber nicht, weil dieser GS besonders effektiv gewesen wäre, sondern weil die Position der Alliierten ohnehin täglich stärker und das innerdeutsche Vertrauen in die NS-Führung täglich schwächer wurde. Bezeichnenderweise fehlen bislang Detailstudien zum frühen GS 1938-1939 und der entscheidenden GS-Aufbauzeit 1939-1941 – inklusive Rillas Arbeit. Wenn, wie in Kapitel 1 schon skizziert, der frühe GS überhaupt beschrieben wird, bleibt Rillas Arbeit extrem unterbelichtet, und auch über die einschlägigen Aktensäuberungen schweigt der bisherige akademische Diskurs.

Vike Martina Plock (2020), deren geplante übergreifende GS-Studie sich nach ihren eigenen Angaben in Druckvorbereitung befindet, behauptet pauschal, die Arbeitsaufgaben der Exilierten seien grundsätzlich nur „supporting ones“ gewesen, dezidierte NS-Gegner hätten nie am Mikrophon gearbeitet und speziell Rilla sowie weitere Exilierte „hardly feature in contemporary accounts“.<sup>1065</sup> Ebenso unterstellt Ulrike Oedl (2002) eine durchgängig geringfügige Bedeutung der Exilierten bei der politischen Kommentarbeit, während sie bei Features und speziell Satiren immerhin eine höhere Bedeutung konzidiert.<sup>1066</sup>

Beide Positionen sind betreffs Rilla unhaltbar, schon für 1939-1941, als der erklärte

---

<sup>1065</sup> Plock, Vike Martina: Erika Mann, the BBC German Service, and Foreign-Language Broadcasting During World War II. In: *Modernism/Modernity*, 27, 1 (2020), 103-124, darin 108: „...especially well-known Nazi objectors, were prevented from addressing Germany via BBC microphones.“; und *ibid.*, 109. - *Idem*: *The BBC German Service During the Second World War: Broadcasting to the Enemy*. In Druckvorbereitung Palgrave 2021, erwähnt weder Rillas Namen noch seine Aufbauarbeit, cf. <https://www.bbc.co.uk/blogs/bbchistoryresearch/entries/49d858be-5db0-4111-8e07-dc59e67ee217>; 19-12-2020.

<sup>1066</sup> Oedl, Ulrike: *Theater im Exil – Österreichisches Exiltheater*. Vorlesung, Universität Salzburg, *Literaturepochen* 2002, S. 9. Volltext: [http://www.literaturepochen.at/exil/lecture\\_5013\\_9.html](http://www.literaturepochen.at/exil/lecture_5013_9.html); 26-12-2020.

NS-Gegner sowohl GS-Chefsprecher wie auch GS-Kommentator war, und ebenso für 1941-1945, als er im HS wirkte – vermutlich als einziger Deutscher respektive Staatenloser. Während er seine Programmplanung stets mit britischen Vorgesetzten abstimmen musste<sup>1067</sup>, hatte er doch auffallende GS- und HS-Freiräume in Themenwahl, Gestaltung und Auftragsvergabe (Texte/Rollen/Musik), und die nachweisliche BBC-Akzeptanz seiner Personalempfehlungen und Vergütungsvorschläge war für beauftragte exilierte Künstler\*innen überlebenswichtig. Trotz aller oben beschriebenen Aktensäuberungen ist Rilla auch überlieferungstechnisch ein Sonderfall – weit über seine Personal- und Künstlerakten hinaus erwähnen ihn zahlreiche BBC-Aktenstücke in kriegswichtigen Kontexten.<sup>1068</sup>

Er wurde zeitgenössisch sehr wohl auch öffentlich erwähnt, denn die Empire-Presse würdigte ihn ohnehin als Filmstar – und als BBC-Mitarbeiter; beispielsweise meldete Anfang Dezember 1939 die Jerusalemer *Palestine Post* in erfreutem Ton, dass er schon seit längerem GS-Chefansager war. Kinoartikel und -anzeigen in der gleichen Tageszeitung lobten und bewarben Rillas Weimarer Filme seit mindestens 1925 und seine Exilfilme seit mindestens 1935, inklusive des **Victoria**-Kinostarts in Palästina 1939/40 und späterer britischer Filme.<sup>1069</sup>

Während deutschsprachige Exilierte nur anonym in BBC-Mikrophone sprechen durften<sup>1070</sup>, war Rilla als Chefansager und Kommentator in einem weiteren Sinne öffentlich präsent: Nicht nur von London bis Jerusalem, sondern weltweit erkannte man seine Stimme, weil sie schon seit 1928 in Mitteleuropa durch die Breslauer Radioarbeit und ab 1930 durch zahlreiche Tonfilme auf Deutsch, Französisch und Englisch europäisch, transkontinental und global bekannt geworden war.

Rilla erzielte seinen herausragenden Kriegsbeitrag zur Radiopropaganda unter fast aussichtslos erscheinenden „Blitzkrieg“- und „Blitz“-Bedingungen und im gesamten

---

1067 Auftragsmanuskripte wurden erst von gleichrangigen Kollegen, dann von britischen Vorgesetzten gegengeprüft, denen Annahme oder Ablehnung oblag.

1068 Beispielsweise BBC WAC, Staff Policy Aliens Employment R49-11-1 bis R49-11-11, passim, sowie Personal- und Künstlerakten anderer German Service-Mitarbeiter und externer Mitarbeiter\*innen, z.B. Karl Otten, Robert Ehrenzweig/Lucas und Alfred Kerr.

1069 NLI, HJP, TPAP, 01-12-1939, 10, Art: Gossip from the Studios; Aut NN. - **Victoria** lief ab Jahreswende 1939/40, cf. *ibid*, 01-12-1939, 10, Art, und 29-12-1939, 10, Art. Herzlichen Dank an Filmemacher und -historiker Joseph Halachmi, Ramat-Hasharon/IL, für diesen Hinweis.

1070 Plock 2020, 109: Auch Erika Mann musste anfangs anonym sprechen; ihre spätere Sondererlaubnis, ihren Namen zu nennen, widersprach sowohl Regierungsdirektiven wie PWE/PID-Anweisungen.

weiteren Krieg. Der britische Staat nahm diese Leistung an, schadete ihm aber gezielt und schwerwiegend, ehrte die Ausführenden der Schäden ungewöhnlich hoch und verschleiert noch immer die Schäden an Rillas Leben und Karriere. Bisherige Forschung hat diesen Kontext weder beschrieben noch Rilla rehabilitiert und historiographisch gewürdigt. Den wohlverdienten Dank und eine angemessene hochrangige Ehrung für sein globales antifaschistisches Verdienst verweigern ihm das politische Großbritannien und die BBC bis heute.

### **NS-Stereotypen in Filmmythen von Volkskrieg und Widerstand**

Die chronisch schwache britische Filmindustrie sah sich ab Kriegsbeginn massiven Problemen durch Verbote und Militärrequisitionen von Studios gegenüber, welche die Spielfilmproduktion 1940 auf ein Drittel ihres Vorjahresvolumens senkten. Wiederum kriegsbedingt erholte sich die Branche von diesem Schlag nur langsam.<sup>1071</sup> Zusätzlich zur BBFC-Zensur waren nun auch Propagandavorgaben des neu geschaffenen Ministry of Information (MoI) einzuhalten.

Diese Industriesituation war nur ein Grund, warum Rilla 1940/41 nicht drehte; entscheidender war, dass er durch seinen vorherigen ABCP-Vertrag im Empire, den USA und darüber hinaus wiederum bekannter geworden war und nun bei Rollenangeboten wählerischer sein konnte; zugleich musste er wählerischer sein, weil dies die entscheidende GS-Ausbauphase war, er für Dreharbeiten eine besondere BBC-Erlaubnis brauchte und folglich nur während seines Jahresurlaubs oder gelegentlich auch zwischenzeitlich drehen durfte, sofern er garantieren konnte, dass die BBC-Arbeit nicht litt.<sup>1072</sup> Praktisch gestaltete sich dies, indem er beispielsweise frühmorgens bis spätnachmittags drehte und direkt vom Studio zur BBC fuhr, um abends bis nachts seine täglichen Sendungen zu produzieren. Nachts diente er außerdem als Fire Warden und entging nachts sowie frühmorgens mehrfach nur knapp schweren Blitz-Bombardements inklusive einer V2.<sup>1073</sup>

Rillas drei Filmrollen 1942-1945 waren wiederum Akzentrollen. Mit diesen NS-Antagonistenrollen teilte er die weltweite Kriegssituation aller Filmexilierten, denn dem rasant steigenden filmindustriellen Bedarf an NS-Figuren aller Rollengrößen kam entgegen, dass deutschsprachige Darstellende zahlreich in Gastländern verfügbar waren und dringend Engagements brauchten. Während manche Filmexilierte die Übernahme von NS-Rollen in antifaschistischen Filmen als grausame Schicksalsironie belastete, akzeptierten andere wie Rilla die Chance, durch authentische Porträts den NS-Staat künstlerisch offen zu bekämpfen.

---

1071 Murphy, Robert: *Realism and Tinsel. Cinema and Society in Britain 1939-45*. London/New York: Routledge 1989, 2003 2. Aufl., S. 4-7. - Idem: *The British Film Industry: Audiences and Producers*. In: Taylor, Philipp M. (Hg.): *Britain and the Cinema in the Second World War*. Houndmills/Basingstoke/London: Macmillan Press 1988, S. 31-41. - Dickinson/Street 1985, S. 103-107.

1072 BBC WAC, L1-363/1, Left Staff Walter Rilla, passim für 1940-1945, speziell 1943.

1073 HTA, 34'30"-42'30".

Die Filmindustrien der Gastländer würdigten antifaschistische Haltung ebenso selektiv wie sie Starrang verteilten – etwa bei Veidt, Kortner, Wohlbrück und anderen wie Marlene Dietrich, die wegen ihrer doppelt exotisch-erotisch und geheimnisvoll-gefährlich kodierten Starmarken als britische respektive US- Nischen-Stars teilweise mythisch gepriesen und kulturell direkt adoptiert wurden.<sup>1074</sup> Die vergleichsweise winzige britische Filmindustrie gab Rilla vermutlich deshalb keinen gleichrangigen Starrang, weil seine Starmarke „nur“ musikalisch und exotisch-erotisch kodiert war.

Wie mein Kapitel 3 gezeigt hat, konnte Rilla sein Musik-Alleinstellungsmerkmal trotz diverser Starrollenangebote im britischen Film der frühen und mittleren 1930er Jahre nicht demonstrieren, und seine parallelen NS-deutschen Musik-Starrollen kamen nicht in britische Kinos. Im Teilgenre des komischen Musikfilms gab es zugleich von 1932 bis weit in die 1940er Jahre mit George Formby und Gracie Fields eine indigene proletarisch kodierte, daher hoch massenwirksame Music Hall- und Filmkonkurrenz, während intellektuell kodierte Musikrollen, die Rilla mehr lagen, schon ab 1937 verschwanden, weil die Filmfinanzkrise und die zugehörigen Schuldzuschreibungen die Karrieren aller auf Musikfilme spezialisierten Weimarer Produzenten abrupt beendet hatten. Infolgedessen sahen die britische Branche und Gesellschaft keinen Grund, Rilla als musikalischen Nischen-Star kulturell zu adoptieren. Rillas weiteres Starmerkmal des Exotisch-Erotischen war für sofortige kulturelle Adoption nicht hinreichend; daher erhielt kriegszeitlich nur Wohlbrück wegen seines Viktoria-Doppeltriumphs und seiner doppelt kodierten Starmarke die interessantesten britischen Star- und Co-Starrollen.

Es lag ebenfalls außerhalb von Rillas Einfluss, dass die drei niedrig bis mittel budgetierten Kriegsproduktionen, in denen er 1942-1945 mitwirkte, aus je verschiedenen Gründen drehbuchschwach waren und gemischte Kritiken erhielten. Die erste, **The Adventures of Tartu/Sabotage Agent** USA/GB 1942, spielt mehrheitlich in der NS-besetzten Tschechoslowakei. Außer Rilla wirkten die exilierten Nebenrollendarsteller Martin Miller und Friedrich Richter mit. Extrem unglaublich besiegt Robert Donat in der Titelrolle dieses Abenteuer- und Spionagefilms mit Komödienelementen fast im Alleingang alle NS-Funktionäre und viele Wehrmachtssoldaten, um eine NS-Giftgasfabrik lahmzulegen und deren

---

<sup>1074</sup> Kortner stellt eine bedingte Ausnahme dar, da er in Großbritannien viel, in den USA aber nur wenig Anerkennung fand.

kriegswichtige chemische Formel zu stehlen. **Tartu** transportiert nicht nur in der zur Farce überdrehten Titelrollendarstellung Donats viel nationalistisches Eigenlob mit der Behauptung, ein einziger cleverer britischer Soldat und Spion genüge, um sexsüchtige, habgierige, brutale und dumme NS-Schergen zu übertölpeln, den chaotischen tschechoslowakischen Widerstand zu reorganisieren und nebenher eine tschechische Braut nach England zu bringen. Rillas Antagonistenfigur des NS-Inspektors und Kunstliebhabers Otto Vogel ist korrupt, habgierig und sexsüchtig; passend dazu stirbt Vogel nicht von Männerhand, sondern eine tschechische Widerstandskämpferin erschlägt ihn mit einer nackten Frauenstatuette aus seiner zusammengeraubten Kunstsammlung.

Weltweit exportiert – kriegszeitlich mindestens in zwei, ab 1945 in mindestens elf weitere Länder – erntete **Tartu** wegen erheblicher durchgängiger Drehbuchschwächen und seiner filmhandwerklich sehr schwachen Umsetzung vernichtende US-Kritiken, wobei die *New York Times* zugleich betont, dass Rilla in der miserabel geschriebenen Antagonistenrolle seine Fähigkeiten nicht entfalten konnte – was belegt, in welch hohem transkontinentalen Maße Rillas Darstellerkapazität bekannt war und wie klar sein Spiel von der unbefriedigenden Rolle unterschieden wurde.<sup>1075</sup>

Als medialer Aktant, dessen Botschaft sich mit einer simplen Durchhalteparole an die vom „Blitz“ erschütterte britische Gesellschaft wandte, knüpfte **Tartu** tagesaktuell an das NS-Massaker von Lidice 1942 an. Doch galt der anti-NS-Fokus nicht dem Massaker, der Tschechoslowakei und ihrer Widerstandsbewegung, sondern ließ im Versuch, das Kriegsgrauen für britische Publika durch Komödienelemente erträglicher zu machen, einen englischen Helden erst in London mit sicherer Hand Bomben entschärfen und dann auf Abenteuerreise über Rumänien in die Tschechoslowakei selbstverständlich den NS-Feind überwinden. Heute hat **Tartu** im anglophonen Raum Kultstatus, teilweise gerade wegen seiner Drehbuchschwächen und teilweise wegen Donats genüsslich übertreibender Darstellung. Die Filmforschung erwähnt **Tartu** bisher nur randständig.<sup>1076</sup>

---

1075 NYT, 24-09-1943, S NN, Art: Movie Review: The Adventures of Tartu (1943). At Loew's State, Kürzel: T.S. – NLI, TPpP, 17-11-1944, 3, Anz: Palästina-Kinostart in Haifa 18-11-1944.

1076 Evans, Alun: *Brassey's Guide to War Films*. Dulles: Potomac Books 2000, S. 7. - Aldgate, Anthony/Richards Jeffrey: *Britain Can Take It: British Cinema in the Second World War*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1994, 2. Aufl., S. 14. - Barr, Charles (Hg.): *All Our Yesterdays: 90 Years*

### Fallstudie 2: Candlelight in Algeria GB 1943/44

Der Abenteuer- und Spionage-Kriegsfilm, vom Weimarer Kameramann Otto Heller atmosphärisch gelungen fotografiert, erzählt in Rückblende die Kriegsabenteuer eines Engländers und einer US-Amerikanerin. Rilla spielte darin seine bei weitem interessanteste kriegszeitliche NS-Antagonistenrolle als Dr. Müller, scheinbarer Kulturfunktionär und tatsächlicher Militärspionagechef.



Drei **Candlelight**-Standfotos illustrieren Hellers klassische Chiaroscuro-Fotografie: Links, als Angst- und Einsamkeitsmotiv stilisiert, ist der gehetzte englische Held Alan Thurston (James Mason) auf der Flucht. Unten, kammerspielartig

zugespitzt, findet NS-Verfolger Müller (Rilla) Thurston in dessen Versteck und bedroht ihn. Unten



Standfoto aus einer Verhörszene; hinter Müllers Sessel hängt – hier unsichtbar – ein Hitler-Porträt. Diese Szene leuchtete Heller betont flach aus, um den



Realitätscharakter des Geschehens zu erhöhen und dem kriegszeitlichen Publikum die alltägliche NS-Gefahr handgreiflich vor Augen zu führen.<sup>1077</sup>

Verglichen mit dieser kinematografischen Qualität ist

of British Cinema. London: BFI 1986, S. 165. - Eames, John Douglas: La fabuleuse histoire de la Metro Goldwyn Mayer en 1714 films. Paris: Odéon/Le Livre de Paris 1977, S. 186.

1077 SFA DosWR, Scans von drei Standfotos **Candlelight in Algeria**: Mason und WR.



die **Candlelight**-Handlung kriegszeitliche Dutzendware: Während der alliierten Siegesfeier 1943 in Tunis erzählt die verletzte US-Amerikanerin Susan Forster (Carla Lehmann) einer Krankenschwester von ihrem Anteil an der Befreiung Nordafrikas: Der britische Panzersoldat Thurston (Mason) verlor im Gefecht seinen Panzer namens „Dorothy Lamour“ und wurde als NS-Kriegsgefangener von Dr. Müller (Rilla) durch Hungerfolter gequält, entkam aber. Alan will eine versteckte Fotokamera stehlen, mit der ein NS-Spion eine US-Marinelandkarte fotografierte. Darauf ist am algerischen Kap Hazard ein Haus markiert, wo alliierte Offiziere die Befreiung Nordafrikas vorbereiten wollen. Alan versteckt sich bei Susan; während sie gegenseitig nationalistische Vorurteile austauschen, verlieben sie sich. Susan stiehlt die Kamera, daher verfolgt Müller beide und verhört Susan, doch Alan befreit sie. Sie verstecken sich in der Kasbah-Wohnung der französischen Prostituierten Yvette, die Alan schon vorher half. Während ein U-Boot die alliierten Offiziere zum Kap bringt und ihre Geheimkonferenz beginnt, umstellt Müller die Kasbah und fordert den Film. Alan schlägt ihn nieder. Yvette opfert ihr Leben für die Flucht des Paares, das die Offiziere warnt und ihnen den Film übergibt. Alan verwickelt Müller in einen Autounfall, während die Offiziere zum U-Boot zurückkehren. Susan flüchtet alleine. Als ihre Erzählung im Krankenhaus endet, kommt Alan durch die Tür – auf Susans Wunsch besiegelt ein Kuss „wie im Film“ ihr künftiges englisches Eheglück.

Die Kriegsrealität inklusive besagter Geheimkonferenz füllt **Candlelight** mit einer ansonsten erfundenen widerstandsmythischen Handlung. Unglaubliche sowie dysfunktionale Drehbuchkonstruktionen lassen das anglophone Heldenpaar nahezu im Alleingang die alliierte Befreiung Nordafrikas ermöglichen. Narrativ unmotiviert bleibt z.B., warum ein x-beliebiger englischer Soldat nur auf das Wort eines sterbenden Kameraden hin zum unschlagbar cleveren Spion avanciert. Ebenso irritiert, dass das Schicksal Müllers visuell offenbleibt und sich eine französische Prostituierte aus bloßer Paris-Nostalgie und narrativ unmotivierter unerwidelter Liebe zu Alan für die Liebenden opfert. Yvettes drehbuchgemäßer Tod verweist auf die reale britische Haltung zu Frankreich und die Kriegsrolle, welche etliche anglophone Alliierte 1943 gleichermaßen dem NS-besetzten Land und der kollaborierenden Vichy-Regierung zudachten; den gleichfalls historischen Vichy-Anteil an der Befreiung Nordafrikas unterschlägt **Candlelight**.

Einerseits siegt in diesem Propagandafilm die alliierte Koalition – das ist retrospektiv historisch korrekt, war aber produktionszeitlich noch lange nicht sicher. Andererseits fordert die britische **Candlelight**-Botschaft die USA zu dauerhafter Allianz in Krieg und Frieden auf. Das erstaunt zumindest teilweise, denn die Kriegsallianz war zwar zeitgenössisch für Großbritannien überlebenswichtig, blieb aber für beide Nationen aufgrund der Kolonialgeschichte, politischer Differenzen und gegenseitiger nationaler Vorurteile chronisch problematisch. Den größten Teil dieser Probleme klammert **Candlelight** schlicht aus und macht die Vorurteile zum zentralen diegetischen Motiv für den Beginn der Liebesgeschichte und der daraus resultierenden Widerstandshandlung.

Die Handlung rahmen zwei explizite Referenzen auf das patriarchale Hollywood-Geschlechtsstereotyp – am Anfang der Panzernamen „Dorothy Lamour“, am Ende Susans Worte: „It’s like the end of a movie ... we kiss...“ Der mutige englische Soldat und die prüde US-Amerikanerin interagieren erotisch folglich in einer medial überhöhten freiwilligen militärisch-kulturellen Länderpartnerschaft, die diegetisch zwangsläufig in ihrer Verlobung sprich dauerhaften transnationalen Allianz gipfelt.

Konträr zur produktionszeitlichen Kriegsrealität dominiert in **Candlelight** nicht die US-Seite die britischerseits erwünschte Allianz, sondern Großbritannien: Die Heldenrolle wird der Männerfigur zugeordnet und situativ durch visuelle Betonungen und Auslassungen unterfüttert, die ungleiche Geschlechtsrollenanteile von Aktivität und Passivität erzeugen. Dies gilt speziell für die Exposition, bei Susans Befreiung, in der Kasbah-Sequenz und der darauffolgenden Klimax: Alan/Großbritannien bringt Susan/USA in Lebensgefahr, führt sie aber auch heil wieder heraus; nur punktuell agiert sie eigenständig, ansonsten bleibt ihr Handeln auf ihn ausgerichtet.

Rillas Rolle changiert wie in **Cargo** bilingual englisch-französisch. Auch in **Candlelight** wechselt er in mehreren Szenen fließend die Sprachen und wirkt dabei vollkommen authentisch, inklusive akzentfreiem Französisch und dem drehbuchgemäßen deutschen Akzent im Englischen. Im Gegensatz zum übrigen Drehbuch ist die Antagonistenfigur überzeugend geschrieben und wird dramaturgisch effektiv eingesetzt. Namentlich und durch sein Auftreten ist Müller als prototypischer Deutscher konstruiert.

Die von Rilla perfekt verkörperte Müller-Figur erachte ich als filmhistorisch wichtig, weil sie die Frage aufwirft, ob und wie sich fiktionale Filmdarstellungen von Nationalsozialisten<sup>1078</sup> in alliierten Spielfilmen kriegszeitlich inhaltlich wandelten. Diesbezüglich unterscheide ich zwei alliierte filmische NS-Stereotypen. In Produktionen ab 1939 erscheint ein älteres, gänzlich unglaubwürdiges NS-Stereotyp, das in Fortsetzung alliierter Filmpropaganda des Ersten Weltkrieges den Kriegsgegner pauschal als dumm-brutalen teutonischen Barbaren abtut, und ein jüngeres, das gewiss nicht zufällig in Filmen ab der Kriegswende 1943 auftaucht und mittels gebildeter, polyglotter NS-Funktionäre deren ultimative Gefährlichkeit wesentlich glaubhafter macht.

Typische Eigenschaften des älteren NS-Filmstereotyps sind: hässlich; dicklich bis fett; Brillenträger; ungebildet, beruflich und soldatisch unfähig; arrogant, sexsüchtig, schmierig, geschmacklos, laut und aufdringlich; amoralisch: grob bis gewalttätig, sexuell übergriffig bis sadistisch<sup>1079</sup>, wahlweise zusätzlich habgierig, korrupt, anderweitig kriminell – oder alles zusammen. Eine solche Figur erscheint in britischen Rilla-Filmen noch 1942 in **Tartu** mit den sexsüchtigen, korrupten, habgierigen NS-Inspektor Otto Vogel. **Candlelight** stellt 1943/44 dagegen mit Dr. Müller wohl erstmals im britischen Film das jüngere NS-Stereotyp vor. Für den emotional kalten und vermutlich sadistischen, aber schlanken, eleganten, höflichen, promovierten, polyglotten und beruflich effektiven Müller war Rilla unter allen Exilstars weltweit am besten geeignet – alle Wesenszüge dieser Figur hatte er in etlichen vorherigen Rollen gestaltet; die positiven besaß er nach zeitgenössischer Meinung ebenso selbst wie er selbst promoviert und als Intellektueller bekannt war.

Die gelungene Typbesetzung bot Rilla erstmals in einem britischen Film die schauspielerische Gelegenheit, viele Spielarten des banalen Bösen in einer Figur zu

---

1078 Reeves, Nicolas, *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?* London/New York: Cassell 1999, S. 176-204. - Überblickswerke: Seeßlen, Georg: *Faschismus in der populären Kultur*. 2 Bde. Berlin: Edition Tiamat, 1994-1996. - Butter, Michael: *The Epitome of Evil: Hitler in American Fiction, 1939-2002*. London: Palgrave Macmillan 2009.

1079 Kriegszeitliche sexuell gefärbte NS-Filmstereotypen sind zu unterscheiden von der erst nach 1945 einsetzenden Nazisploitation, die exklusiv auf deviante bzw. sadistische NS-Sexualität abstellt, cf. Überblickswerke: Nawale, Arwind/Vashist, Shivani./Pinaki, Roy (Hgg.): *Portrayal of Women in Media and Literature*. New Delhi: Access 2013. - Magilow, Daniel H./Bridges, Elizabeth/Vander Lugt, Kristin T. (Hgg.): *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*. New York: Continuum 2011. - Buttsworth, Sara/Abbenhuis, Maartje (Hgg.): *Monsters in The Mirror: Representations of Nazism in Post-War Popular Culture*. Westport: Greenwood 2010.

bündeln, deren negativ-positive Eigenschaftenmischung ihr den zeitlosen mephistophelischen Charakter eines numinosen Bösen verleihen. Für Rillas Spielweise ist typisch, wie er scheinbare Kleinigkeiten unauffällig als Darstellungsmittel anwendet, um nachhaltige Effekte zu erzielen: Beispielsweise trägt er als Müller zwei Ringe an den kleinen Fingern beider Hände, mit denen er in Verhörsszenen auf verschiedene Arten spielt, um Müllers grundsätzlichen Zynismus sowie Langeweile, Genervtheit oder andere Stimmungslagen zu visualisieren.

Während des größten Teils der Handlung wird Müllers wiederholtes Scheitern bei der Verfolgung Alans und Susans exklusiv durch Fehler seiner dümmlich-groben, dicklichen bebrillten Handlanger und seines dicken, sexsüchtigen Vorgesetzten Oberst von Alven motiviert. Deren Figuren, alle nach dem älteren NS-Stereotyp gestrickt, scheitern reihenweise am überlegenen Heldenpaar. Müller selbst scheitert nur an Unwägbarkeiten – in der Verhörsequenz an Susans Unerschrockenheit, in der Kasbah-Sequenz, weil er trotz intensiver Suche Susans Versteck nicht entdeckt, und endgültig in der Klimax an Alan als besserem Strategen und Autofahrer.

Die globale Exilfilmforschung kennt **Candlelight** bisher nicht einmal namentlich<sup>1080</sup>, die britische Filmforschung erwähnt ihn nur randständig im Kontext von Frauenrollen im Kriegsfilm sowie wegen des britischen Stars James Mason. In letzterem Kontext stellt Evans (2001) Masons Karriere als Dipol aus „accursed beauty and doomed intensity“ dar und behauptet in Unkenntnis von **Candlelight** irrtümlich, Mason habe nie eine heiter-romantische Heldenrolle gespielt.<sup>1081</sup>

**Candlelight** ist über diese zwei Aspekte hinaus wegen seiner transkulturellen Handlung in Algerien, transnationalen Botschaft und dem Mitwirken mehrerer Filmexilierter als transnationaler und transkultureller Kriegs- und Exilfilm einzustufen. Einige namhafte Weimarer Mitwirkende, darunter Heller, kannte Rilla

---

1080 Im November 2016 kannten global namhafte Exilfilm-Expert\*innen **Candlelight** noch nicht, cf. Diskussionsbeitrag GK und Einzelgespräche während Cinegraph-Kongreß 2016, Hamburg, 24-11 bis 26-11-2016.

1081 Harper, Sue: The Representation of Women in British Feature Films, 1939-45. In: Taylor, Philipp M. (Hg.): Britain and the Cinema in the Second World War. Houndmills/Basingstoke: Macmillan Press 1988, S. 182-183, 194. - Evans, Peter William: James Mason – the Man Between. In: Babington 2001, S. 108-119, darin Zitat S. 118. - Murphy 1989/2003, S. 43-44, 46-47, 51-54, 107-108, 110, 113-114, 124, 170-171, 179, 182-182, 193.

ebenso seit den 1920ern wie Meinhardt Maur, Hella Kürty, Sybille Binder<sup>1082</sup> sowie Lea Seidl, deren Karriere sich mehrfach mit der Rillas überschneidet<sup>1083</sup>. Ich bewerte **Candlelight** filmhistorisch wegen seiner britischen Einführung des jüngeren NS-Rollenstereotyps, dem Rilla nachdrücklich Gestalt verlieh, der hohen Exiliertenbeteiligung und der britischen Botschaft an die USA als transnationalen und transkulturellen Exilfilm von globaler kanonischer Bedeutung.

---

1082 Weniger 2001, Bd. 1 A-C, S. 343, Bd. 4 H-L, S. 588. - [http://www.filmportal.de/person/meinhardt-maur\\_f51efcb0dde948bdb69313f855a73a22](http://www.filmportal.de/person/meinhardt-maur_f51efcb0dde948bdb69313f855a73a22). - [http://www.earlycinema.uni-koeln.de/films/index/Filter.FilterByActor:1/Filter.Actor.0:3986/keep\\_frame2:1](http://www.earlycinema.uni-koeln.de/films/index/Filter.FilterByActor:1/Filter.Actor.0:3986/keep_frame2:1). - [http://www.filmportal.de/person/hella-kuerti\\_ce8eef1ab4fd4093b8e3f7e8cc80b7d1](http://www.filmportal.de/person/hella-kuerti_ce8eef1ab4fd4093b8e3f7e8cc80b7d1). - Blubacher, Thomas: Sybille Binder, in: Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz, Zürich: Chronos 2005, Bd. 1, 204–205. Volltext: [http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Sybille\\_Binder](http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Sybille_Binder). - <http://www.imdb.com/name/nm0082813/>. - [http://www.filmportal.de/person/sybille-binder\\_d6743494b0fc40cc9c647b1f3b1df161](http://www.filmportal.de/person/sybille-binder_d6743494b0fc40cc9c647b1f3b1df161); alle 12-09-2017.

1083 Honig, Piet Hein/Rodek Hanns-Georg: 100001. Die Showbusiness-Enzyklopädie des 20. Jahrhunderts. Villingen-Schwenningen: Showbiz-Data 1992, S. 856. - Gänzl, Kurt: The Encyclopedia of the Musical Theatre. Bd. 3. New York: Schirmer Books 2001, S. 1829.

### **Fallstudie 3: Mr. Emmanuel GB 1944**

Die Handlung dieses Melodramas<sup>1084</sup> wird zwar historisch korrekt aus der russischen jüdischen Diaspora in Großbritannien seit 1880 und dem britischen Exil deutscher jüdischer Kinder ab 1933 und besonders ab 1938 entwickelt, beschreibt jedoch eine im Zeitraum 1938-1944 nahezu unmögliche Berlin-Reise des jüdischen Titelhelden Isaak Emmanuel, der die jüdische Mutter eines exilierten Bubens sucht, und macht ausgerechnet den jüdischen Briten Emmanuel zum alleinigen Repräsentanten aller NS-verfolgten Juden Kontinentaleuropas.

Dramaturgisch kennzeichnen **Emmanuel** neben den ahistorischen Handlungskonstrukten auch mehrere absurde Deus ex machina und eine in sich widersprüchliche religiöse Überfrachtung: Der sprechende Heldenname evoziert zugleich einen göttlichen Scherz über Isaak – Jesu Urahn<sup>1085</sup> und den steten göttlichen Beistand für Emmanuel – ein Name Jesu<sup>1086</sup>. Als quasi-Jesus wird der unschuldige Emmanuel (Felix Aylmer) von der Berliner Gestapo gefoltert; dank der jüdischen Star-Sängerin Elsie (Greta Gynt) kommt er auf Geheiß des in Elsie verliebten NS-Ministers Willi von Brockenburg (Rilla) frei. Zuletzt findet Emmanuel dank Elsies Hilfe die gesuchte jüdische Mutter, die jedoch als Ehefrau eines fanatischen Offiziers zur NS-Anhängerin geworden ist. Ihr moralisches Versagen ändert nichts, weil ihr Sohn im idyllisch-ländlichen England liebevoll betreut und bestens versorgt wird, erst in einer gutsituierten englisch-jüdischen Familie, dann in einem Internat.

Zahlreiche Weimarer Exilierte wirkten mit: Kameramann Heller prägte nach **Candlelight** auch **Emmanuel**; Komponist Spoliansky war in der GS-Hörspielabteilung Rillas Mitarbeiter gewesen; Nebenrollen spielten Karl Goldner, Friedrich Richter, Maria Berger, Friedrich Schiller, Oskar Ebelsbacher, Milo Sperber, Meier Tzelniker, Erik Freund, Arnold Marlé und Louis de Wohl.

Als Figurenkonstrukt ist der NS-Karrierist Brockenburg mit den Eigenschaften emotionaler Hilflosigkeit, erotischer Hemmungslosigkeit, Intelligenz, Charme und

---

1084 BFI Film/Video, C-914876 und C-1038238, jeweils 35mm Pos; C-1053008 D3-Video, C-1053009 VHS-Cassette.

1085 Genesis 21–28; jiṣḥāq'el = Gott hat gescherzt, Gott hat gelacht.

1086 Jesaja 7,14: „Darum wird euch der Herr von sich aus ein Zeichen geben: Seht, die Jungfrau wird ein Kind empfangen, sie wird einen Sohn gebären und sie wird ihm den Namen Immanuel geben.“

Eleganz eine wohl einzigartige Überlappung zwischen älterem und jüngerem NS-Filmstereotyps.

Die ideologische **Emmanuel**-Botschaft ist ein ahistorisches enormes Eigenlob für das christliche britische Publikum, denn der kriegsmythische Propagandafilm konstruiert exklusiv ein nationales Erfolgsnarrativ: Ein emotional und finanziell endlos großzügiges, durchgängig idyllisches ländlich-kleinstädtisches England integriert alle Juden fraglos und bedingungslos, und bietet ihnen dauerhaft anständige Existenzen, bis hin zu wohl situierter komfortabler Familiengeborgenheit für verwaiste deutsche jüdische Kinder.

Die zeitgenössischen Kritiken beschreiben Aylmers Darstellung gemischt, aber meist lobend oder gar hymnisch feiernd. Rilla beurteilen sie durchgängig als „excellent“ und „splendid“<sup>1087</sup>, da ihm die extrem schwierige Aufgabe gelingt, die unlogische Charakter- und Verhaltensmischung zu gestalten, die das Drehbuch dem Antagonisten zuschreibt.

Die (Exil-)Filmforschung hat das zeitgenössisch als erstklassig gelobte Kitschmelodram bislang noch nicht beachtet. Filmhistorisch erachte ich es als ikonisch: Die eklatant ahistorische Handlung und Botschaft einer angeblich völlig harmonischen britischen Integration jüdischer Immigranten und Exilierter dürfte weltweit ebenso einmalig sein wie ein alter russischer jüdischer Immigrant als anglophoner Filmheldentypus und die unlogische Mischung des älteren und jüngeren NS-Filmstereotyps.

---

1087 Beispielsweise: Variety, Mi, 27-09-1944, 14, Rubrik: Film Reviews, Art: Mr. Emmanuel. - NLI, TPaP, 20-10-1944, 4, Art: „They Came to a City“ Among Others; Aut NN, darin: Mr. Emmanuel. - NYT, 08-01-1945, S NN, Art: Mr. Emmanuel; Aut: Bosley Crowther.

### Kontinuitäten 1: freie Produktionsplanung und Aufträge 1939-1949

Kriegszeitlich versuchten Rilla und Brunel, sich gemeinsam als Produzenten und Regisseure selbständig zu machen. Sie entwickelten beispielsweise zwei transkulturelle Filmprojekte über Liebe in vier Kulturen – in einem davon sollten Rilla, Charles Boyer, Gary Cooper und Cecil Parker jeweils die Männerrolle in vier Episodenhandlungen übernehmen<sup>1088</sup> – und eine Radiosendung über den historischen englisch-amerikanischen Humanisten Thomas Paine.<sup>1089</sup> Aus teils unbekanntem, teils bekannten Gründen wurde letztlich keines dieser Projekte realisiert.<sup>1090</sup>

Zudem verlor Rilla zwischen Oktober 1945 und Januar 1948 viele Engagements, weil er seine tumorkranke Frau pflegte. Tiefe Trauer, erhebliche Verschuldung sowie eine resultierende Lebenskrise zwischen ihrem Tod Anfang Februar 1948 und dem Spätjahr 1954<sup>1091</sup> überwand er durch intensive Arbeit. Fließend war Rilla ab Anfang Oktober 1946 vom BBC-Mitarbeiter zum Gastproduzenten und -regisseur geworden, beispielsweise inszenierte er noch Mitte Oktober 1945 für seine bisherige *Corner in Crime*-Serie die Krimis *The Moat Farm Murder* und *The Bravo Case* sowie seine Adaption des Bühnenstücks *Smetsee Smees*, und danach die von ihm bevorzugte Weltliteratur, beispielsweise im Januar 1947 *The Good Soldier Schweijk*.<sup>1092</sup>

Dagegen scheiterten drei 1946er Filmprojekte, darunter je eines als Darsteller respektive Regisseur, sowie die zugesagte Titelrolle in *Colonel Britton*<sup>1093</sup>. BBC-Nachrichtenredakteur Douglas Ritchie alias „Colonel Britton“ hatte kriegszeitlich die „V-for-Victory“-Kampagne zum europaweiten Radiopropagandaerfolg gemacht – Rilla wäre als Schauspieler wie als Kollege Ritchies die beste Besetzung gewesen; möglicherweise scheiterte dieses Projekt an Geheimdienstwiderständen.

1088 BFI, SpecColl, AB Coll, 59, 4, passim: „Dangerous Love“ – Four Stories in One – A Quartet for Charles Boyer, Walther Rilla, Cecil Parker and Gary Cooper.

1089 BFI, SpecColl, AB, 56, 6: Korrespondenz mit WR 10-12-1942 bis 01-05-1944. - Ibid., 59, 4, passim: Korrespondenz AB mit WR und Ausarbeitungen von AB.

1090 Das Paine-Projekt scheiterte an BBC-Programmveränderungen, das Filmprojekt aus unklaren Gründen.

1091 ADK PRA 418, Brief 04-12-1947, WR an PR und MR; Brief 01-03-1948, WR an PR. - Ibid 417, Brief 26-04-1948, PR an WR; Brief 12-08-1950, PR an WR. - SFA DosWR, General Register Office England, Certified Copy of an Entry of Death, 14-12-2015: Metropolitan Borough of Marylebone, 02-02-1948, Therese Rilla.

1092 BBC WAC RCONT1ArtistsWR File1 1937-1962, Aktennotiz, 24-01-1947, David Manderson/Drama Booking Manager, an Features Organiser, Kopien an A.O.D. und PCB (Ent) Miss Leggett, Az PMK, Auftrag an WR für Produktion der Radiobearbeitung von Hašeks Original.

1093 ÖNB, MF, 16. Jg, Nr. 20, 17-05-1946, 12-13, Art: Walter Rilla – Vergangenheit und Zukunft; Aut: Franz Peter/London, darin 13. - - BFI, BBFC-1-9-999, BBFC Az 1941-2-3, *Sign of Colonel Britton*, 20-07 und 30-07-1941.



Im späten Juli 1946 feierte Rilla im Londoner Embassy Theatre die Uraufführung seiner im Oktober 1945 begonnenen Theaterproduktion *Grim Fairy Tale*.<sup>1094</sup> Im Sommer 1948 reisten Rilla und sein befreundeter BBC-Kollege Christopher Fry („Kit“), ein gefragter Autor und Dramatiker, im Auftrag Val Gielguds zu Vorarbeiten für das neue BBC Third Programme nach Deutschland. Dort sammelten sie O-Töne auf Schallplatte aus Berliner Theatern sowie vom Nachkriegsalltag im gesamten Rheinland und verwerteten beides in verschiedenen Programmbeiträgen bis zum Jahresende.<sup>1095</sup> Später verloren Rilla und Fry einander unabsichtlich aus den Augen, erneuerten ihre Freundschaft aber 1966.<sup>1096</sup>

In Brunels bereits kriegszeitlich geplanter Produktionsfirma, Ortus Films Limited, war Rilla eine wichtige Position zugedacht:<sup>1097</sup> Diese Planung dauerte noch an, als die Wiener Fach-

... a 7-year contract between him and ORTUS FILMS LIMITED, 43 Clarges Street, W.1, is under discussion and „likely to materialize“, in the near future, according to his agents and the contracting company ... for RILLA to be engaged for 7 years as Director for one film in each of the seven years commencing 1947 ... to take effect from the 1st October 1946, ... actual production work is ... expected to commence [in] the Spring 1947 ... salary is expected to be £1,500 for the first film, increasing annually with each film completed, [with] ... payment ... spread over the whole of the year. The applicant is regarded as an accomplished actor and competent producer whose services will be in demand in the film world.

und Publikumspresse Ende Oktober 1949 meldete, einer von Rillas geplanten Filmen, **The Heart of a Child**, der zu 70% am Ort der Handlung in Tirol gedreht werden solle, werde vielleicht eine britisch-österreichische Koproduktion.<sup>1098</sup>

Offenbar hatte Rilla sein 1934 gescheitertes Tirol-/Wien-Projekt kontinuierlich

1094 BBC WAC L1/363, Leaving Note 19-09-1945. - ADK PRA, 415, 417, 418, jeweils passim. - Zur Theaterpremiere: Times, 31-07-1946, S NN, TJCh, 09-08-1946, S NN.

1095 BBC WAC, RCONT1ArtistsWR File1 1937-1962, Durchschlag von Brief 15-12-1948, Stella Hillier/Features Organiser an WR. - ÖNB, DWep, 3. Jg, Nr. 19, Sa, 27-01-1947, 3, Art: Experimente im Äther; Aut: Pem/London [d.i. Paul Marcus]. - ADK WHA 1273, Brief, 22-11-1948, M. Lenz an Werner Hinz. - Ibid, KBA 29, New Theatre, 5, 4 (10-1948), 6-7+21, Art: Theatre in Berlin; Aut: Walter Rilla.

1096 SFA DosWR, Teilabschriften zweier Texte: Postkarte, gelaufen Wien, 07-11-1966, WR an Fry, und Brief, 26-11-1966, WR an Fry.

1097 NA HO 405 44038, Teil 2, Metropolitan Police [London], Special Branch, 30-09-1946, Reference to Papers 350/46/1903, H.O. R858/5 405/41/1383 (S.B.): 4 S., Bericht bezüglich WRs Naturalisationsantrag, darin S. 2.

1098 ÖNB, MF, 19. Jg, Nr. 43, 28-10-1949, 11, Art+Starpostkarte: Begegnung mit Walter Rilla; Aut: Hans Tasiemka/London. Starpostkarte WR handsign London, 14-09-1949, Foto/Verlag: Harlip/London.

weiterverfolgt, aber aus unbekanntem Gründen wurde es auch diesmal nicht realisiert.

Brunels und Rillas ersehntes Ziel künstlerischer Unabhängigkeit markierte Brunel 1949 durch seine hoffnungsfrohe Ankündigung „...as I write it seems that we shall be having a new collaborator in my dear friend Walter Rilla, famous film star, stage actor, broadcaster and now director.“<sup>1099</sup> Aus unklaren Gründen erreichten sie es nicht gemeinsam; ihr Firmenprojekt Ortus Films scheiterte vermutlich finanziell bedingt im Zeitraum 1949-1951. Während ihre Freundschaft hielt, musste Rilla seither künstlerisch eigene Wege gehen, zumal Brunel immer wieder erkrankte oder an einem chronischen Leiden litt. Ob sie nach 1951 nochmals eine Produktionsfirmengründung versuchten, ist eher unwahrscheinlich; Brunel befasste sich 1950 bis zu seinem Tod 1958 auch literarisch mit anderen Themen als Rilla.

---

<sup>1099</sup> Brunel 1949, S. 204-206.

### Kontinuitäten 2: Faschismus und Krieg im frühen Nachkriegsfilm

Da britische Filmthemen sich ab 1945 nur bedingt wandelten, wurde Rilla wie andere Exilierte weiterhin in negativen Akzentrollen als Ausländer besetzt, beginnend mit der NS-Antagonistenrolle im Musik-Kriegsmelodrama **The Lisbon Story** 1946.<sup>1100</sup> Drei weitere namhafte Weimarer Exilierte wirkten mit: Regisseur Stein hatte **Liebesfeuer** 1925 mit Rilla inszeniert. Den Nebenrollendarsteller Dr. Fritz Wendhausen<sup>1101</sup> kannte Rilla bereits seit **Finanzen** 1923/24 und war jahrelang sein BBC-Kollege gewesen. Der berühmte Tenor Richard Tauber trat in einem Gesangs-Cameo auf.

In Steins Adaption eines erfolgreichen gleichnamigen Musicals<sup>1102</sup> bringen ein überlegener englischer Spion und eine helfende Widerstandsgruppe aus Pariser Theaterkünstler\*innen gemeinsam den perfiden, höflichen, gebildeten NS-Kulturfunktionär Karl von Schriener (Rilla) zur Strecke, um einen Wissenschaftler aus NS-Gefangenschaft zu befreien.

Die Schriener-Figur, ein Beispiel für das jüngere NS-Filmstereotyp, war eine Typbesetzung im Gentleman-Rollenfach, das Rillas Karriere von jeher begleitet hatte und mit meist negativen Figuren auch seine britischen Nachkriegsfilme prägte. Schriners Adelstitel verstärkte die beim britischen Publikum jahrzehntelang etablierte Kette negativer kollektiver Brandmarkung alles Deutschen, die nunmehr vom Beginn des Kaiserreiches bis zum NS-Staat reichte. Kriegszeitliche widerstands- und spionagemythische Propagandakonstrukte, die schon **Tartu**, **Candlelight** und **Emmanuel** kennzeichneten, übernimmt **Lisbon** im Eigenlob individueller britischer Kriegshelden, doch konträr zu **Candlelight** wertet **Lisbon** alles Französische auf. Gedreht nach General de Gaulles triumphaler Rückkehr und der Errichtung der Fünften Republik, füllt **Lisbon** die historische Leerstelle des französischen Militärversagens 1939/40 retrospektiv mit ineffektivem Künstlerwiderstand, der nur durch britische Führung Erfolg hat. Damit wurde der französische Nachkriegsmythos kollektiven französischen Widerstandes bedient – damit ist dieser Aktant im Kontext des Nachkriegsinteresses der Westalliierten als ideologischer Verstärker ihrer

---

1100 BFI Film/Video, C-664992, 35mm Pos, ist Fragment: die Fischer-Pedro-Sequenz fehlt, d.h. Richard Taubers Auftritt und Gesang.

1101 Britische Pseudonyme: F. R. Wendhausen, F. R. Wendhausen und Frederick Wendhausen.

1102 1943ff, cf. [http://guidetomusicaltheatre.com/shows\\_/lisbon\\_story.htm](http://guidetomusicaltheatre.com/shows_/lisbon_story.htm); 11-09-2017.

Waffenbrüderschaft deutbar.<sup>1103</sup>

Nach **Lisbon** konnte Rilla wegen der noch andauernden Pflege seiner Frau und laufenden Theater- und Filmplänen, die letztlich nicht realisiert wurden, über ein Jahr lang keine Filmrolle übernehmen. Rillas nächster Einsatz in der Billigproduktion **It's Hard to Be Good** GB 1948, einer Tragikomödie um einen Kriegshelden wider Willen, der an der zynischen englischen Nachkriegsgesellschaft scheitert, war ein ungelistete negative Cameo-Typbesetzung: Den egozentrischen britischen Soldaten kontinentaler Herkunft namens Kamerovsky interessieren nur Kampfpausen und seine Schokolade, die er gierig alleine vertilgt. Das Cameo endet nach wenigen Filmminuten mit Kamerovskys Kriegstod, während der Held selbstlos für sein Land kämpft und überlebt. Diegetisch wird damit für moralische Fehler eines kulturell fremd gebliebenen Anderen die Todesstrafe verhängt.

Ungleich vieldimensionaler und dramaturgisch wesentlich geschickter war die Antagonistenfigur in Rillas nächstem britischem Film gestaltet:

---

1103 Überblickswerte z.B. Flacke, Monika (Hg.): Mythen der Nationen. 1945. Arena der Erinnerungen. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Historischen Museum Berlin. Mainz: Philipp von Zabern 2004. - Wächter, Matthias: Der Mythos des Gaullismus. Heldenkult, Geschichtspolitik und Ideologie 1940-1958. Göttingen: Wallstein 2006.

#### **Fallstudie 4: Golden Salamander GB 1949**

Darstellerisch mindestens ebenso interessant und noch perfekter gelungen als Rillas **Candlelight**-Figur war seine gleichartige Antagonistenrolle im Noir-Thriller **Salamander** um antike Kunst, Mord und Waffenschmuggel im zeitgenössischen Nordafrika: Der polyglotte, elegante, kunstsinnige, kultivierte Antikenhändler Serafis (Rilla) ist heimlich Chef einer tunesischen Waffenschmugglerbande und eiskalter Drahtzieher von Korruption und Mord. Sein Handlanger Rankl (Herbert Lom) soll den englischen Archäologen Redfern (Trevor Howard) ermorden, doch beide scheitern an Redferns Widerstand.

Regisseur Ronald Neame wurde für seine ersten Großproduktion, die einen tagesaktuellen gleichnamigen Roman adaptierte, vom renommierten Autor Noël Coward beraten, einem Freund Brunels, der möglicherweise Rilla als Antagonisten vorschlug. Neben Rilla – im Vorspann an dritter Stelle rangierend – waren Lom und Sybille Binder weitere exilierte Mitwirkende. Erfolgreich gestartet, preisgekrönt und weltweit in mindestens 19 Länder exportiert, zählt **Salamander** zu den besten britischen Noir-Filmen und hat bis heute ein begeistertes Publikum.<sup>1104</sup>

Wie die **Candlelight**-Figur Müller kennzeichnet die **Salamander**-Figur Serafis eine Kombination widersprüchlicher Charaktereigenschaften, die ein übermächtiges numinoses Böses visualisieren. Schon der Figurenname Serafis transportiert subliminal mit dem Namen einer ptolemäischen, aus antiken politischen Gründen künstlich konstruierten Gottheit eine rund 2.300-jährige transkulturelle religiöse Konnotation kosmischer Allmacht, Tod und Unheimlichkeit. Indem Serafis' Herkunft und Muttersprache unklar bleiben, avanciert er filmisch doppelt zur zeitlosen numinosen Übermacht. Er selbst ist nicht NS-konnotiert, aber der alpine Figurenname seines schmierigen, kadavergehorsamen und skrupellos mordenden Handlangers Rankl erinnerte zeitgenössische Publika an faschistische Schergen.

---

<sup>1104</sup> Originallänge GB 87'38" lt BFI, US-Version 96' lt imdb. Film online mit 93'18", rund 1500 Publikumsreaktionen: <https://www.youtube.com/watch?v=g1dI1d4etbA>, 20-12-2020.

Rilla – unten im Standfoto als Serafis<sup>1105</sup> – wurde hier einmal mehr im Gentleman-Rollenfach typbesetzt; seine Darstellung von Serafis als Inbegriff von seidiger Skrupellosigkeit und Kälte faszinierte schon zeitgenössische Kritiker\*innen. Ebenso gefällt sie heute anglophonen DVD-Konsument\*innen, die



Rilla allerdings nur als hochrangigen Filmbösewicht kennen und ihn selbst dann lediglich nach Hollywood-Maßstab beschreiben können: „Rilla, always a smooth villain in the Claude Rains mode, brings a fine sinister streak to Serafis...“.<sup>1106</sup>

In mehrfacher Hinsicht ist der Medienaktant **Salamander** als ikonischer transnationaler und transkultureller Exilfilm deutbar. Die Heldenfigur Redfern schreibt den kriegszeitlichen englischen Individualhelden fort, aber keinen siegesgewissen wie **Tartu**, sondern einen doppelt gebrochenen. Anfangs will Redfern seine Augen vor dem Waffenschmuggel verschließen, und später kann er nur durch ihrerseits problematische Helfer\*innen überleben: Die NS-exilierte französische, naiv gläubige Wirtin Anna (Anouk Aimée) ist kulturell ebenso enturzelt wie ihr Bruder Max, der zu den Verbrechern gehört. Auch der alkoholsüchtige Pianist Agno (Wilfred Hyde-White) zählt zur Serafis-Bande; er bleibt moralisch ambivalent und undurchsichtig bis zu dem Moment, wo er um Annas Willen Redferns Entkommen ermöglicht. Redferns Arbeitshelfer, der muslimische Handwerker Aribi, denkt generell fatalistisch, will Redfern anfangs finanziell übertölpeln, verhält sich aber später fair, während er Redfern nicht aktiv

1105 SFA Dos WR, Standfoto **Golden Salamander**, WR als Serafis.

1106 NYT, 24-03-1951, S NN, Art: The Screen in Review. „Golden Salamander“, a British Adventure Film, Is New Bill at Little Carnegie at the Criterion; Aut: Bosley Crowther. - Zitat Publikumsstimme: <http://mysteryfile.com/blog/?p=24347>; 11-04-2016.

gegen Serafis hilft. Die auf Redfern, Anna und Agno beschränkte transkulturelle, englisch geführte und daher als positives Selbst konstruierte moralisch gemischte Gruppe besiegt die ebenso transkulturell gemischte Antagonistengruppe aus teils kulturell unklaren, teils NS-konnotierten Verbrechern und korrupten Kolonialfranzosen.

Durchgängige visuelle und dialogische Hinweise auf Beamtenkorruption und marode tunesische Infrastruktur koppeln die Verbrechergruppe narrativ an das militärische Scheitern Frankreichs 1940, die NS-Kollaboration der Vichy-Regierung und ein administrativ unfähiges Nachkriegsfrankreich. Als spätimperialer medialer Aktant negiert **Salamander** nicht die rassistische Kolonialherrschaft, sondern attackiert wie zehn Jahre zuvor **Cargo** nur eine als ineffektiv und korrupt konstruierte französische Kolonialadministration. Redferns Versuche, die britische Botschaft zu alarmieren, scheitern letztlich nicht an kaputten Straßen und dauernd ausfallendem Strom, sondern korruptionsbedingt an Telefon und Postzensur – der alternde Polizeichef Douvet schaltet im Auftrag von Serafis zeitweise Annas Telefonanschluss ab und übergibt Serafis auch Redferns Brief an die britische Botschaft.

Der filmische Kolonialalltag kontrastiert Infrastrukturkatastrophen, Langeweile, Rückständigkeit, Kulturlosigkeit und Lebensgefahr mit faszinierender Natur, exotischer Sprache, unverständenen fremden Kulturtraditionen und ebenso unverständlichem historischem Kulturreichtum – letztere beide, narrativ nur angedeutet, bleiben belangloses Lokalkolorit. **Salamander** zeigt Tunesier\*innen wie in früheren britischen Filmen inklusive **Cargo** nur kolonialrassistisch als anonymisierte Masse und exotische Hintergrundfarbe. Das männliche Cameo von Aribi ist keine Ausnahme, da es nur situativ diegetisch relevant wird und moralisch durchgängig ambivalent bleibt.

Anna und Max verkörpern jugendliche französische NS-Verfolgte generationell differenzierend, obwohl die Geschwister narrativ nahezu gleichaltrig sind. Diegetisch werden nationalgehorsame Figuren wie Redfern und Anna belohnt, während alle französischen Männer als nationale Versager sterben – der Vater von Max und Anna vor Beginn der Handlung, während der Handlung Max selbst und Douvet. Auch Max – exilbedingt kulturell enturzelt und daher Handlanger von

Serafis geworden – wirft **Salamander** implizit das gleiche Versagen vor wie der vorherigen Männergeneration, während Anna erotisch naiv bleibt und brav christliche Gottesdienste besucht, bis der englische post-christliche Adam Redfern ihr erotisch den Apfel der Erkenntnis von Gut und Böse reicht, der sie zur naturalisierten Britin machen wird.

Während der Aktant **Lisbon** 1946 noch siegesberauscht britisch-französische Waffenbrüderschaft propagiert hatte, erhebt der Aktant **Salamander** 1949 scharfe britische Vorwürfe gegen Frankreich: Kulturell entwurzelte Weiße privatisieren mediterranes kulturelles Erbe, verhindern Verbrechensbekämpfung durch Bestechung unterbezahlter Kolonialbeamter, und ihr Waffenhandel macht alle Kolonialländer zur Gefahrenzone. Hier wird nationalistisches Eigenlob – verkörpert in Redfern als prototypischem englischem Individualhelden wider Willen – untrennbar mit der Pauschalverdammung Frankreichs verknüpft. Filmisch erscheint Nordafrika durchgängig von 1939 in **Cargo** über **Candlelight** 1943/44 bis **Salamander** 1949 stets als kulturell gedoppelter, ambivalenter Kolonialraum riskanter Begegnungen mit dem kulturell Fremden, daher tendenziell feindlichen bis grundsätzlich bösen Anderen.



### Fallstudie 5: Behold the Man! GB 1951

Rilla beherrschte Produktion und Regie im deutschen Radio und Film seit 1928/31 und im britischen Radio seit 1939; filmisch konnte er beide Tätigkeiten erst in diesem Dokudrama über die Passion Jesu ausüben.<sup>1107</sup> Da Rilla wahrscheinlich Freimaurer war<sup>1108</sup>, galt sein Interesse wohl primär dieser Produktions- und Regieaufgabe und sekundär einem transkulturellen humanistischen Beitrag zur post-martialischen Sinnsuche.<sup>1109</sup>

Die Londoner Film Reports Limited, deren Direktor Rilla erst im Spätsommer 1951 wurde<sup>1110</sup>, koproduzierte **Behold** bereits während der Fastenzeit 1951 gemeinsam mit der britisch-kanadischen römisch-katholischen Organisation *The Companions of the Cross*.<sup>1111</sup> Inhaltlich verfilmte **Behold** das Passionsspiel *Ecce Homo*, welches Laienorganisationen der Londoner Erzdiözese seit den 1930er Jahren stets während der „Holy Week“ in Westminster Cathedral aufführten. Rilla schrieb das Drehbuch unter Mithilfe der Laienautoren und erwirkte beim Lord Chancellor eine Sondererlaubnis, um erstmals im britischen Film das Gesicht Jesu zu visualisieren.<sup>1112</sup>

Die bisherige Forschung beachtet das das bislang verschollene Dokudrama nur vereinzelt und fehlinterpretiert es als Laienproduktion<sup>1113</sup>, obwohl neben Rilla weiteres professionellen Personal den transnationalen Stab bildete: Den exilierten Komponisten Ernst Steffan<sup>1114</sup> kannte Rilla aus der Weimarer Theaterwelt Berlins; Betty Forster (Continuity) und Fred A. Swan waren langjährig im britischen Film

---

1107 BFI Fehlanzeige Film/Video, cf. <http://collections-search.bfi.org.uk/web/Details/ChoiceFilmWorks/150016240>, 24-12-2020.

1108 Cf. Einleitung, Biographie.

1109 Beispielsweise literarisch in Trümmerliteratur und Finismus präsent.

1110 BBC WAC, L1-363-1, Brief 24-08-1951, London County Council, Chief Officer of the Public Control Dept. an BBC, Brief 30-08-1951, BBC Assistant Head of Programme Contracts G. M. Turnell an London County Council: Turnell bestätigt WR BBC-Beschäftigung bis 1945, empfiehlt WR als fachlich geeignet für Direktorenposition und Fortführung der firmeneigenen Stellenbörse.

1111 Eventuell auch mit dem britischen Zweig von *The Bible Society*.

1112 <https://biblefilms.blogspot.com/2010/04/more-on-behold-man.html>; 21-02-2016.

1113 <http://biblefilms.blogspot.de/2006/03/can-you-name-this-jesus-film.html>; 21-02-2016, zitiert oS aus: Campbell, Richard H./Pitts, Michael R.: *The Bible on Film: A Checklist, 1897-1980*. Metuchen: Scarecrow Press 1981, S NN: „...to evaluate the film critically would be unfair, as it was a church project and not meant to be a professional film.“

1114 **Behold** war die zweite von bislang drei bekannten Filmmusiken Steffans; Filmportal listet nur die zwei anderen, cf. [http://www.filmportal.de/person/ernst-steffan\\_fc890d19d89f45b29c6b055f720eac8a](http://www.filmportal.de/person/ernst-steffan_fc890d19d89f45b29c6b055f720eac8a); 15-08-2017.

tätig<sup>1115</sup>, und Swan hatte als Aufnahmeleiter schon an **Lisbon Story** mitgewirkt. Nur die Darsteller\*innen waren Laien, darunter die Autoren der Vorlage und Mitglieder der beteiligten Kirchenorganisationen.

Um weltweiten Vertrieb durch die Katholische Kirche anzuregen, erwirkte Rilla für Ende März oder Anfang April 1951 eine Privataudienz beim Papst, dem er eine 35mm-Kopie als Geschenk überreichte<sup>1116</sup>; deren Verbleib ist noch unklar.<sup>1117</sup> Bei der Uraufführung im September 1951 wurde **Behold** als künstlerischer Erfolg gerühmt. Das überraschte Rilla – vermutlich, weil Licht- und Tonkontrolle im großen Kirchenraum bei kleinem Budget selbst für erfahrene Regisseure schwierig sind und er selbst wohl nie zuvor mit Laiendarstellern gearbeitet hatte:<sup>1118</sup>

Inzwischen war die Premiere meines Films (mit ungewöhnlichem und von mir ganz unerwartetem Erfolg, – wir haben seither den Film für Afrika, India, Pakistan, Burma, Kanada verkauft und verhandeln wegen U.S.A., Argentinien und Brasilien, und fangen gerade an, Deutschland, Frankreich, Italien und Spanien in die Wege zu leiten.



Dieser aussichtsreiche Weltvertrieb war jedoch mit wirtschaftlichen Schwierigkeiten verbunden, weil Rillas englischer Verleihpartner ihn im Stich ließ oder gar betrog. Der Film lief aber unter anderem in Frankreich und Belgien – hier das religionsnostalgische belgische Plakat<sup>1119</sup>. Im britischen Fernsehen wurde **Behold** mindestens während der 1950er Jahre regelmäßig zu Ostern ausgestrahlt.<sup>1120</sup>

1115 Forster 1945-1957 teils auch Script Supervisor und Schnittassistentin bei 27 Spielfilmen: <http://www.imdb.com/name/nm0286939/>; Swan 1945-1962 Aufnahmeleiter bei 39 Spielfilmen: <http://www.imdb.com/name/nm0841580/>; beide 12-03-2016.

1116 ADK PRA 417, Brief 22-04-1951, PR an WR. Zitat aus *ibid*, 418, Brief 09-07-1951, WR an PR. 1117 SFA-Anfrage 2020 an Vatikanisches Apostolisches Archiv noch nicht abschließend beantwortet; die Existenz von einschlägigem Schriftgut zur Privataudienz wird dortseits verneint.

1118 ADK PRA 418, Brief 02-10-1951, WR an PR; *ibid*, 417, Brief 18-12-1951, PR an WR.

1119 <http://www.cinebaseinternational.com/ensavoirplus85/ecce-homo.htm>; 12-04-2016.

1120 Lt. Zeitzeugin Mrs. Bellord, cf. <http://biblefilms.blogspot.de/2006/03/can-you-name-this-jesus-film.html>; 21-02-2016.

### Radio, Fernsehen, Film und Theater 1945-1956

Rillas Londoner Theaterarbeit nach 1945 ist nur spärlich belegt – 1946 neben seiner Eigenproduktion **Grim Fairy Tale** eine Hauptrolle in **Green Laughter** im Comedy Theatre<sup>1121</sup>, und Mitte Juni 1956 die positive Co-Starrolle des osteuropäischen Psychologen Dr. Bartok in **The Night of the Fourth**; diese Adaption eines deutschen Theaterstücks<sup>1122</sup> hatte im Westminster Theatre Premiere.

Rillas langjähriges deutsch-britisches Netzwerk, inzwischen um etliche britische Kontakte gewachsen, musste er zwischen 1946 und dem Tode seiner Frau im Februar 1948 vernachlässigen, aber kaum meldete er sich danach wieder, unterstützten Freunde und Bekannte gerne seine Auftragsakquise, um ihm aus Trauer und Verschuldung zu helfen. Der exilierte deutsche BBC-Komponist und -Dirigent Walter Goehr bat 1948 umgehend Rillas ehemalige Radiovorgesetzte Gielgud und Laurence Gilliam, Rilla möglichst viele Aufträge zu geben – beide entsprachen der Bitte mit Hörspielen, Politik-, Musik- und Literatursendungen sowie -lesungen, darunter beispielsweise 1950 die Live-Hörspiele **The Trial of Lord Byron**<sup>1123</sup>, **Two Sides of the Mirror** und **End of Mussolini**, 1955 die Politiksendung **The Federal European Community for Coal and Steel** sowie 1949 und 1956 Lyriklesungen **Goethe's Poems in German** und **Poems by Holderlin**[sic!].<sup>1124</sup>

Genauso positiv reagierten der mit Rilla befreundete Weimar-exilierte Fernsehproduzent Rudolph Cartier<sup>1125</sup> sowie dessen indigene Kollegen Stephen Harrison und Dennis Vance, die Rilla als externen Produzenten, Regisseur, Autor,

---

1121 BBC WAC, L1-363, Left Staff, Brief 08-08-1945, WR an Val Gielgud: WR erwägt seinen Kündigungszeitpunkt betreffs bevorstehender West End-Theaterrolle.

1122 Ankündigung Premiere: The Stage, Do, 21-06-1956, 8+13, Art und Anz. - Kritiken oS: Times, 30-06-1956, TJCh, 06-07-1956, TSpec, 06-07-1956, Punch, 11-07-1956.

1123 BBC WAC, RCONT1Artists Walter Rilla File1 1937-1962, passim; ibid, TV CLump Walter Rilla 1948-1962 TVART2, passim; ibid, TV ART6 MISC WR 1971-1980, passim. - Erhalten ist beispielsweise das Hörspiel: BBC RA, 25003 8: SX25993, 13-06-1950, **The Trial of Lord Byron** mit WR in der Titelrolle.

1124 BBC WAC RCONT1 Artists Walter Rilla File1 1937-1962, private Notiz hs., 08-04-1948, Walter Goehr an Val Gielgud; Brief, 14-04-1948, Laurence Gilliam an Val Gielgud; Produktionsformular, 07-02-1950, **End of Mussolini**, Part 1, Produzent: [Vorname NN] Bridson, Proben 27-02-1950, Aufnahme 28-02-1950; Produktionsformular, 15-11-1950, Produzent: Rayner Happenstall, Proben 04+05-12-1950, Aufnahme 05-12-1950; Produktionsformular, 17-02-1955, **The Federal European Community for Coal and Steel**, Produzent Francis Dillon, Probe und Aufnahme 22-02-1955; jeweils für BBC Third Programme: Produktionsformular, 06-08-1949, **Goethe's Poems in German**, Produzent Archie Harding, Aufnahme 06-08-1949; Produktionsformular, 15-03-1956, **Poems by Holderlin**[sic! Hölderlin], Produzent D.S. Carne-Ross, Aufnahme 22-03-1956.

1125 Hochscherf, Tobias: From Refugee to the BBC. Rudolph Cartier, Weimar Cinema and Early British Television. In: JofBCTV, 7, 3, 2010, 401-420.

Schauspieler und Sprecher engagierten. Die genaue Anzahl von Rillas frühen BBC-Fernsehrollen ist noch unklar, belegt sind aber **The Concert** 1951, **The Right Person** und **Thunder Rock**, beide 1954, **The Voices** 1954/55 und **The Moment of Truth** 1955<sup>1126</sup>, außerdem **The Great White Bird** 1953 innerhalb der TV-Filmserie **Douglas Fairbanks jr. Presents**, ein Ergebnis von Rillas Nebenrolle im Fairbanks-Filmvehikel **State Secret**.

Während einer Auftragsflaute 1952-1954 lehnte nur BBC-Fernsehproduzent Harold Clayton 1953 die Bitte der mit ihm und Rilla befreundeten Autorin Peggy Barwell ab, Rilla baldmöglichst einzusetzen. Clayton behauptete, Rillas Darstellerarbeit zu kennen, unterstellte ihm aber einen „broken English accent“<sup>1127</sup>, während Eric Maschwitz schon 1937 attestiert hatte: „Rilla ... speaks excellent English“.<sup>1128</sup>

Nachdem Rilla seine Arbeit schon längst wieder auf Westdeutschland ausgedehnt hatte und weitere deutschsprachige, europäische und Welterfolge einheimste, spielte er 1959 noch eine Gaststarrolle in **The Money Game**, einer Folge der britischen Fernsehserie **Interpol Calling** des privaten Senders ITV. Er schrieb auch weiterhin für das britische Fernsehen, zuletzt 1970/71 als Drehbuchautor zweier Episoden der britisch-deutsch koproduzierten Serie **Paul Temple**.<sup>1129</sup>

In der Londoner Filmbranche war Rilla 1946 der Mittelpunkt einer Londoner Gruppe junger Leute, die von ihm das Handwerk erlernen wollten – die MoI-Nachfolgeorganisation Central Office of Information vermittelte den Kontakt zur Produktionsfirma Film Directors' Guild Inc., die gerade ebenfalls einen Filmlehrer

---

1126 BBC WAC, TV CLUMP Walter Rilla 1948-1962, TVART2TV, Produktionsformular, 29-08-1951, TV **The Concert**, Produzent: Stephen Harrison; WR-Rolle „Gustav Hein“; Proben 10-09 bis 24-09-1951; Aufnahme 25-09-1951, Erstausstrahlung: NN-NN-1951. Produktionsformular, 02-11-1954, **The Right Person**, Produzent: Stephen Harrison, WR-Rolle „Rasmussen“, Proben 19-11 bis 29-11-1954, Aufnahme 29-11-1954, Erstausstrahlung: BBC TV, 29-11-1954. Produktionsformular, 13-12-1954, TV **The Voices**, Produzent: Dennis Vance, WR-Rolle „Dr. Werner“, Proben 29-12-1954 bis 16-01-1955, Aufnahme 16-01 + 20-01-1955, Erstausstrahlung NN-NN-1955. Produktionsformular, 09-02-1955, TV **The Moment of Truth**, Produzent: Rudolph Cartier, WR-Rolle „The Victor“, Proben 14-02 bis 10-03-1955, Aufnahme 06-03 + 10-03-1955, Erstausstrahlung NN-NN-1955.

1127 BBC WAC, RCont1 Walter Rilla File 1 1937-1962, Briefe 08-04-1948, 14-04-1948 und Telefonnotiz 19-03-1953, BBC/TV Cecil Madden, Az BPD, Assistant to C.P.Tel, Kopie an H.D., Tel. Booking Manager; folgend diverse: Radio/TV-Verträge. - Ibid, TV CLUMP 1948-1962, TVART2, Brief 01-03-1951 Peggy Barwell an BBC/Harold Clayton; Brief 15-04-1948, Clayton an Barwell.

1128 BBC WAC, Artists Walter Rilla RCont1 File 1, 1937-1962, Brief 25-02-1937, Maschwitz an Harry Tennant[sic!, Tennent], General Manager Theatre Royal, Drury Lane, London W.C.

1129 Cf. Filmographie.

für angehende Dokumentarfilmer suchte:<sup>1130</sup>

... trying to find a suitable man to train new young film directors in documentary work. We are actively supporting their efforts to increase the available man-power in this field. They have met in this connection Mr. Walter Rilla, who I understand has been with the Foreign Department of the B.B.C. as a producer in charge of German programmes. Mr. Rilla has apparently built up a group of very enthusiastic young people and is reputed to have a gift in this direction.

Wie nachgefragt Rilla war, sobald Welterfolge wie beispielsweise **Salamander** liefen, und wie viele erfolgversprechende Projekte im Alltag dieses Darstellers allein binnen weniger Monate diskutiert, geplant und durchgeführt wurden, zeigen folgende Auszüge aus familiärer Korrespondenz im Herbst und Winter 1949/50:<sup>1131</sup>

...voraussichtlich Ende Oktober einen neuen großen Film anfangen, ... auf Wochen zunächst nach Italien (...) im Winter auf Monate nach New York ... (mit einem Theaterstück, Broadway-Produktion) ...

...um den 10. November herum ... nach Paris mit dem neuen Film. Inzwischen ... Verhandlungen wegen des Stückes ... noch nicht sicher, ob ... [es] erst hier in London oder zuerst in New York produziert ...[wird], ... [und] ob Warner Bros. den Film (nach dem Stück) hier oder in Hollywood machen ... Cables ... jeden Tag ... jede Minute ... Besprechungen und Verhandlungen.

Am 15. November ... Paris, Film für etwa 5-6 Wochen, dann 14 Tage Studio ... London ... Danach ... fünf Wochen ... Rom ... danach ... Studio hier, [dann] geh ich nach New York mit dem Stück, und wenn das, was wir hoffen, am Broadway ein Erfolg ist, bin ich für mindestens ein halbes Jahr dort (woran sich vielleicht noch der Film in Hollywood anschließt).

Meine Agenten verhandeln im Augenblick über 4 verschiedene Filme, ... 25. März ... nach Paris, um dort einen amerikanisch-französischen Film in zwei Sprachen (englisch u. französisch) zu drehen, mit einem amerikanischen Regisseur ... etwa 8 Wochen ... nachher ... Studio wahrscheinlich ... London. Ende Juli oder Anfang August soll ich für einen Film nach Hollywood gehen, darüber wird momentan verhandelt ... meine Agentin kam [nach Paris], um mich ... zu treffen ... den Pariser Film festzumachen und den Vertreter von 20th Century Fox ... [wegen dem] Vertrag mit Hollywood .... Ich will keinen long term contract... sondern... vielleicht einen Film pro Jahr drüben... und zwischendurch... hier arbeiten... nach dem Erfolg vorige Woche... natürlich hier auch noch mehr Angebote...

1130 BBC WAC L1-363, Left Staff, Brief, 25-06-1946, Central Office of Information, R.E. Tritton, Director Films Division, Malet Street, London W.C. 1, an B. E. Nicholls, BBC [Abteilung fehlt.]

1131 GK geringfügige Orthographie- und Sprachkorrektur an den Zitaten aus: ADK PRA 418, Brief 23-09-1949 (2. Brief von diesem Tag), WR an PR; Brief 11-10-1949, WR an PR und MR; Brief 13-10-1949, WR an PR; Brief 07-02-1950, WR an PR.

Nur selten in seiner Laufbahn stieg Rilla aus bereits begonnenen Projekten aus. Eine große Co-Star-Rolle in **Beautiful Stranger** GB 1953/54 legte er jedoch trotz anfänglicher Begeisterung<sup>1132</sup> bereits zehn Tage nach Drehbeginn nieder, da seine global renommierte US-Partnerin und Hauptdarstellerin Ginger Rogers, deren Karriere seit den frühen 1950ern stagnierte, sich während der Produktion unerwartet negativ verhielt. Doppelt so alt wie die Tänzerin, die sie verkörperte, und insofern selbst keine Idealbesetzung, erzwang Rogers eine kontraproduktive Produktionsentscheidung, indem ihr Lebenspartner, ein Filmneuling, mit einer Hauptrolle betraut wurde. Dafür sollte Rillas große Liebhaberrolle radikal verkleinert werden. Rillas Ausstieg war eine kluge Entscheidung – Rogers Partner war der Darstelleraufgabe nicht gewachsen und der Film floppte.<sup>1133</sup>

Rilla spielte 1950-1956 meist Antagonistenrollen sehr verschiedenen Umfangs in elf mehrheitlich britischen Filmen, darunter mehrere Großproduktionen der Genres Kriminalfilm, Thriller, Kostümfilm und Abenteuerfilm, und konnte durch drei britisch-italienische bzw. italienische Filme endlich wieder auf dem Kontinent arbeiten. Er war außerdem noch 1956 bei Film Rights tätig – möglicherweise war diese Londoner Firma inzwischen seine eigene.<sup>1134</sup>

Während keiner der elf realisierten Filme bis 1956 herausragende Gesamtqualität hat, bietet beispielsweise der Noir-Thriller **Venetian Bird** GB 1952 eine stringente Inszenierung, stimmiges Chiaroscuro, sehenswerte Darstellerleistungen und Musik von Nino Rota, der auch für das farbige Mantel-und-Degen-Melodram **Star of India/Stella Dell'India** GB/IT 1953/54 komponierte, worin Rilla eine Episodenrolle übernahm. Mehrere der elf Filme, darunter letzterer, waren kommerziell sehr erfolgreich<sup>1135</sup> und wurden global in zehn oder mehr Länder exportiert. Alle elf Produktionen erachte ich als transnational und transkulturell wichtig für Rillas

---

1132 BFI SpecColl, AB Coll 154, 3, Brief 18-12-1953, WR an AB.

1133 NLA, TAWW, Mi, 24-02-1954, 50, Art: News From the Studios; Aut: Bill Strutton/London. - BFI, Pic, 13-02-1954, S NN, Art: He Was a Casualty of „Lifeline“; Aut: Donald Hunt.

1134 BBC WAC TV CLump 1948-1962 Walter Rilla TVART2, Brief mit Anlage 18-06-1956, Publicity Rosa Heppner an Alistair Milne/BBC Television Studios, Programmplatz **Highlighting**; *ibid*, Television (Talks), 29-06-1956, 18.15 h, **Highlighting**, Moderator: Alistair Milne, Interview mit WR, 03'30“ zu WRs neuem Roman *Leucadian Leap* und aktueller Theaterrolle *The Night of the Fourth*.

1135 Beispielsweise **Star/Stella** und **Secret**, zu letzterem cf. DSp, Nr. 21, 25-05-1950, 39, Art: Diktator mit Sodbrennen; Aut NN.

Karriere: Erstens warben Verleihe beim Import in die BRD schon seit **Salamander** intensiv mit seinem Namen, beispielsweise bei **State Secret** GB/IT 1950<sup>1136</sup> sowie **Star/Stella** – was seine fortdauernde deutsche Beliebtheit belegt; zugleich dürfte die Synchronisation seiner Stimme das Publikum irritiert haben.

Zweitens thematisieren diese medialen Aktanten auf je verschiedene Weise propagandistisch den italienischen und deutschen Faschismus, den Zweiten Weltkrieg, die Teilung Deutschlands sowie den Ost-West-Konflikt. **Salamander, I'll Get You for This** GB 1949-1951, **My Daughter Joy** GB 1950, **Senza Bandiera** IT 1951, **Venetian, Desperate Moment** GB 1953, **The Green Buddha** GB 1954, **Track the Man Down** GB 1955 und **The Gamma People** GB 1956 beschreiben anglophone, deutsche oder italienische Kriminalität, teils in faschistisch konnotieren Handlungen: In mehreren dieser Filme spielt Rilla jeweils einen Bösewicht, beispielsweise in **Get** den aalglatten deutschen Bandenchef Müller. In **Bandiera** zieht Baron Dr. von Luxendorf, ein kaiserzeitlicher deutscher Spionagechef, im Ersten Weltkrieg die Drähte einer groß angelegten Sabotage der italienischen Kriegsmarine. In **Buddha** will Frank Olsen die anderen Mitglieder seiner Diebesbande betrügen, bezahlt aber dafür mit dem Leben. In **Venetian** plant der italienische Monarchist Graf Borgia einen revanchistischen Staatsstreich, den ein britischer Privatdetektiv in letzter Sekunde verhindert.

In drei anderen Kriminalfilmen verkörperte Rilla neutrale oder positive Figuren: den eleganten Lebemann Andreas, erotischer Rivale der verbrecherisch-verrückten Hauptfigur von **My Daughter Joy**, einen niederländischen Diplomaten in **Desperate**, und in **Star/Stella** den niederländischen Hochadligen Van Horst, der ein französisch-niederländisches Liebespaar im Kampf um einen Edelstein und viel Landbesitz gegen den verbrecherischen Grafen von Narbonne unterstützt.

Anti-sowjetische Handlungen kennzeichnen **Secret, Shadow of the Eagle** GB 1950 und **Desperate** haben: Der Kostümfilm **Eagle** erklärt die Sowjetunion allegorisch anhand ihres historischen Vorläufers, des Zarenreiches, pauschal zur ebenso mörderischen wie korrupten Diktatur – Rilla spielt hier den nachrangigen Bösewicht Fürst Radziwil, der die diktatorisch herrschende russische Kaiserin durch eine

---

1136 ADK PRA 418, Brief 10-12-1950 WR an PR.

angebliche Thronerbin ersetzen will.

Ebenso negativ bewertet der Politikthriller **Secret** die Sowjetunion; im fiktiven zeitgenössischen Vosnien beschreibt er – kriegszeitliche NS-Darstellungen visuell fortschreibend – die Politikpraxis einer osteuropäischen Diktatur – Rilla spielt deren Staatsoberhaupt General Niva. Eine an slawische Sprachen angelehnte vosnische Sprache mit mehreren Tausend Vokabeln wurde eigens erfunden, um dialogisch den kulturellen Fremdheitscharakter zu forcieren; die Regieanweisung an die Darstellenden, Vosnisch hart und aggressiv klingen zu lassen, verschärfte den allegorischen Konnex, der deutsche Sprache kulturell degradierte sowie Nationalsozialismus und Kommunismus ideologisch gleichsetzte.

Gleichfalls die Sowjetunion angreifend verfährt der **Gamma**-Science Fiction-Thriller – Rilla ist darin der diktatorisch-verrückte deutsch konnotierte ex-NS-Wissenschaftler Boronski, der in einem fiktiven osteuropäischen Land so lange ungestört brutale Menschenexperimente durchführt, bis zwei Briten ihm das Handwerk legen.

**Desperate** mit Rilla in der Episodenrolle des niederländischen Diplomaten Colonel Bertrand ist eine Genremischung aus Abenteuerfilm, Besatzungsfilm und Thriller mit Kriegs- und NS-Motivation. Die Rückblendenhandlung beschreibt NS-Verfolgung und niederländischen Widerstand sowie geflüchtete polnische NS-Häftlinge, die ab 1945 gegen die westlichen Besatzer und die BRD-Bevölkerung kriminell werden. Die Aktantenbotschaft ist Eigenlob der westlichen Alliierten und Besatzungslegitimation zugleich. Der zeitgenössische inneralliierte Antagonismus wird als Erweiterung um eine anti-sowjetische Botschaft mangelnder Kooperation mit den anglophonen Westalliierten konstruiert: Der Antagonist, ein NS-Kriegs- und Nachkriegsverbrecher, versucht während der Klimax in den russischen Sektor Berlins zu fliehen, wo er sich dauerhaft der Verhaftung entziehen könnte. Weil britische und US-Offiziere ihn konsequent verfolgen, stirbt er wenige Meter vor der Sektorengrenze bei einem Autounfall.



### Fallstudie 6: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Kull BRD 1957 – Exilende und Karriereaufschwung

Rillas 24-jähriges Exil endete mit einer der kleinsten Filmrollen seiner Karriere in der **Bekenntnisse**-Großproduktion. Dieses Cameo als Lord Kilmarnock ist ein bis heute in Deutschland kollektiv erinnertes Glanzpunkt seiner Karriere, teils wegen seiner Darstellerleistung, teils weil Romanvorlage und Film im Rahmen einer Restaurierungsbemühung um bleibende gesamtdeutsche Kulturwerte standen.

Zur Produktionszeit rangierte Thomas Manns gleichnamiger unvollendeter Roman, eine Persiflage auf Bildungs- und Entwicklungsroman sowie Memoirliteratur, auf Platz 4 der *Spiegel*-Bestenliste für Belletristik. Die intensive Nachkriegsrezeption von Manns Werk im kulturellen Leben des geteilten Deutschlands entsprang dem Versuch, ungeachtet politischer Gegensätze vermeintlich überzeitliches Kulturgut zu restaurieren, das etliche Zeitgenoss\*innen in Manns Werk verkörpert sahen. Der Autor wünschte sich aus dem gleichen Grund eine deutsch-deutsche Koproduktion für *Die Buddenbrooks* (1901), doch deutsch-deutsche Verhandlungen 1954-1958 scheiterten an der ideologischen Totalblockade der Adenauer-Regierung gegen Filmkooperationen mit der DDR; deshalb wurde dieser Film als BRD-Produktion realisiert<sup>1137</sup>, genau wie **Bekenntnisse**, bei dem anscheinend gar keine Koproduktion mehr versucht wurde.

Die **Bekenntnisse**-Probeaufnahmen im März 1957 leitete der Regisseur und Exilrückkehrer Robert Siodmak, der mit Rilla zuletzt in Frankreich **Mollenard** 1937/38 gedreht hatte.<sup>1138</sup> Die Regie übernahm der renommierte Kurt Hoffmann, Chefkameramann war der Chiaroscuro-Spezialist Friedel Behn-Grund, der Rilla bereits in den 1920ern in zwei Filmen fotografiert hatte; als Chefkameramann betreute er mit **Buddenbrooks** BRD 1959<sup>1139</sup> eine weitere zentrale Mann-Verfilmung. Robert Thoerens **Bekenntnisse**-Drehbuch änderte gegenüber der Vorlage einige Details und den Schluß. Außer Behn-Grund wirkten weitere, mit Rilla langjährig professionell bekannte und einige junge Kolleg\*innen mit, die gemeinsam

1137 Schenk, Ralph: Zwischen den Welten. Deutsch-deutsche Koproduktionsversuche mitten im Kalten Krieg. In: Dillmann, Claudia/Möller, Olaf: Geliebt und verdrängt. Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1963. Frankfurt/M: DFF 2016, S. 332-336.

1138 Dumont, Hervé: Robert Siodmak in der Bundesrepublik. In: Dillmann/Möller 2016, S. 260-267, darin S. 266.

1139 **Die geheime Macht** 1927 und **Ehe in Not** 1929. - [http://www.filmportal.de/person/friedl-behn-grund\\_1bacdf6a7e1346668b208004c0f47df4; 11-09-2017](http://www.filmportal.de/person/friedl-behn-grund_1bacdf6a7e1346668b208004c0f47df4; 11-09-2017).

für das hochrangige Ensemblesniveau sorgten<sup>1140</sup>, das Rilla vor 1933 gewohnt gewesen war und das den Welterfolg des mehrfach preisgekrönten **Bekenntnisse** begründete. Rilla rangiert trotz seiner Episodenrolle an siebter Stelle der langen Besetzungsliste – ein Zeichen ehrender Wertschätzung, das seinem langjährigen



deutschen Starrang gerecht wurde: Westdeutsche Uraufführungskritiken rühmen Rillas Kilmarnock-Darstellung ebenso einhellig wie sie explizit seine Rückkehr aus dem Filmexil einhellig begrüßen.

**Bekenntnisse** wurde eine langlebige kulturelle Ikone der jungen Bundesrepublik. Die Abschiedsszene zwischen Kilmarnock und Krull (Horst Buchholz) bei der Kilmarnock ihm einen wertvollen Ring schenkt, –

links Ausschnitt aus Standfoto –, zitierte man binnen 20 Jahren sogar in dokumentarischen Kontexten, wie ein anderes Standfoto der gleichen Szene rechts zeigt. Es diente 1977 im *Spiegel* als prototypische filmische Nostalgiechiffre für den märchenhaften Reichtum der Kundschaft von Grandhotels.<sup>1141</sup>

### Spiegelbilder und Inversionen

Manns Kilmarnock-Figurenzeichnung<sup>1142</sup> ist bekanntlich ein Selbstporträt<sup>1143</sup> des verdeckt



Grand-Hotel im Film\*: Nostalgische Sinnbilder

1140 SFA DosWR, Progress Filmprogramm 36/60, **Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull**, 4, Besetzungsliste, cf. Filmographie.

1141 DIF Bildarchiv, Ausschnitt aus Standfoto **Bekenntnisse**: Kilmarnock und Felix in Hotelhalle. - DS p, Nr. 14, 28-03-1977, 218-228, Art+Standfoto: Da weiß man doch, wofür man zahlt; Aut NN, darin 226, Standfoto **Bekenntnisse**: Kilmarnock, Felix und Hoteldiener in Hotelhalle.

1142 Mann, Thomas: **Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull**. Der Memoiren erster Teil. Frankfurt: S. Fischer-Verlag 1954, S. 219-220.

1143 Mann, Thomas: **Tagebücher 1953-1955**. Edition 3. Frankfurt; S. Fischer Verlag 1996, S. NN [Eintrag 04-04-1954].

homosexuellen Autors, der sich in einen jungen Kellner verliebte. Da das erste Manuskript 1910-1913 parallel zum wachsenden deutsch-britischen Antagonismus entstand, ist der sexuell non-konforme Schotte Kilmarnock auch in der Filmfigur als doppelte ironische transkulturelle und transnationale Volte gegen die primär englische Oberschicht Großbritanniens interpretierbar. Rilla brachte mit Kilmarnock eine mehrfache transnationale wie transkulturelle Inversion seines persönlichen britischen Exils und eine mehrfach ironisch gebrochene Spiegelung deutsch-britischer Beziehungen im 20. Jahrhundert auf die Leinwand. In weiterer transkultureller Inversion trug ihm diese Rolle, alle seine zahlreichen großen Adligen-Rollen seit 1921 summierend, dauerhaft das ehrende Epithet „Gentleman“ ein, auch variiert als „deutscher Lord“ oder generalisierend erweitert zu „Gentleman des deutschen Films“.

#### Alte Kreise schließen sich

Mit Rillas filmischer Exilrückkehr, der Mann'schen Romanvorlage und in den Personen von Thomas und Erika Mann schlossen sich langjährige Kreise in Rillas Leben und Werk. Der ausdrückliche Wunsch Erika Manns als Nachlassverwalterin und Filmmitarbeiterin, Rilla als Alter Ego ihres Vaters zu besetzen, fußte auf langjähriger familiärer und persönlicher Freundschaft:<sup>1144</sup>

Beispielsweise hatte Rilla 1918 als berufserfahrener Literaturkritiker und angehender Publizist für seine neue Zeitschrift *Die Erde* über seine als Bühnenschauspielerin berühmte Schwägerin Ida Roland einen Text vom begeisterten Roland-Fan Heinrich Mann erbeten<sup>1145</sup>, weil dieser und Rilla sich durch Kurt Hillers Aktionismus-

---

1144 Familiäre Korrespondenz nur bruchstückhaft und nur für 1918 sowie 1944-1979 erhalten: ADK PRA 389, 417 und 418. - TMA, B-II-RIL, Dossier Walter Rilla, darin B-II-RILL-1 bis B-II-RILL-4; B-IV-RILL 1955-1979, darin B-IV-RILL-1 bis B-IV-RILL-3 und B-I-RILW-14; einige Briefe ediert in: Bürgin, Hans/Mayer, Hans-Otto (Hgg.): Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register. 5 Bde., Frankfurt/M: S. Fischer 1978-2002. - TMA Walter Rilla, PA/1957/45, o. D, vermutlich 03-1957, Ausschnitt aus Ztg NN oD [nach 12-08-1955], Art: Kleine Feier für Thomas Mann], hs. Unterschrift WR; *ibid.*, PA/1980/979, Süddeutsche Zeitung 24-11-1980, Artikel: Von vornehmer Gesinnung. Zum Tode von Walter Rilla; Aut: cbs; *ibid.*, PA/1980/1101, Bergsträßer Anzeiger, 24-12-1980 [vermutlich eher 24-11-1980], Art; für letztere beide cf. auch TMA-Dokumentation zu Manns Leben und Wirken, erstellt im Rahmen einer Medienbeobachtung.

1145 DRA, Nr. 34, 1919, 11-12: Handelsregister Breslau, Verlag Die Erde oHg, Walther Rilla, Breslau 01-01-1919. WR gründete sie aber schon im Spätjahr 1918, denn das erste *Erde*-Heft las sein Schwager Dr. Graf Richard Nikolaus Coudenhove-Kalergi in Linz Anfang Januar 1919, war begeistert und bedauerte nochmals, nicht Co-Finanzier sein zu können, weil er seit 1919 kein deutsches Eigentum mehr hatte. - ADK PRA 418, Brief 13-12-1918, Heinrich Mann an Ida Roland; *ibid.*, Brief 12-01-1919, Coudenhove-Kalergi an WR; in diesem und einem weiteren Brief, *ibid.*, 08-08-1919 diskutiert Coudenhove Unterschiede von seiner und WRs politischer Haltung und berichtet über

Bewegung nahestanden; Heinrich Mann konnte nicht zum ersten *Erde*-Heft, aber zu späteren Ausgaben beitragen. 1919 griff Rilla, wiewohl ein großer Verehrer von Thomas Manns literarischem Werk<sup>1146</sup>, diesen in einem *Erde*-Artikel wegen politischem Konservatismus an<sup>1147</sup>; die Differenz wurde bald beigelegt.

Rilla und die Mann-Familie korrespondierten offenbar während ihrer aller ganzen Exils. Ende November 1939 sprach Rilla im BBC-GS einen eigenen Text über die exilbedingt langwierige Fortführung der *Joseph*-Tetralogie<sup>1148</sup> und den gerade erschienenen Roman *Lotte in Weimar*, wobei er die globale Bedeutung des exilierten Nobelpreisträgers herausstellte; ebenso thematisierte Rilla darin implizit das zu dieser Zeit von Erika und Klaus Mann erst entwickelte Exilkonzept „Anderes Deutschland“, das sie 1940 publizierten.<sup>1149</sup>

Wahrscheinlich auf Rillas Vorschlag hin schrieb Erika Mann 1940 an den mit Rilla befreundeten Minister of Information Alfred Duff Cooper<sup>1150</sup>, um ihren Einsatz als BBC-Kriegsreporterin vorzuschlagen.<sup>1151</sup> Während ihrer diesbezüglichen Londoner Aufenthalte 1940/41 war Rilla der einzige GS-Mitarbeiter, mit sie befreundet war – worum ihn GS-Kollegen heftig beneideten.<sup>1152</sup> Aller Wahrscheinlichkeit nach waren Rillas Interventionen auch wegweisend dafür, dass Thomas Mann von der BBC eingeladen wurde, ab Oktober 1940 antifaschistische Radiokommentare zu verfassen – auf Manns eigenen Wunsch verlas Rilla die ersten am BBC-Mikrofon. Vermutlich

---

München 1918 als Augenzeuge. - Zu Ida Roland z.B. Ullmann, L.: Die Roland. oO [Wien?] 1922. - Coudenhove-Kalergi, Richard: Ida Roland in Memoriam. oO [Nyon?] 1951. - Koll, U.: Ida Roland. Dissertation, Universität Wien 1970. - [http://agso.uni-graz.at/marienthal/biografien/roland\\_ida.htm](http://agso.uni-graz.at/marienthal/biografien/roland_ida.htm). - [https://austria-forum.org/af/AEIOU/Roland%2C\\_Ida](https://austria-forum.org/af/AEIOU/Roland%2C_Ida). - [http://agso.uni-graz.at/marienthal/biografien/coudenhove\\_kalergi\\_richard\\_nikolaus.htm](http://agso.uni-graz.at/marienthal/biografien/coudenhove_kalergi_richard_nikolaus.htm); alle 15-08-2015.

1146 Familiäre Korrespondenz z.B. in ADK PRA 418 illustriert dies ebenso wie – ex negativo – Brinitzer 1969, S. 63, der abfällig kommentiert, „daß sich Walter Rilla immer so ausdrückte, als habe er den ganzen Thomas Mann verschluckt.“

1147 ADK PRA 418, Brief 08-08-1919, Coudenhove-Kalergi an WR.

1148 Von der zu dieser Zeit drei Bände erschienen waren, und der vierte noch in Arbeit war.

1149 Mann, Erika/Mann, Klaus: *The Other Germany*. New York: Modern Age Books 1940. - ADK PRA 418, Brief 17-02-1947 mit Anlage, WR an PR und MR, Anlage: Abschrift WR BBC-Talk von Ende November 1939, 3 S., Titel: Thomas Mann, Goethe und Deutschland.

1150 1st Viscount Norwich, Mitglied des Kronrates, staatliche und militärische Auszeichnungen: GCMG, DSO. Freundschaft mit Rilla cf. NA, HO 405 44038, Teil 2, Brief 10-07-1940, John Holroyd-Reece an Ian Roy/Home Office. - Ibid, Teil 5, Home Office Aktennotizen 1941-1945, passim.

1151 StBibMon EM B 446, Brief 16-05-1940, Erika Mann an Alfred Duff Cooper. - Brinitzer 1969, S. 95 behauptet oQ, die Initiative sei von Duff Cooper ausgegangen, was eher unwahrscheinlich ist. - Lühe, Irmela von der: *Erika Mann: Eine Biographie*. Frankfurt/M: S. Fischer Verlag 2001, 5. Aufl. - Idem: *Erika Mann: Eine Lebensgeschichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 244-245.

1152 Brinitzer 1969, S. 95 wirft retrospektiv Erika Mann soziales und intellektuelles Divenverhalten vor und bezichtigt WR, ein bloßer Nachäffer der Sprache Thomas Manns zu sein.

war es wiederum Rillas Verdienst, daß Thomas Mann die 56 weiteren seiner 60 monatlichen BBC-Radioansprachen bis Mai 1945<sup>1153</sup> selbst sprechen durfte, während die BBC politisch profilierte Exilierte in der zweiten Kriegshälfte nicht mehr an die Mikrophone ließ, um ihren Neutralitätsanspruch nicht zu riskieren.<sup>1154</sup>

Im Winter 1946/47 beschenkte die Rilla-Familie einander wieder einmal mit Mann-Werken, was Rilla an seinen 1939er BBC-Kommentar erinnerte und veranlasste, seinem Bruder Paul eine Textabschrift zu senden. Die Korrespondenz der Rilla-Brüder mit Thomas Mann dauerte bis kurz vor dessen und Pauls Tod 1954, die Walter Rillas mit Katja Mann bis 1979.

### Neue Kreise öffnen sich

**Bekenntnisse** eröffnete Rilla zugleich neue Werk- und Lebenskreise, denn dieser Film war die Initialzündung für seinen weiteren Karriereverlauf: Dem insgesamt 24-jährigen Exil in Österreich und Großbritannien folgten allein 1957-1960 acht Haupt- und Nebenrollen in BRD- und US-Filmen<sup>1155</sup>, im Fernsehen vier westdeutsche Hauptrollen und eine Regie mit Drehbuch<sup>1156</sup>, eine Nebenrolle in einer britischen Serie<sup>1157</sup> und eine Theaterhauptrolle mit über 100 Vorstellungen an der Münchner Komödie<sup>1158</sup>. Rilla arbeitete nun – 32 Jahre nach seinem ersten Londoner Arbeitsaufenthalt – endlich wieder in beiden Ländern, und wieder viel öfter kontinental.

---

1153 Außerdem Sondersendungen zu aktuellen Kriegsangelegenheiten und Ansprache zu Neujahr 1946.

1154 BBC WAC, Staff Policy Aliens Employment, R49-11-1 bis R49-11-11, passim.

1155 Geschäftsmann Lombardo in **Scampolo** BRD 1957/58; Vater Michael Fabian in **Und nichts als die Wahrheit** BRD 1958, Professor Ernst Bessart in **For the First Time/Serenade einer großen Liebe** USA/BRD/I 1958/59, Geschäftsmann Woltikoff in **Die Wahrheit über Rosemarie** BRD 1959, Baron Gravenreuth in **Der liebe Augustin** BRD 1960, Erzbischof in **Song Without End – The Story of Franz Liszt** USA 1960, Widerstandskämpfer Professor Jansci in **The Secret Ways** USA 1960/61.

1156 Regie und Drehbuch: **Das Genie und die Göttin** 1959; Star oder Co-Star: **Examen des Lebens** 1958, **Das Lächeln der Gioconda** 1958; **Kette der Beweise** 1958 sowie **Der Kirschgarten** 1959 – Südwestfunk-Produktion, Regie Heinz Hilpert, mit dem Rilla zuletzt 1936 zusammengearbeitet hatte; Kamera: Michael Ballhaus.

1157 **Interpol Calling: The Money Game** GB 1959, TV-Serie, Staffel 1, Folge 2.

1158 Krimikomödie **Der Kreis** von Somerset Maugham.

### Resümee

Rilla erhielt auch 1939-1957 zahlreiche Filmangebote in Großbritannien sowie ab 1945 auch wieder Theater- und Filmangebote aus Frankreich, den USA, Österreich, Deutschland und Italien. Zugleich hegte er weiterhin ambitionierte eigene Filmpläne, teils gemeinsam mit Brunel, teils alleine.

Bedingt durch den filmwirtschaftlich schädigenden Kriegsbeginn, Rillas intensive BBC-Arbeit und anschließende Pflegearbeit sowie durch das multikausale Scheitern etlicher Projekte drehte er 1939-1957 „nur“ 30 weit überwiegend britische Filme, einige US-koproduzierte und britisch-italienische sowie je einen italienischen und westdeutschen Film. Aus den gleichen Gründen war Rillas britische Theaterarbeit im ganzen Zeitraum anscheinend auf nur fünf oder sechs Stücke<sup>1159</sup> eingeschränkt, darunter eine eigene Londoner Produktion und Regie 1946. Mit **Golden Salamander** bewies er 1949/50 einmal mehr seinen globalen Darstellerrang. Sein mit niedrigem Budget produziertes Dokudrama **Behold the Man!** wurde 1951 überraschend für alle Beteiligten global erfolgreich.

Als mediale Aktanten wandelten sich Rillas Exilfilme zwischen 1938/39 und Kriegsbeginn rapide von Friedens- zu Kriegsthemen mit explizit antifaschistischem Propagandagestus, dagegen nicht annähernd so stark in der Nachkriegszeit: Während der politische Übergang vom Zweiten Weltkrieg zum Kalten Krieg schon 1943 begann, bildeten die medialen Aktanten diesen Übergang mit deutlicher Verzögerung ab – erst ab 1949/50 überlagerten in Rilla-Filmen zunehmend anti-sowjetische Botschaften die bisherigen Kriegs- und anti-NS-Botschaften, ergänzt um Themenvariationen wie „normale“ Verbrechen und die Besatzungsherrschaft: Multiple Kombinationen von Versatzstücken alter anti-deutscher und anti-NS-Botschaften mit den neuen anti-sowjetischen Botschaften wurden zur variablen Aktantenkonstruktion für fiktive osteuropäische Diktaturen, zielten also direkt auf den gesamten Ostblock und indirekt auf die Sowjetunion.

Filmstilistisch reflektierten zeitgleich der Realismus der stetig fortwirkenden Neuen

---

1159 ADK PRA 418, Brief 24-10-1950, WR an PR: ein NN Theaterstück in Aussicht – Realisation unklar; *ibid*, Brief 22-12-1952, WR an PR + MR: NN Theaterstück, sechs Wochen erfolgreiche Provinztournee mit viel Erfolg für WR, Produktion kam aber nicht nach London; wegen des Stücks hat WR einen Film verloren.

Sachlichkeit<sup>1160</sup> sowie der Pessimismus ihrer filmhistorisch bekanntesten Variante, des Film noir<sup>1161</sup>, jeweils unterschiedlich die globale Nachkriegsinnkrise, und prägten global den Nachkriegsfilm bis Ende der 1960er Jahre, wobei kriegszeitlich schwächer vertretene Genres wie Kostümfilm, Abenteuerfilm und Kriminalfilm ab 1949/50 wieder stark zunahmen.

Rillas Exilfilme bildeten beide Prozesse unmittelbar ab. Abgesehen von zwei italienischen und westdeutschen Ausnahmen zählen die meisten zu den pro-englischen, pro-britischen respektive pro-westalliierten medialen Aktanten. Genretechnisch dominieren die Kriminalfilme, weit überwiegend 1939/40 und erneut nach 1945, darunter mehrere Noir-Thriller ab 1945; auch ein traditionell inszenierter Kostümfilm hat Kriminalfilmcharakter. Narrativ dominieren lokale bis transnationale Darstellungen von Verbrechen, oft mit Konnex zur NS-Diktatur beziehungsweise zu Diktaturen allgemein; zugleich nimmt in Kriminalfilmen ab 1950 der Ost-Westkonflikt breiten Raum ein. Die Narrative wurden gelegentlich in historische oder zeitgenössische, teilweise auch exotische Gewänder gekleidet: geographisch als kulturell fremd konstruierte Räume wie Kontinentaleuropa oder Kolonialräume wie Nordafrika dienten mehreren medialen Aktanten durchgängig ab 1939 als Projektionsflächen für Erfolgsnarrative fast exklusiv englischer und ausschließlich männlicher Individualhelden. Diese sind vor- und kriegszeitlich als Siegertypen konstruiert, dagegen überwiegen ab 1948/49 gebrochene Figuren.<sup>1162</sup>

Der Flüchtlingsstatus von Rillas Familie war seit Sommer 1938 anerkannt; von den vielfältigen Beschränkungen, denen Exilierte kriegszeitlich ausgesetzt waren, waren er und sein Sohn BBC-bedingt befreit und durften auch „aliens’ protected areas“ jederzeit betreten. Rillas kriegszeitliche Radioarbeit im BBC-German Service und Home Service begeisterte alle seine regulären britischen Vorgesetzten durchgängig. Als vermutlich einziger „friendly enemy alien“ war er bis Anfang Oktober 1945 im Features and Drama-Department des Home Service tätig. In beiden BBC-Diensten verhalf Rilla als Produzent exilierten Künstler\*innen zu Lohn und Brot.

---

1160 Beispielsweise **Brief Encounter** GB 1945.

1161 Überblickswerke Exil und Film noir z.B. Cagnelli, Christian/Omasta, Michael (Hgg.): Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir. Wien: PVS 1997. - Steinbauer-Grötsch, Barbara: Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil, Berlin: Bertz & Fischer 1997. ND ibid 2005.

1162 Beispielsweise 1948-1953: **It's Hard to Be Good**, **Salamander** und **Desperate**.

In der zentralen Schaltstelle der britischen Kriegspropaganda erwarb sich Rilla ein globalhistorisches Verdienst. Großbritannien unterließ es, ihn jemals für seine „outstanding contribution to the war effort“ zu ehren – im Gegensatz dazu erhielten andere exilierte BBC-Mitarbeiter ab den späten 1960ern höchste Auszeichnungen.

M.I.5 bespitzelte Rilla 1940-1946 wegen unbewiesener und einander widersprechender Vorwürfe, sich pro-nazistisch geäußert und kommunistisch betätigt zu haben. Das Foreign Office und das geheimdienstliche Department Electra House sowie seine Nachfolgeorganisation PWE/PID beraubten Rilla im späten September 1941 durch eine illegale Nacht-und-Nebel-Aktion seiner beiden einflussreichen GS-Positionen und aller Früchte seiner Aufbauarbeit am GS-Programm seit Oktober 1939, welche später andere exilierte und britische Mitarbeiter ernteten. Die BBC-Spitze konnte dem Eingriff in ihre Programmhoheit und Mitarbeiterverwaltung nicht offen widersprechen, verhinderte aber Rillas Entlassung und bewies im eigenen Interesse wie um seiner Leistungen willen die Tatkraft, ihn weiterhin in einer Produzentenstelle zu beschäftigen. Das Home Office benutzte die M.I.5-Vorwürfe, um Rillas mehrfach beantragte Einbürgerung bis kurz vor dem Jahresende 1946 zu verschleppen – dadurch entging ihm im Frühherbst 1946 mindestens eine französische Starrolle.

Eine unklare Zahl von mindestens zehn gescheiterten Film-, Radio- und Theaterangeboten brachte Rilla 1945-1954 in erhebliche finanzielle Engpässe; beispielsweise entgingen ihm 1949 eine Broadway-Produktion und vermutlich zwei Großproduktionen mit transnationalen Dreharbeiten, davon eine als Warner Brothers-Verfilmung des Broadway-Stücks. 1949-1956 entgingen ihm mindestens eine unklare sowie je zwei deutsche und österreichische Starrollen.<sup>1163</sup> Wären auch nur einige dieser Projekte zustande gekommen, die aus bisher unbekanntem Gründen im Planungs- oder Finanzierungsstadium scheiterten – vor allem Brunels Produktionsfirma Ortus Films, in der Rilla als Produzent, Regisseur und Star hätte mitarbeiten sollen – so hätte sein Exil schon in den späten 1940er Jahren geendet und

---

<sup>1163</sup> Mehrere NN Film und Theaterprojektverluste in familiärer Korrespondenz 1948-1954 genannt, cf. ADK PRA 418, passim. - Filmbiographie Friedrich von Bodelschwingh vermutlich finanziell gescheitert, cf. SFA, DosWR, Brief 19-06-1956, Filmaufbau GmbH Göttingen an WR. - [http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/niedersaechsische\\_filmgeschichte/filmproduktion/filmaufbau-gottingen/unruhige-nacht.html](http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/niedersaechsische_filmgeschichte/filmproduktion/filmaufbau-gottingen/unruhige-nacht.html); 28-12-2020.



zeitgleich seine Karriere endgültig ein durchgehend globales Niveau erreicht. Die Verluste bewirkten, dass Rillas Exilkarriere bis 1957 eine primär britische und global anglophone sowie ab 1957 eine eher kontinentaleuropäische Karriere mit britischem und global hochrangigem anglophonem Einschlag blieb.

Pflege und Tod seiner Ehefrau stürzten Rilla in eine Lebenskrise und jahrelange hohe Verschuldung – die scheiternden Projekte während der frühen Nachkriegsjahre belasteten ihn daher doppelt. Die Finanznot überwand er durch Annahme aller möglichen Filmrollen und Radioarbeiten unabhängig von deren Umfang und Attraktivität. **Salamander** war 1949/50 sein erster großer Kinoerfolg nach Kriegsende. Trauer und Lebenskrise verarbeitete er allmählich ab 1950 durch intensiviertere literarische Arbeit – seine Romane *Seeds of Time* 1955 und *Leucadian Leap* 1956 wurden jeweils in mehrere Sprachen übersetzt<sup>1164</sup>; das Reisesachbuch *Herrlich wie am ersten Tag* 1956 war sein „Bekenntnis zu unserem europäischen Erbe, europäischer Kultur und Zivilisation“.<sup>1165</sup>

Viele negative Typbesetzungen der Kriegs- und Nachkriegsjahre veränderten Rillas Rollenbandbreite nachhaltig, da sie ihn im anglophonen Filmgeschäft zum Akzentrollen-Bösewicht abstempelten. Ein Eintrag in einem namentlich unbekanntem anglophonen Filmnachschlagewerk, das nach 1980 erschien<sup>1166</sup>, ist nach bisherigem Kenntnisstand weltweit die einzige Handbuchbeschreibung, die Rilla abwertend anti-deutsch charakterisiert, ihn im NS-Kostüm aus **Tartu** abbildet, seine britische Staatsbürgerschaft seit 1946 negiert, sein Cameo in **Secret** aufbauscht und den Löwenanteil seiner Filmkarriere als irrelevant unterschlägt – seinen Weimarer europäischen Starstatus, seine erste Dialogregie 1931, seine Geigerrollen bis 1936 sowie alle seine positiven britischen Rollen 1924/25, 1934-1939/40 und 1950-1956:

Tall, eminent, rather grim-looking German actor with very black eyebrows. In international films (mainly British) since 1934, he played evil, sinister criminals and megalomaniac statesmen. Also directed one film and a number of television plays.

Abgesehen von Graf Boria in **Venetian** und Fürst Radziwil in **Shadow** waren Rillas

---

1164 Rilla, Walter: *Seeds of Time*. London: Neville Spearman 1955; hs Widmung. Idem: *Leucadian Leap*. London Neville Spearman 1956.; *Saat der Zeit*. München: Kindler 1955. Übers: Sander, Ernst; Autorisiert und revidiert durch WR; *Ohnmacht des Herzens*. München: Kindler 1956, Übers WR. Übers auch in Französisch und Italienisch. –

1165 SFA DosWR, Brief 30-05-1970, WR an Kurt Hiller. - Rilla, Walter: *Herrlich wie am ersten Tag. Eine europäische Reise*. München: Kindler 1957.

1166 SFA DosWR, Einzelblätter: NN [anglophones Filmhandbuch], oO oD [nach 1980], S. 303-304.

britische, britisch-italienische und italienische Rollen ab 1950 belanglos, klein oder beides – seine britische Karriere steckte bis 1956 nicht nur durch den Niedergang des britischen Kinos in einer Sackgasse, sondern auch, weil sein Lebensalter und Aussehen nun zum schmalen Grat negativer Typbesetzungen wie (Gentleman-)Verbrecher, verrückter Wissenschaftler oder Diktator passte.

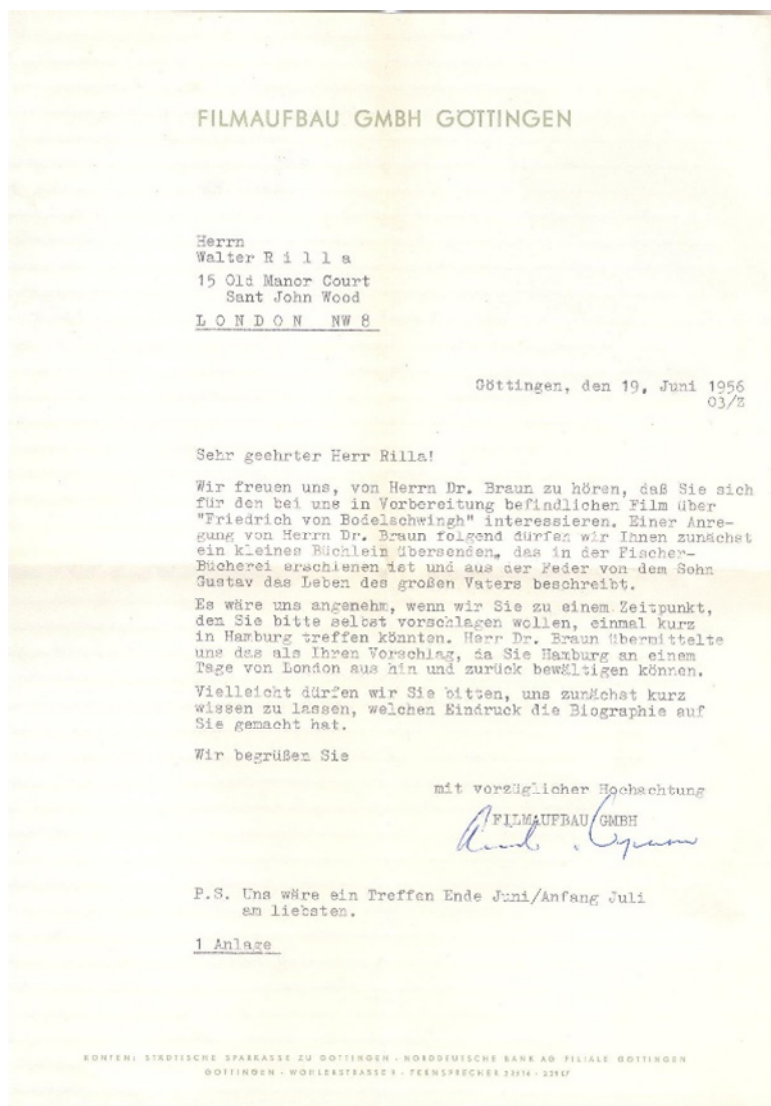
In dieser Situation gab einmal mehr in seinem Leben sein deutsch-britisches Netzwerk den Ausschlag, diesmal dessen deutschsprachiger Sektor. Seine Kontakte, im Exil fortgeführt oder nach Kriegsende erneuert, brachten ihm Filmangebote für eine deutlich breitere Rollenpalette inklusive interessanter positiver Figuren:

Beispielsweise bat ihn die Filmaufbau GmbH Göttingen im Juni 1956 im

nebenstehenden Brief um ein baldiges Treffen.<sup>1167</sup> Rilla sollte offenbar auf Wunsch von Regisseur Dr. Harald Braun die Hauptrolle in einem geplanten Spielfilm über Friedrich von Bodelschwingh übernehmen.

Während dieses Projekt aus unbekanntem Gründen nicht zustande kam, öffnete das **Bekenntnisse** ihm 1957 erneut den westeuropäischen Markt und verstärkte zugleich Rillas globale

Marktpräsenz deutlich. Noch im gleichen Jahr übernahm er zahlreiche



1167 SFA DosWR, Brief 19-06-1956, Filmaufbau GmbH Göttingen an WR, London.

deutschsprachige Hauptrollen in Theater-, Film- und Fernsehproduktionen, sowie zeitgleich diverse Haupt- und Nebenrollen in US-, französischen, belgischen, italienischen und spanischen Filmen, die allesamt ab 1958 herauskamen.

Damit war Rilla in mittlerweile höherem bis hohem Lebensalter erneut mit kontinentalem Starstatus im Geschäft und konnte Rollen wieder nach Qualität, Attraktivität und hochrangiger Besetzung auswählen. Ebenso wurde er wieder von anderen Branchengrößen für deren Großproduktionen engagiert – beispielsweise war er zusammen mit Heinz Rühmann und O. W. Fischer für **Menschen im Hotel** BRD 1959 vorgesehen.<sup>1168</sup> Allein die Liste der Darstellenden, mit denen er seit 1957 (erneut) arbeitete, ist schon ein Wer-ist-Wer des deutschsprachigen Nachkriegsfilms, enthält aber ebenso für 1949-1971/72 die Namen britischer, europäischer und globaler Stars, darunter Douglas Fairbanks jr., Kenneth Griffith, Petula Clark, Mario Lanza, Richard Widmark, Christopher Lee, Lee van Cleef und Orson Welles.

Namentlich, also ohne reine Filmnennungen, war Rilla in der britischen Fach-, Publikums- und sonstigen Presse 1939-1957 mindestens<sup>1169</sup> in 1.979 Artikeln und Anzeigen erwähnt worden.<sup>1170</sup> Kriegszeitlich war sein Name am häufigsten zu lesen: 1940 allein 633 Mal im Kontext seiner vier ABPC-Produktionen seit 1938, und 1944 noch 491 Mal wegen seiner drei Kriegsfilme seit 1942. Der jährliche britische Spitzenwert während 18 seiner insgesamt 24 Exiljahre erreichte aber nicht annähernd seine teils immense namentliche deutschsprachige Pressepräsenz 1924-1936, und während Rillas schon zur Weimarer Zeit spätestens ab 1928 für Fach- und Publikumsblätter schrieb und bei Filmthemen als künstlerische wie kunsttheoretische Autorität galt, ist aus Großbritannien bisher nur ein Eigenbeitrag von 1939 belegt, der immerhin seinen britischen Starrang untermauert.

Im Zeitraum 1950-1957 sank Rillas jährliche britische Pressepräsenz durch diverse Nebenrollen von 63 auf zuletzt zwei Meldungen, denn 1956/57 drehte er schon in Westdeutschland. Obwohl er nach 1957 noch gelegentlich in britischen Produktionen

---

<sup>1168</sup> BLNA, KW, Do, 01-01-1959, 9, Art NN; Aut NN, nennt irrtümlich Kurt/Curtis Bernhardt als avisierten Regisseur, tatsächlich war es Max Reinhardts Sohn Gottfried; die WRs vermutlich angebotene Rolle des Industriellen Preysing spielte letztlich Gert Fröbe.

<sup>1169</sup> NLA, Picture Show, 41. Jg., Nr. 1062, 02-09-1939, 3, Art: NN; Aut Walter Rilla (correspondence author): „It is a great pleasure for me to be able to write to you in this way, for I have long wanted to show my gratitude to British filmgoers...“

<sup>1170</sup> BLNA enthält nicht alle britischen Zs und Ztg.

mitwirkte, ist das Exilende damit im Presseecho des Commonwealth deutlich markiert, denn seither gab es bis 1997 z.B. anlässlich von Filmwiederholungen im Fernsehen insgesamt 37 namentliche Presseerwähnungen. Zwischen 1968 und 1997 waren es dann nur noch 7 – was erheblich dazu beigetragen haben mag, dass Rilla für sein langjähriges britisches Gesamtwerk schon seitens der Branchen Film, Radio, Theater und Literatur nie ausgezeichnet wurde. Auch das offizielle Großbritannien würdigte erst ab den späten 1960er Jahren einzelne deutschsprachige Exilierte. War seine deutschsprachige Pressepräsenz 1938-1945 ideologisch bedingt sowohl marginal als auch negativ gewesen, war er spätestens seit 1946 wieder positiv in Zeitungen und (Fach-)Zeitschriften wie MF und *Der Spiegel* präsent.<sup>1171</sup>

Ungeachtet des Undanks seines langjährigen Gastlandes begann Rillas „drittes Leben“, wie er es nannte, durch **Bekanntnisse** mit einem großem Karriereaufschwung. Der Welterfolg 1957/58 intensivierte seine deutschsprachige Presseresonanz erheblich; in- und außerhalb Europas wurde er auch bei in Produktion befindlichen, gerade abgedrehten oder schon laufenden Filmen wieder genannt. Damit hatte Rilla auch in seiner letzten Werkphase 1958-1978 (west-)europäischen und transkontinentalen Bekanntheitsgrad. Nachdem er seit 1925 von der europäischen Presse mit zunehmend hymnischen Epitheta gerühmt worden war, schrieb ihm die deutsche Presse bis 1937 und ab 1948 stets würdigende Epitheta zu; ab 1957 bevorzugt „Weltbürger“, „von vornehmer Gesinnung“, „Gentleman“, „deutscher Lord“ und „Gentleman des deutschen Films“ – Auch Nachrufe in der deutschsprachigen Presse nennen diese und weitere Ehrennamen.<sup>1172</sup>

---

1171 MF cf. Fußnote 1. - DSp, Nr. 33, 11-08-1949, 24.

1172 Beispielsweise Zas oS Süddeutsche Zeitung, 22-08-1979, Art: Mehr als ein Star; Aut: E.B.; Offenbach-Post, 20-08-1979, Art: Walter Rilla wird 85; Aut NN; Die Welt, 22-08-1974, Art: Schöner Prinz, kluger Lord; Aut: F.L.; ibid, 22-08-1979, Art: Eines Gentleman Charme; Aut: F.L.; Stuttgarter Zeitung, 22-08-1974, Art: Weltbürger und Edelmann; Aut: Henning Harmssen; ibid, 22-08-1979, Art: Der geborene Gentleman; Aut: W.Ü.; Saarbrücker Zeitung, 22-08-1979, 10, Art: Geboren in Neunkirchen. Aut: W.R.; ibid, 24-11-1980, Art: Gentleman aus Neunkirchen. Zum Tode von Walter Rilla; Aut: mdr.

## Zusammenfassung

### Startum

Weltweit erstmals habe ich nachgewiesen, wie Walter Rillas erste vier Filmkarrierejahrzehnte verliefen, und dass er historiographisch als langjährig erfolgreicher transkultureller Kulturschaffender höchsten Starranges mit kontinuierlich europäischer und transkontinentaler bis globaler Strahlkraft einzustufen ist.

### Karriereverlauf

Wie meine Untersuchung ergeben hat, arbeitete Rilla von Anfang an mit letztlich fast allen Weimarer Spitzenkräften, die wie er zum höchsten Segment des obersten Tausendstels in der rund 10-12.000 Köpfe starken deutschen Branche zählten. Wenige Jahre nach seinem Filmdebüt erreichte er europäischen Starrang durch sein erstes Starvehikel 1924/25, sein Startum entwickelte sich somit rasant. Es wuchs kontinuierlich weiter und entfaltete durch diverse Erfolgsfilme transkontinentale oder gar globale Strahlkraft. Seine Starmarke entstand zunächst aus der Kombination von gutem Aussehen, Fitness und erotischer Attraktivität, exzellenten Manieren und geigerischer Virtuosität sowie früher Befähigung zum Charakterdarsteller. Bald folgten stetig hohe bis meisterhafte Leistungen als Charakterdarsteller. Ab 1928 wurde seine allseits gerühmte Intellektualität, die bereits seine erste europäische Berühmtheit als Publizist ab 1919 geprägt hatte, in seine filmische Starmarke integriert. Der Tonfilm machte Rillas Mehrsprachigkeit zum weiteren Merkmal seiner Starmarke.

Sein Ruf als einer der beiden größten männlichen Weimarer Stars blieb weit über den Exilbeginn 1933 hinaus stabil, und in Deutschland durchgängig auch während des Exils. Bis inklusive 1956 veränderten die Zeitläufte die Strahlkraft seines Startums nur geographisch, während es strukturell gleichartige europäische und transkontinentale bis globale Reichweite erzielte.

Abgesehen vom NS-Verbotsfall **Hände** behielten seine letzten Weimarer Filme ihre Märkte bis inklusive der Kinojahrgänge 1937/38. Seine wenigen deutschen Exilfilme erreichten mindestens den deutschsprachigen Raum, die deutsch-schweizerische

Koproduktion **Pontresina** auch den Weltmarkt. Während seines gesamten Exils liefen seine britisch und US-koproduzierten Filme mindestens in Großbritannien und den USA, diverse Erfolgsfilme auch im Empire, weiteren anglophonen Ländern und wechselnden sonstigen Ländern im globalen Raum. Einige britische B-Filme wurden anscheinend nicht exportiert; je eine österreichisch-tschechische, französische und italienische Koproduktion sowie zwei britisch-italienische Produktionen erreichten eher kontinentale Märkte.

In anderen europäischen Ländern und ihren teilweise großen Kolonialräumen waren Rillas Weimarer und frühe Exilfilme bis Kriegs- oder Besatzungsbeginn zu sehen, die NS-Filme während der jeweiligen Besatzungszeiten sowie britische, italienische und US-Filme nach Besatzungs- oder Kriegsende.

Wegen großen Filmbedarfs bei geringer Nachkriegsproduktion bedienten einige von Rillas NS- und britischen Filme aus den Jahren 1933-1945 als Reprisen oder Erstexporte einzelne europäische Märkte bis 1949.<sup>1173</sup> Umgekehrt erreichte erst nach 1949 ein kleiner Teil seiner britischen, US- und italienischen Filme den deutschsprachigen Raum, beispielsweise kam **Victoria** 1954 nach Westdeutschland.

Erneut durch die Zeitläufte geographisch verändert, umfasste Rillas Startum vor und nach dem Exilende 1957 strukturell wiederum Deutschland, Europa<sup>1174</sup>, Großbritannien und weitere transkontinentale Kinomärkte, darunter den Commonwealth und die USA. Wie in vorherigen Karrierephasen waren auch nach 1957 seine diversen Erfolgsfilme, beginnend mit **Bekenntnisse**, global erfolgreich.

Aufgrund der gleichbleibenden Strahlkraft seines Startums behaupte ich für Rillas Karriere einen dauerhaften transkulturellen Starstatus und argumentiere, dass ihm durch sein Werk und sukzessive lebenszeitliche Bekanntheit bis Berühmtheit als Musiker, Intellektueller, Galerist, Journalist, Publizist, Politikaktivist, Schriftsteller, Theater-, Film-, Radio- und Fernsehschauspieler, Produzent, Regisseur sowie Adaptor und Übersetzer<sup>1175</sup> der Status einer Person der Zeitgeschichte gebührt.

---

1173 Beispielsweise: **Emmanuel** 1946/47 in den Niederlanden, **Windermere** 1948/49 in Österreich.

1174 Die Kinomärkte der DDR und Osteuropas konnte ich für diese Arbeit nicht untersuchen.

1175 Beispielsweise BFI SpecColl, WR Coll, 5: Halb-Leben (Half-Life). Komödie von Julian Mitchell. Aus dem Englischen von Walter Rilla.

Aus vier von Rillas zehn Tätigkeitsfeldern – Film, Theater, Radio und Fernsehen – habe ich Quellen für eine Tiefenanalyse seines frühen und mittleren Filmwerks, ein Kurzporträt seiner frühen deutschen Radioarbeit, eine teilweise Tiefenanalyse seiner britischen Radioarbeit sowie für etliche Hinweise auf seine Theater- und Fernseharbeit und sein literarisches Werk genutzt. Mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit habe ich weltweit erstmals teils Fallstudien, teils Kurzporträts und Skizzen für 100+ realisierte Rilla-Filme und 20+ gescheiterte oder nicht mit Rilla realisierte Produktionen sowie eine kommentierte Filmographie<sup>1176</sup> mit bislang 205 Titeln für sein filmisches Gesamtwerk erstellt. Letztere ist noch lange nicht vollständig, insbesondere fehlen erstens vermutlich noch Titel, und zweitens hat sie zahlreiche Inhaltslücken für die Kinofilme, Fernsehfilme und Fernsehserien des Zeitraumes 1950-1978; für diesen Zeitraum sind in vielen Fällen noch auch weitere Filmquellen, insbesondere Schriftgut, Grafik und Fotos zu integrieren.

Ebenso habe ich wahrscheinlich weltweit erstmals für Rillas Radioarbeit einen stark vertieften und deutlich erweiterten Forschungsstand sowie für seine Theater- und Fernseharbeit jeweils einen Basisforschungsstand geschaffen, und darin beispielsweise an seinem Londoner *Sumurûn*-Triumph auch direkte Überschneidungen mit der Filmkarriere gezeigt.

Meine aus der Quellenarbeit entwickelte biographische Skizze zeigt, dass Rilla seinen geistigen Horizont durch frühes Interesse an Musik, Literatur, Kunst und Theater sowie frühe Mehrsprachigkeit und entsprechende Studienfächer entwickelte. Ab 1916 zählte er zur expressionistischen Lyriker-Avantgarde, 1918-1926 standen seine publizistische Arbeit und politische Aktivität jeweils in europa- oder weltweiten intellektuellen Kontexten. Transnational und transkulturell blieben sein Denken und seine Tätigkeiten während seiner weiteren langjährigen Karriere.

Er war jahrzehntelang sprachlich transkulturell aktiv als Übersetzer beziehungsweise Adapteur fremdsprachiger Texte: 1919/20 übersetzte er als *Erde*-Herausgeber; ab 1921 übersetzte und adaptierte er in Theater- und Medienkontexten; 1939 diskutierte

---

1176 Originaltitel, Produktionsland und -jahr, Verleihtitel, Genre, technische Angaben, Liste von Stab und Besetzung, Daten zu Zensur, Dreharbeiten, Verleihen, Kinostarts etc., ggf. Synopse, Nachweis von Kopien und analogen oder digitalen Editionen.

er auf Deutsch als Londoner BBC-Übersetzer, Chefansager und politischer Kommentator die Exilrentstehungsbedingungen von Thomas Mann-Werken, 1950-1956 diskutierte er auf Englisch im BBC-Home Service deutsche Literatur und trug Romankapitel und Lyrik auf Deutsch vor. 1956 stand er in London in der englischen Fassung eines deutschen Theaterstücks auf der Bühne<sup>1177</sup>, vice versa 1958 in München in der deutschen Fassung eines englischen Theaterstücks.<sup>1178</sup> Zwei Romane von 1955 und 1956 verfasste er auf Englisch; beide wurden in drei europäische Sprachen übersetzt. Sein Reisesachbuch, nach eigener Aussage sein Bekenntnis zur europäischen Kultur und ihren Werten, schrieb er 1957 auf Deutsch mit einzelnen Anglizismen. 1960 bearbeitete und inszenierte er in der Berliner *Tribüne* zwei deutsche Fassungen tagesaktueller englischsprachiger Theaterstücke walisischer Autor\*innen – zur Entstehung des einen, *The Party*, hatte er in London intensiv beigetragen.<sup>1179</sup>

Meine Analyse von Rillas Filmwerk belegt, dass etliche seiner Filme als Medienprodukte wie als Medienaktanten jeglichem nationalen Kulturbegriff widerstreiten. Einige sind Koproduktionen; die Produktionsstandorte aller seiner Filme lagen in mehreren europäischen Ländern und die Drehorte auf zwei Kontinenten<sup>1180</sup>. Teils waren schon die mehrsprachigen Dreharbeiten transnational, weil im In- und Ausland durchgeführt, oder im jeweiligen Inland mit transnationalen Stäben und ebensolchem Ensemble. Häufig spielte er in verschiedenen Produktionsländern jeweils Ausländer. Viele seiner Filme haben transnationale oder transkulturelle Handlungen, und etliche Filmbotschaften wandten sich an das jeweilige Ausland. Fast alle seine Filme – inklusive einiger Mehrsprachigenfilme – liefen in mehreren bis vielen europäischen Ländern sowie etlichen Ländern weltweit. Export- und fremdsprachige Fassungen, letztere teils mit ihm produziert, wurden kulturell an jeweiligen Zielmärkte angepasst. Rilla spielte 1921-1957 mehrheitlich auf Deutsch und Englisch, aber ebenso auf Französisch und Italienisch sowie in den 1960er Jahren auch auf Spanisch. Einige seiner Exilrollen waren inhärent bilingual

---

1177 Cf. Kapitel 4.

1178 Somerset Maugham: *The Circle*, DE-Fassung *Der Kreis*, Kleine Komödie, München 1958; vom BR-Fernsehen aufgezeichnet, cf. Filmographie.

1179 SFA DosWR, Die Tribüne (West-)Berlin, Programmheft 30, 1960, unpag, darin Art: Notizen zur Party; Aut: WR. Regie und männliche Hauptrolle: Walter Rilla. Stücke: Jane Arden: *The Party*, DE-Fassung *Die Party*; Hugh und Margaret Williams: *The Grass Is Greener*, DE-Fassung *Das Gras ist grüner*. - Arden: <https://www.imdb.com/name/nm0033986/>; 29-12-2020.

1180 DE, AT, CS, CH, FR, IT, YU, ES, BE, NL, GB sowie Tunesien und Südafrika.



englisch-französisch geprägt.<sup>1181</sup>

Von Rillas Weimarer Filmen müssen derzeit 25 als verschollen gelten; unklar ist, ob ein NS-Film und sein Dokudrama **Behold** überliefert sind. Gleichwohl habe ich für alle diese Filme einen Basisforschungsstand geschaffen und damit zur globalen Filmarchivarbeit wie zur Forschung beigetragen. Für etliche Filme meines Untersuchungszeitraumes habe ich nachgewiesen, dass diese Groß- oder Prestigeproduktionen künstlerisch oder kommerziell erfolgreich oder beides waren; Rilla spielte nur in wenigen kontinentalen Mittelfilmen, dagegen in diversen britischen B-Filmen.

Ich habe für die Fallstudienfilme ihre filmstilistischen, diegetischen und dramaturgischen Mittel ebenso untersucht wie ihre Produktionsbedingungen, Besetzungsentscheidungen, Rezeption, Botschaften und ihren medialen Aktantencharakter erhellt. Damit habe ich die europäische Filmforschung nicht nur für Rillas Person, sondern für mehrere Hundert weitere Filmkünstler\*innen aller Branchensparten bereichert. National gesprochen habe ich Beiträge zur deutschen und britischen sowie jeweils punktuell zur österreichischen, schweizer, tschechischen, französischen, italienischen und US-Filmforschung geleistet.

#### Einfluss von Typbesetzungen

An etlichen Produktionen meines gesamten Untersuchungszeitraums habe ich belegt, dass Rilla fast immer typgerecht besetzt wurde. Für die Weimarer Filme habe ich nachgewiesen, dass er fast durchgängig als jugendlicher Liebhaber besetzt wurde, oft gekoppelt mit Identitäten als Sohn oder Geliebter, Prinz oder anderer Hochadliger, Lebeamann, Diplomat oder anderes Oberschichtmitglied. Häufig war er Musiker und oft Geiger wie in **Prinzessin/Geiger** oder **Hoheit**, aber auch anderer Künstler oder Intellektueller – insbesondere in seinen Starvehikeln. Wiederholt firmierte er als Ehemann, Student, Arzt, Offizier, Politiker oder Angestellter. Schon jahrelang vor 1933 spielte er gelegentlich Fremde, vor allem britische Adlige.<sup>1182</sup> Unter seinen insgesamt seltenen negativen Weimarer Typbesetzungen war der **Triebe-Mörder** die bedeutendste für seine Gesamtkarriere. Die weitaus meisten negativen

---

1181 Deutsch und Französisch bis 1933. Bilinguale Dialoge: 1935 Deutsch/Englisch punktuell in **Windermere**, 1938-1949 Englisch/Französisch in **Cargo**, **Candlelight** und **Salamander**.

1182 Beispielsweise **Königin des Weltbades**, **Orient-Express**.

Typbesetzungen erfolgten in der Kriegs- und Nachkriegszeit, unter diesen sind **Eyes**, **Candlelight** und **Salamander** besonders bedeutende Darstellerleistungen.

Während Rilla seine Virtuosität als Geiger durch tägliche Praxis nachweislich bis ins höchste Lebensalter pflegte, konnte er sein global einzigartiges musikalisches Starmerkmal als Karriere trumpf nur bis 1936 in Star- und Co-Starrollen als Geiger, Komponist oder anderer Musiker einsetzen. Aus wahrscheinlich politischen respektive unklaren Gründen entgingen ihm in den frühen Exiljahren ein bedeutender Schallplattenauftrag und gleich mehrere Musiker-Starrollen, darunter zwei britische.

Aus bislang unbekanntem Gründen konnte Rilla nach 1936 keine Geigerrollen mehr spielen, wiewohl er sein musikalisches Niveau lebenslang hielt. Eine mögliche Erklärung für das Ende dieses Starmerkmals ist, dass 1936/37 die Filmfinanzkrise, seine Rückkehr vom letzten NS-Arbeitsaufenthalt, anschließende Dreharbeiten für **Mollenard**, die Viktoria-Filme und die ABPC-Filme zeitlich so dicht zusammentrafen, dass bis Kriegsanfang kein Raum für Musikerstarrollen blieb, und kriegszeitlich sowie bis 1956 gab es keine solchen britischen Rollen, jedenfalls keine Akzentrollen, auf die er in der anglophonen Branche fast durchgängig festgelegt war. Nach bisherigem Kenntnisstand enthält auch sein Spätwerk keine Musikerrollen.

Im Rahmen meiner Einleitung habe ich in der biographischen Skizze – weltweit die erste mit dieser Quellenfundierung und Detailtiefe – dargelegt, dass Rilla schon als Kind und Jugendlicher Englisch lernte. Dass er es fließend und ausgezeichnet beherrschte, bestätigte erstmals 1937 ein indigener BBC-Abteilungsleiter gleichermaßen für Radio und Theater. In der britischen Filmbranche waren jedoch Besetzungsentscheidungen exklusiv davon abhängig, wer das Londoner Englisch der Mittel- und Oberschicht absolut perfekt aussprach. Wie ich exemplarisch schon für **Pimpernel** belegt habe, traf die Branchenpraxis, eine als unpassend erachtete Aussprache zum Anlass von Akzentrollenbesetzung zu machen, sogar die indigene anglo-indische Britin Oberon. Insofern überrascht es nicht, dass Rillas enorm hohe Sprachkompetenz nicht von der minimalen Sprachkompetenz der mit schweren Akzenten sprechenden Starkollegen Veidt, Wohlbrück und Kortner unterschieden wurde, sondern man alle vier von Anfang an exklusiv in Akzentrollen von Ausländerfiguren besetzte. Dies bewirkte umgehend zweierlei: Rilla entgingen die

attraktivsten Angebote dieser ohnehin kleinen Rollengruppe, die Veidt, Kortner und Wohlbrück bekamen, und die Akzentrollennische blieb bis 1956 fast unverändert.

Somit überschatteten eine verringerte Rollenbandbreite und die insgesamt zu seltenen Starrollen seine gesamte britische Exilzeit. Ab Kriegsbeginn bis inklusive 1956 verengten die überwiegend negativen Typbesetzungen selbst diese Rollennische nochmals drastisch. Negative Akzentrollen in Dramen zwangen Rilla 1951-1956, als Komödien das britische Kino prägten und kaum gute Dramen produziert wurden, mehrfach in Nebenrollen, die ihn stereotyp exkludierend weiterhin als kulturell (bösen) Fremden inszenierten. Daher haftet ihm im anglophonen Raum bis heute der einseitige Ruf eines Filmbösewichts an.

Als er ab 1956/57 wieder in Deutschland und anderen Ländern vor Film- und Fernsehkameras, Radiomikrofonen und auf Bühnen stand, gewann er den größten Teil seiner Weimarer Rollenbandbreite zurück. Erneut spielte er Hochadlige, reiche Mittelständler sowie Oberschichtmitglieder, beispielsweise Wissenschaftler, Industrielle, Reeder, Juweliere, Richter und Staatspräsidenten. Liebhaberrollen wurden naturgemäß altersbedingt rar – die vermutlich letzte datiert von 1969<sup>1183</sup> – während Rollen als älterer Verwandter oder sonstige Autoritätsfigur zunahmen. Als multiple Ironie der Geschichte mag es erscheinen, dass Rilla in Westdeutschland ausgerechnet als erstes 1957 einen schottischen Lord spielte, und auch danach gelegentlich englische Lords, Briten aller Art und andere Ausländer wie Niederländer, Franzosen oder Ungarn.

### Werbemittel

Fotos von Rilla wurden 1922-1936 dutzendweise für inner- und außerfilmische Werbung als Standfoto- und Porträt-Motive für Starpostkarten, Sammelbilder und Autogrammkarten verwendet, teils im Auftrag von Produktions- und Verleihfirmen oder Sammelbilderverlagen, teils in Rillas Auftrag; bisher sind 70+ verschiedene Motive belegt, wahrscheinlich waren es noch deutlich mehr. Größtenteils wurden sie in Mitteleuropa hergestellt, aber einige auch von Frankreich bis Litauen und von Rumänien bis Großbritannien. Bei den exilzeitlichen Werbemitteln gibt es einen Teilbefund für 1936-1956: Zehn oder mehr Autogrammkarten-Motive ließ Rilla im

---

1183 **Detektive** BRD 1969.

Londoner Atelier der beiden befreundeten exilierten Fotograf\*innen Dr. Gregor und Rosa Monte Harlip herstellen, die bereits in Berlin für ihn gearbeitet hatten.<sup>1184</sup> Für den deutschsprachigen Raum und weiteren Länder ab 1958 ist die Quellenlage bei den Porträt-Motiven noch unklar. Die bisher bekannten letzten westdeutschen Motive entstanden in den späten 1960er Jahren.

### Pressediskurs

Nach meiner bisherigen Schätzung wurde Rilla namentlich ab 1919<sup>1185</sup> im europäischen, teils auch im globalen Raum weit über 10.000 Mal in Artikeln zu seiner Person und sowie in Kinoanzeigen erwähnt<sup>1186</sup>; geographische und Intensitätsunterschiede ergaben sich durch die Zeitläufte.

Österreichische, niederländische, tschechoslowakische und französische Presse besprachen zumindest einige Exilfilme exilierter Stars, auch die Rillas. Unter NS-Bedingungen wurde in Deutschland nur einer seiner frühen Exilfilme gezeigt, die anderen konnte man nicht sehen, sie wurden schon 1933-1936 nur noch vorsichtig umschreibend rezipiert; explizite Verweise auf sein Exilwerk waren erst wieder nach 1945 möglich.

Verglichen damit würdigte die britische Presse generell selten ausländische Filme und fremdsprachige Stars; die politisch bedingte Minimierung deutscher Konnotationen und des Weimarer Startums sowie die Nicht-Erwähnung von NS-Filmen betraf Wohlbrück 1937 bezeichnenderweise noch nicht, dagegen Rilla 1939 sehr deutlich, obwohl beide zuletzt 1936 in NS-Deutschland gearbeitet hatten. Zugleich folgte die britische Fach- und Publikumspresse, wie ich gezeigt habe, einem nationalen Konsens, nur in London und Hollywood anerkannte Stars als solche

---

1184 SFA DosWR, Scans von Autogrammkarten WR, alle sw, Aufnahmen: vermutlich 1936-1953, Copyright: Harlip/London, teils handsign datierte Widmungen. - ADK PRA 415, Brief, oD [GK: ca. 07-1948 nach Lina Rillas Geburtstag], LR an PR+MR. - Ibid, Brief oD [ca. 28-02-1949, Eingang 10-03-1949], LR an MR, Glosse WR. - Ibid, PRA 418, Autogrammkarte WR, Aufnahme vor 13-12-1948, Copyright: Harlip/London, handsign., Widmung an PR, datiert 13-12-1948. Ibid, Brief 22-12-1948, WR an PR+MR. - Ibid, Brief 22-01-1949, WR an PR. - Ibid, Autogrammkarte, WR Porträt, sw, Aufnahme: ca. frühe 1950er, Copyright: Harlip/London.

1185 Wegen seiner Zs *Die Erde*, 1919/20.

1186 Beispielsweise ab 1919: ÖNB: 1.532 Treffer; Delpher: 1.118 Treffer; BLNA 2.575 Treffer; NLA 5.899 Treffer. Fehlerquote unklar: alle Trefferlisten enthalten definitiv Fehltreffer, z.B. für den Roman *Rilla of Ingleside*; NLA-Suchmaske erlaubt keine Zeiteingrenzung; Nennungen von Filmtiteln ohne Namensnennung sind keine Trefferlisten erfasst; die digitalisierten Bestände sind nicht lückenlos überliefert; keine der Datenbanken umfasst bereits alle Zs und Ztg der Länder und ggf. ihrer Kolonien.

wahrzunehmen und zu rühmen. Rillas britisches Startum, einmal etabliert, wurde ab 1939 durchgängig wahrgenommen – beispielsweise gab es zum „Victory in Europe“-Tag am 8. Mai 1945 landesweite Feierlichkeiten; zu einer davon reisten die „noted film stars“ Rilla, Gynt und Matthews auf **Emmanuel**-Werbetour nach Schottland, worüber die Tagespresse illustriert berichtete.<sup>1187</sup>

Fremdsprachiges Kino spielte anscheinend auch in den 1950er und frühen 1960er Jahren keine nennenswerte Rolle in britischen Pressediskursen – während Rilla, seit er ab 1957 vorrangig in Westdeutschland arbeitete, seinen Londoner Wohnsitz beibehielt, regelmäßig im Land war und bis 1971 für die BBC arbeitete, wurde sein Name in der britischen Presse wegen seiner vielen Nebenrollen schon 1950-1956 deutlich weniger erwähnt als zuvor und ab 1957 nur noch sporadisch – ebenso war es bei Wohlbrück, dessen Vorkriegs- und Kriegstarruhm damit verschwand.

Rillas durchgängige Film- und Radiopräsenz, deren Sprachen, Kulturen und Wirkungsräume während meines Untersuchungszeitraumes 1921-1957 gleich mehrfach wechselten, war infolge der Zeitläufte nur in sich ständig verändernden Formen wahrnehmbar. Dieses temporale und spatiale Verwerfungs- und Ungleichzeitigkeitsphänomen erschwert es, seine transnationale und transkulturelle Karriere auch ebenso plastisch als sich transnational und transkulturell wandelnd wahrzunehmen – worin sich ein weiterer Grund für Rillas bisherige Forschungsmarginalisierung offenbart. Einschlägige Denkprobleme, die aus temporalen und spatialen Verwerfungen und Ungleichzeitigkeiten resultierten, illustriert das folgende Niederlande-Beispiel:

Niederländische und koloniale Publika sahen seit 1923 bis inklusive 1936 etliche Weimarer Rilla-Filme sowie 1933-1939 einige seiner britischen und einen seiner NS-Filme. 1928-1932 konnte man in den südöstlichen Niederlanden Rillas deutschsprachige Radiostimme aus Breslau hören. Niederländer\*innen in aller Welt hörten ab 1939 Rillas deutschsprachige Radiostimme aus London und seine anglophone Radiostimme ab Herbst 1941; seit 1940 geschah dies in den

---

1187 BFI SpecColl, WR Coll, 1,3, Einzeldruck Zas oO [Kirkcudbright o Galloway/Schottland] oD [Di, 08-05-1945], S. NN, Art+Foto: Film Stars At Kirkcudbright; Aut NN, Foto Bu: „Greta Gynt, Walter Rilla, and Jessie Matthews at Victory E Ball.“; Anlässe: Militärische Spendensammlung für „Welcome Home Fund“ und bevorstehende lokale Premiere **Emmanuel**; ab 12-05-1945 auch in Fife/Scotland.

Niederlanden unter Lebensgefahr, dagegen vermutlich problemlos in den Kolonien. In den niederländischen Kinos liefen 1940-1944 nur seine NS-Filme aus 1933-1936; von der Befreiung 1944 bis in die frühen 1950er Jahre hinein liefen dagegen exklusiv anglophone britische und US-koproduzierte Rilla-Filme aus 1942-1949.

Für den gesamten Untersuchungszeitraum gilt somit: Rillas Wirkung war nie auf einzelne Kulturen oder Nationen beschränkt. Der mehrsprachige deutsche Künstler bereicherte stets viel mehr Kulturen als nur diejenige, aus der er stammte, in der er gerade arbeitete, deren Sprache er gerade sprach und in der er gerade lebte. Weder dominierten ihn seine Herkunftsnationalität noch die exilzeitlich angenommene Gastnationalität, noch irgendeine andere geborgte Gruppenidentität, sondern er selbst steuerte sein Leben und Werk als Akteur so souverän, wie es während seiner Zeit möglich war.

### Exil

An Rillas transnationalen beziehungsweise transkulturellen Exilfilmen und seinen sonstigen exilzeitlichen britischen Arbeitsfeldern, insbesondere Radio (und Fernsehen) der Kriegs- und Nachkriegszeit, habe ich bewiesen, dass binäre nationalkulturelle Exilparadigmata wie Gewinn/Verlust beziehungsweise Erfolg/Scheitern in seinem Fall nicht greifen können.

Angesichts der vier Basisfaktoren, die Migration bestimmen, nämlich ob sie vorübergehend oder dauerhaft, freiwillig oder erzwungen ist – wobei das Individuum selbst, konkrete Migrationsbedingungen unterwegs und die Bedingungen in jedem Gastland die tatsächlichen Formen und Grade aller transnationalen und transkulturellen Kontakte bestimmen – zeigt Rillas Fall pars pro toto die Möglichkeiten und Grenzen individueller Entscheidungen für oder gegen Akkulturation, mit denen exilierte Kulturschaffende ab 1934 in Großbritannien konfrontiert waren.

Für diese Gruppe scheinen, wie Rillas Beispiel verdeutlicht, Distanz- oder Akkulturationswille und -potenzial besonders stark von der konkreten Sprachkompetenz, den Berufsfeldern, vorherigen Karriereverläufen, vorherigem Bekanntheitsgrad und aktuellem Netzwerk abhängig gewesen zu sein.

### Sprache

Rilla tauchte 23 Jahre lang durch Exilalltag, Filmarbeit, Krieg, BBC-Arbeit sowie literarische Arbeit teilweise sehr tief in das britische Englisch und die anglophone Mutterkultur ein. Etliche Briefe seiner familiären deutschsprachigen Korrespondenz 1947-1954 enthalten südenenglische Anglizismen, teilweise auch anglophone Grammatik und anglophone Denkfiguren. Die resultierende Kulturperspektive ist – in plastischem Wandel – die einer alltäglich bis erstaunt wahrgenommenen Londoner Identität eines „wir, hier, bei uns“ gegenüber der der Berliner Identität des „ihr, dort, bei euch“ der Familienmitglieder. Diese Identität blieb plastisch: Während dieses Sprach- und Kulturüberlagerungsphänomen noch 1957 in schwacher Form in Rillas europäischem Reisebericht auftritt, weisen Manuskripte und Privatkorrespondenz der 1960er-1970er Jahre bezeichnenderweise keine Anglizismen mehr auf, und die Kulturperspektive wird gar nicht mehr thematisiert.

### Mediale Aktanten – Filmwirtschaft und Politik

Meine Untersuchung hat für diverse Filmaktanten gezeigt, aus welchen Gründen sie entstanden und welchen Zwecken sie dienten. Beispielsweise hatten alltagsferne mondäne Weimarer Handlungen wie in **Spinne** oder die innerkulturell exotisch konnotierte Zirkuswelt von **Schatten** filmwirtschaftlich den tatsächlich erzielten Zweck, europäische bis globale Märkte zielgenau zu erreichen. Auf die gleichen Märkte zielten **Mutter** und **Revolutionshochzeit** durch transnationale Besetzungslisten und menschliche Grundthemen wie (Mutter-)Liebe. Filmindustrielle Gesamtwerbeziele bestimmten die Musikrevue **Sehnsucht** zur global tauglichen ultimativen Weimarer Starrevue und effektiven Werbung für den Tonfilmstandort Berlin.

Filmwirtschaftliche Ziele und ideologische Botschaften sowie Produktions- und Rezeptionsgeschichte habe ich beispielsweise für die verschollenen Weimarer Filme **Hoheit** und **Triebe** nachgewiesen. Ich habe diese und weitere, erhaltene Filme als diejenigen Triumphe identifiziert, die sie für Rillas Karriere waren, darunter **Prinzessin/Geiger**, **Sporck**, **Revolutionshochzeit** und **Sehnsucht**.

Im Kontext der deutsch-britischen Kulturbeziehungen habe ich gezeigt, wie das frühe

deutsch-britische Filmnetzwerk entstand und dass Rillas erstes Starvehikel, die deutsch-britische Koproduktion **Prinzessin/Geiger** sowie exportierte Fassungen deutscher Filme wie etwa **Liebesfeuer** oder **Herrenpartie** gegenüber den Originalfassungen teilweise erheblich verändert wurden, um filmwirtschaftliche beziehungsweise kulturelle Markterwartungen britischer Verleihe zu erfüllen.

Während letzterer Befund für 1921-1932 einen neuen, erheblich vertieften und deutlich erweiterten Forschungsstand bezüglich Rillas Werk bietet, sich aber im erwartbaren Bereich bewegt, habe ich zugleich die unerwartete Tatsache nachgewiesen, dass die meisten der 1933/34 fertiggestellten oder 1934/35 begonnenen deutschen, österreichischen und britischen Exilfilme Rillas, die bis inklusive 1935 auf den Markt kamen, intentionale transkulturelle politische Botschaften mit anti-faschistischem Fokus aufweisen. Das Exil war somit 1934-1957 durchgängig diegetischer Gegenstand – in seinem österreichisch-tschechischen Film, seinen deutschen und britischen Filmen, seines französischen Films und seiner koproduzierten britisch-US-amerikanischen Filme; ebenso war es in seiner britischen Radioarbeit 1939-1945 präsent, während Rilla als Autor und Filmemacher das Exil nur nachrangig sowie implizit wahrnahm und beschrieb.

Bei seinen Exilfilmen prägt expliziter oder impliziter Exilbezug ihre Botschaften: Jeweils von Immigranten und Exilierten produziert, betrachtet **Abenteuer** halb hoffnungsvoll, halb melancholisch das Künstlerexil, während **Pimpernel** und **Abdul** allegorische Diktaturanalysen geben, bessere Behandlung von Exilierten fordern und Wege zum effektiven NS-Widerstand zeigen. **Pontresina**, den ich in Kapitel 3 nur randständig erwähnt habe, vermittelt unter dem allegorischen Schleier eines Sportfilms das NS-Ideal von Pflicht und Mannschaftsgeist. **Windermere** entwirft ein Traumbild der NS-Gesellschaft als Gegenbild zum anglophonen Exil. Dagegen zeigen **Victoria**, **Glorious** und **Cargo** nostalgische Träume englischer Weltherrschaft, denen sich Exilierte sowie NS-Deutschland und weitere Länder bedingungslos unterwerfen sollen.

**Gang**, **Rose** und **Eyes** erzählen anhand von Verbrechen friedenszeitliche Moralgeschichten mit pro-englischem, pro- oder antifranzösischem und anti-europäischem Einschlag. **Cargo**, **Tartu**, **Candlelight** und **Emmanuel** beschwören



kriegsmythisch britische Marine-Dominanz, englische Spionagestärke, eine dauerhafte anglophone Kulturallianzen mit den USA und eine exilierten- sowie judenfreundliche zweite Heimat in einem idyllisch-agrarischen England.

Retrospektiv kriegsmythisch spiegeln **Lisbon** und **Good** den Krieg respektive die frühe Nachkriegszeit.

**Salamander** behauptet zugleich ein numinoses Böses und konkrete Verbrecher, die ein gebrochener englischer Held mit einer ebenso gebrochenen Helfergruppe überwindet, während **Get, Joy, Bandiera, Venetian, Buddha** und **Track** konkrete (NS-)deutsche, revanchistische italienische, britische oder mafiöse US-Verbrecher brandmarken. Nur die Zarenreich-Darstellung **Shadow** arbeitet historisch verkleidend, während **Secret, Shadow, Desperate** und **Gamma** die Sowjetunion respektive den Ostblock mehrheitlich offen als Hort zeitgenössischer Diktaturen konstruieren, die der NS-Diktatur gleichen, und als gesetzlosen Rückzugsraum für Verbrecher sowie verrückte Wissenschaftler mit NS-Wurzeln. **Bekenntnisse** setzt gegen diese anglophonen variierenden Erinnerungsbilder eine tagesaktuelle Werbung für ein vermeintlich überzeitliches deutsches Kulturgut.

In starkem Kontrast zu all diesen Exilfilmen setzt sich Rillas eigene Produktions- und Regiearbeit **Behold** in meditativ humanistischer Globalperspektive mit dem leidenden Menschen auseinander, behandelt also Exil exklusiv philosophisch.

### **Ergebnisse in Theorie und Methode**

Mit meiner Definition von Filmexil und Exilfilm habe ich meines Wissens in mehrfachem Sinne theoretisches Neuland beschritten. Eine Theorie des Filmexils gab es bisher anscheinend weltweit noch gar nicht.

Meine Definition des Begriffs Filmexil bietet eine akademische Diskussionsgrundlage und damit Orientierung zur Re-Evaluation aller historischen und aktuellen Filmexilfälle weltweit. Die Gültigkeit der seit den 1990ern anscheinend einzigen und bisher global akzeptierten Exilfilmtheorie von Horak respektive Horak/Bishop habe ich durch Hinweise auf fundamentale Mängel dieses Ansatzes bestritten.

Meine Neukonzeption des Begriffs Exilfilm ist, wie ich argumentiert habe, nicht nur geeignet, die bisherige Theorie durch eine deutlich weniger mängelanfällige zu ersetzen, die sich vom vermeintlich einzigartigen NS-Exil löst und Exil als Dauerphänomen der Moderne deutet, sondern bietet auch die Vorteile universeller Anwendbarkeit und Schlichtheit.

Während Exil- und Filmexiltheorie bisher auf binären nationalkulturellen Paradigmen basieren, habe ich am Beispiel Rillas meine Hypothese nachweisen können, dass diese Paradigmen für eine mehrsprachige, fast durchgängig transnationale und ebensolche transkulturelle Künstler\*innenkarriere nicht greifen. Damit habe ich in beiden Feldern zur globalen Forschung beigetragen und ein methodisches Beispiel gegeben, wie solche Karrieren untersucht werden können.

Metatheoretisch erlaubt es die exemplarische Qualität meiner Arbeit, die Forderung abzuleiten, biographische Forschungsansätze künftig nicht nur für exilierte, sondern für alle Künstler\*innen mit multiplen Arbeitsfeldern stets integrierend zu gestalten. Ich habe Rillas Filmwerk durchgängig im Kontext seiner anderen Arbeitsfelder betrachtet, und nur dieser Kontext beleuchtete seinen wirklichen Filmkarriereverlauf, sein Netzwerk – dessen Personenkreis die Filmindustrie bei weitem überschritt – sowie die Gründe für zwei exilzeitliche Phasen freiwillig geänderter Arbeitsschwerpunkte. Integrierende Betrachtung zeigte für Rillas Netzwerk, dass diverse Kontakte aus anderen Arbeitsfeldern auch sein Medienwerk

prägten, und bei den Arbeitsschwerpunkten erklärt sie die niedrigen Filmzahlen während der Kriegsjahre sowie der britischen Drama-Flautejahre 1950-1956 durch zeitgleiche intensive und erfolgreiche Arbeit in Radio und Literatur.

Der heuristische Wert meines methodischen Zugriffs liegt auf der Hand: Würde ich exklusiv nur Rillas Filmwerk betrachtet haben, wären mir die Kausalketten bestimmter Kontakte für sein Filmwerk verborgen geblieben und aus Phasen geringer Filmarbeit hätte ich falsche Schlüsse für sein Startum gezogen.

Ich habe den neusachlichen Filmstil der Weimarer Exilierten mangels eines passenden existierenden Forschungsbegriffes als „Neo-Weimarer“ Stil bezeichnet – dieser Begriff kann im Kontext der andauernden Forschungsdiskussion theorierelevant werden, inwieweit der Noir-Film ein Resultat des NS-Exils renommierter Weimarer Filmschaffender war – ich bejahe letzteres und füge hinzu, dass bereits frühe Exilfilme wie **Abdul** und **Mollenard** den Neo-Weimarer Noir-Stil vollgültig entwickelten.

In Kapitel 4 habe ich zwei Stereotypen der filmischen Darstellung von NS-Figuren unterschieden – das ist möglicherweise ein tauglicher Theorieansatz für das Verständnis des britischen Kinos 1933-1956 und des US-Kinos im Zweiten Weltkrieg; eine Übertragung auf das sowjetische Kino ist dagegen nicht möglich, weil es eine eigene NS-Stereotypisierung hatte.

Ich habe transkulturelle britische, französische, italienische britisch-US-amerikanische und deutsche Filmaktanten untersucht. Damit schließe ich an die Vergleichsmethodik von Joanne Clare Fox an, die 1978 erstmals anglophone Alliiertenfilme mit NS-Propagandafilmen verglich und diese Methodik in einer weiteren Monographie 2007 vertiefte.<sup>1188</sup> Während Fox über die Kriegszeit arbeitet und auf jeweilige Regierungsaktanten abstellt, umfasst mein Vergleich die 1930er-1950er Jahre und ich betrachte fast ausschließlich filmindustrielle Aktanten. Eine bedingte Ausnahme ist, beispielsweise für die Filmaufnahmen von Kriegsschiffen, der von der Royal Navy wesentlich mitfinanzierte **Cargo**, der im innerbritischen politischen Machtkampf 1939 die Partei des Militärs und Churchills ergreift.

---

<sup>1188</sup> Fox, Joanne Clare: *Film Propaganda in Britain and Nazi Germany: World War II Cinema*. Oxford: Berg 2007. ND London/New York: Bloomsbury Academic 2013, passim.

Methodisch habe ich – teilweise exemplarisch für das Feld der Starstudien – als generelles Analyseinstrument Rillas deutsches und deutsch-britisches Netzwerk herangezogen, sowie Werbemittel als Quellengruppe. Rillas Netzwerk ermöglichte mir, zu belegen, wie intensiv seine Karriere ungeachtet des Exils durchgängig von seinen durchgängig exzellenten Branchenbeziehungen und persönlichen Beziehungen zu anderen berühmten respektive einflussreichen Zeitgenoss\*innen geprägt war. Für verschiedene Kontakte habe ich nachgewiesen, dass sie langjährig oder lebenslang währten, beispielsweise bei Otten, Brunel und Fry.

Ein besonderer transmedialer Befund ist, dass Rillas literarisch-politisches Netzwerk von 1916-1920, kombiniert mit seinem deutsch-britischen Exil- und Mediennetzwerk, mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit die britische Kriegspropaganda durch Rillas medienpolitische Interventionen bei Duff Cooper und Tallents in Gestalt von Erika Manns Kriegsberichterstattung und Thomas Manns Reden erheblich intensivierte. Rillas literarisches und Filmnetzwerk ermöglichten sein Exilende 1957 und wirkten positiv beide weit darüber hinaus, indem sie seinen Karriereaufschwung ab 1957/58 auslösten.

Meine Arbeit hat ein eingangs vermutetes Resultat ergeben: Die weit überwiegende Masse von allen 112 Rilla-Filmen 1921-1957, ob im Weimarer Kino oder exilzeitlich produziert, diskutiert die Forschung bisher entweder gar nicht oder erwähnt sie nur randständig. Auch seine britische Radio-, Fernseh- und Theaterarbeit waren bisher kaum oder gar nicht untersucht.

Teilweise erscheinen akademische Beurteilungen von Rilla-Filmen – ohne Analysen dieser Filme – im Kontext etablierter Genrehierarchien, beispielsweise wird **Die geschiedene Frau** unbegründet als nachrangiger Operettenfilm eingestuft. Bestimmte akademische Deutungen von Filmbotschaften halten der Überprüfung durch detaillierte Filmanalysen nicht stand, wie ich exemplarisch in meiner **Abdul**-Analyse herausgearbeitet habe. Andere akademische Beurteilungen von Rilla-Filmen existieren, wie ich punktuell in Kapitel 1 und für Fallstudienfilme in den Kapiteln 2 bis 4 gezeigt habe, nur im Kontext von Forschungsdiskussionen über berühmte Regisseure und ihr Gesamtwerk, beispielsweise Murnau und Hitchcock, und betreffen die Rilla-Filme **Großherzog** und **Prinzessin/Geiger**. Für **Großherzog**

habe ich die ehrende Hervorhebung identifiziert, die Murnaus Inszenierung Rilla widmet, und dieses Ergebnis mit den stetigen Würdigungen kontrastiert, welche die bisherige Forschung nur der gleichfalls kleinen Nebenrolle von Horrorikone Max Schreck widmet. Für **Prinzessin/Geiger** habe ich gezeigt, welchen Einfluss das Drehbuch Hitchcocks und die innerbritische Auseinandersetzung zwischen Cutts und Hitchcock während der Dreharbeiten auf Inszenierung und Starvehikel-Charakter des Films ausübten. Ergänzend zu Bottings Dissertation habe ich aufgedeckt, dass Cutts' Ärger über die von Balcon angeordnete Adaptionsarbeit Brunels an zwei Cutts-Filmen inklusive **Prinzessin/Geiger** Cutts dazu verleitete, Brunels Ruf zu ruinieren, was erheblich zum Knick in Brunels Regiekarriere beitrug. Insofern habe ich punktuell die Forschung über Murnau, Hitchcock und Brunel ergänzt.

Meine zentrale Forschungsfrage, warum Rillas Karriere und seine Filme bisher nur randständig im Blickfeld der Forschung stehen, ist noch nicht abschließend beantwortet.

Ein wichtiger Grund der Forschungsvernachlässigung ist aber schon an Kapitel 2 abzulesen. Dort habe ich für die früheste Karrierephase belegt, dass die Forschung zehn von Rillas frühesten 13 Filmen nicht behandelt und die übrigen drei nur wegen Murnau, Hitchcock, Jannings und Schünzel, oder im Kontext der Inflationszeit. Das liegt vermutlich daran, dass die Mehrheit dieser frühesten Rilla-Filme als verschollen gelten muss, fragmentiert oder unzugänglich ist – noch immer schrecken anscheinend etliche Forscher\*innen vor der notwendigen Untersuchung solcher Filme zurück. Folglich wurde schon Rillas rasanter Aufstieg zum transnationalen Star in wichtigen (Ko-)Produktionen bisher überhaupt nicht als solcher erkannt.

Von den 28 Filmen der zweiten und 23 der dritten Weimarer Karrierephase sind ebenfalls viele verschollen, fragmentiert oder unzugänglich. Sofern diese Filme in bisheriger Forschung erscheinen, geschieht dies nach meinem bisherigen Kenntnisstand ebenfalls nicht um ihrer selbst willen. Damit blieben bisher Rillas etliche Star- und Co-Star-Hauptrollen dieser Phase und größten Weimarer Triumphe gleichfalls im Dunkeln. Für die allermeisten von Rillas 64 Weimarer Stumm- und Tonfilmen lagen bisher weder Fallstudien oder Filmanalysen noch Untersuchungen ihrer Produktions- und Rezeptionsgeschichte vor, und folglich konnten auch die

Konsolidierung seines europäischen Startums und dessen mehrjähriger Zenit ebenso wenig erkannt werden. Diesem Problem hat meine Arbeit größtenteils abgeholfen.

Ein zweiter wichtiger Grund der bisherigen Forschungsvernachlässigung Rillas ist einerseits aus der weiterhin dominanten nationalen Forschungsorientierung zu entnehmen, und zugleich aus den Ergebnissen der Kapitel 3 und 4: Im Gegensatz zum zeitgenössischen Großbritannien, das Rilla als europäischen und britischen Star einstuft, hat die anglophone Forschung dies bislang nicht getan.

Exilbedingt entstand 1934 eine für Rilla dauerhaft ungünstige Londoner Branchenkonstellation, wegen der sein Exilwerk nicht den Glanz des Weimarer Werks entfalten konnte: Er und drei weitere der besten Weimarer Stars konnten in der – verglichen mit Berlin winzigen – Londoner Branche nur Akzentrollen übernehmen. Von jährlich sehr wenigen Rollen in einigen wenigen Filmen erhielten Veidt und Kortner (1934-1937), Veidt und Wohlbrück (1937-1939) respektive Wohlbrück (1939-1949) die attraktivsten Star- und Co-Starrollen, weil ihre raren Starmarken exotisch-erotisch und geheimnisvoll-gefährlich kodiert waren.

Rillas rare Starmarke war exotisch-erotisch-musikalisch kodiert, doch das globale Musik-Alleinstellungsmerkmal konnte er in den frühen Exiljahren trotz britischer Starrollenangebote letztlich nicht präsentieren, und seine 1930er NS-Musikfilme liefen nicht in Großbritannien. In Frankreich, dessen Vorkriegsbranche es den Exilierten schwer machte, konnte er nur einmal drehen. 1940-1956 wirkten Zeitmangel durch BBC-Arbeit, verzögerte Einbürgerung, Pflegearbeit, das Scheitern von Brunels Produktionsfirma und mehrerer Einzelprojekte nachteilig. Rilla drehte daher kriegszeitlich selten, nach 1945 scheiterten diverse Film- und Theater-Starrollen und nach 1949 spielte er, abgesehen von einigen Co-Starrollen, im britischen Film 1950-1956 nur Nebenrollen. Das Exilende beendete die britische Karrieresackgasse und optimierte Rillas Karriere schlagartig – aber bisherige Forschung zum deutschsprachigen Nachkriegsfilm und -theater, zu Weimarer und BRD-Radio sowie zum BRD-Fernsehen hat Rillas Spätwerk nur punktuell oder noch gar nicht beleuchtet; zudem drehte er 1958-1971 wieder viel im Ausland – was bisher weder auf nationaler noch europäischer Ebene untersucht wurde.

Für das Filmwerk habe ich das Problem von Rillas Forschungsmarginalisierung betreffs der Fallstudien größtenteils behoben, für alle anderen Filme habe ich den Forschungsstand erweitert und vertieft oder einen Basisforschungsstand geschaffen. Das Gleiche gilt analog für sein Radiowerk. Für Rillas Theater- und Fernseharbeit habe ich einen Basisforschungsstand geschaffen. Der Gesamtbefund ergibt, dass Rillas Rang als bedeutender multipler transnationaler und transmedialer Künstler erst durch meine Untersuchung zumindest teilweise evaluiert werden konnte.

### Desiderata

Meine Arbeit hat eine ganze Reihe von Desiderata ergeben; einige davon deuten sich schon durch die oben genannten Grenzen meiner Untersuchung an. Andere Desiderata sind teilweise bekannt, wurden aber noch nicht im Kontext von Rillas Werk benannt.

Ich habe bereits in Kapitel 1 ein umfassendes Desideratum betont – die notwendige Intensivierung der Forschung zum neusachlichen Weimarer Film. Mein Kapitel 2 lotete die noch viel zu engen Grenzen eines epistemisch unbefriedigenden Forschungsstandes aus und überschritt sie so weit wie möglich.

Zugleich habe ich allein schon für Rillas Weimarer Filme etliche kontextuelle Desiderata im prosopographischen Filmforschungsfeld festgestellt, die ich weder in Kapitel 2 annähernd vollständig darlegen konnte noch es hier tun kann. Teilweise haben andere Forschende wie etwa Garncarz bereits für Regisseure oder Stars aus den Reihen der Darstellenden auf das Problem hingewiesen, aber im Kontext der 200+ Rilla-Filme hat dies wohl noch niemand getan.

Beispielsweise fehlen Untersuchungen zu den Werken zeitgenössisch renommierter Produzentinnen wie Hella Moja, Ellen Richter oder Liddy Hegewald, und namhafter Regisseure wie Dr. Johannes Guter, Lothar Mendes, Dr. Willi Wolff, Viktor Janson oder Heinz Paul. Über Drehbuchautor\*innen wie Jane Beß, Ruth Goetz oder Robert Liebmann gibt es kaum oder gar keine Studien, ebenso wie über Filmarchitekten wie Rochus Gliese, Erich Kettelhut, Paul Leni, Walter Reimann, Jacek Rotmil oder Hermann Warm. Das Gleiche gilt für Filmkomponisten wie Willy Schmidt-Gentner, Werner Richard Heymann oder Guiseppe Becce.

Noch viel zu wenige Studien gibt es über die erstklassigen Kameraleute, mit denen Rilla ein- oder mehrfach drehte, teils auch im Exil erstmals oder erneut: Henri Alekan, Sepp Allgeier, Robert Baberske, Friedel Behn-Grund, Eduard von Borsody, Curt Courant, Karl Freund, Mutz Greenbaum, Karl Hasselmann, Otto Heller, Otto Kanturek, Günther Krampf, Franz Planer, Harold Rosson, Eugen Schüfftan, Guido Seeber, Theodor Sparkuhl, Harry Stradling sr., Gustav Ucicky, Árpád Virágh, Fritz Arno Wagner und Freddie Young.

Gleichartige Desiderate sind die Ensembles der Rilla-Filme, diesbezüglich verweise ich auf die Namenslisten der Darstellenden am Ende von Kapitel 2. Schon die Vielfalt all dieser prosopographischen Desiderata verdeutlicht, dass etliche renommierte bis global berühmte Weimarer Filmschaffende unzureichend, weitgehend oder noch völlig unerforscht sind.

In Kapitel 1 habe ich dargelegt, dass es bisher über Rilla außer dem Eintrag im Cinegraph-Lexikon und meinen früheren Untersuchungen noch keine nennenswerte Forschung gab. Diesem Problem habe ich durch die vorgelegte Arbeit zumindest teilweise abgeholfen. Da mein Untersuchungszeitraum im Jahr 1957 endet, um den Rahmen einer Promotion nicht zu sprengen, habe ich Rillas filmisches Spätwerk, seine Theater-, Fernseh- und Teile der Radioarbeit sowie seine Musikertätigkeit und sein literarisches Schaffen bisher nur teilweise oder ansatzweise untersuchen können.

Infolgedessen zählen zu den Werk-Desiderata seine Musiktätigkeit, seine deutsche Radioarbeit sowie deutsche und britische Nachkriegsradioarbeit, sowie Fernseharbeit in beiden Ländern, außerdem seine kunsthistorische, galeristische, journalistische und schriftstellerische Arbeit meines Wissens noch nicht untersucht, während es über seine publizistischen und politischen Aktivitäten 1918-1926 einen Basisforschungsstand gibt. Sechs von Rillas zehn Arbeitsbereichen bleiben somit noch zu erforschen. Etliche Details seiner kriegszeitlichen britischen Radioarbeit bedürfen ebenfalls noch der Klärung, die nur erfolgen kann, falls beziehungsweise sobald noch unter Verschluss gehaltene Akten und einzelne Schriftstücke aus redigierten Akten vollständig für die Forschung freigegeben werden.



### Beispiele neuer Fragen

Meine Quellenarbeit und ihre Auswertung haben weitere Wissenslücken identifiziert, von denen ich hier einige exemplarisch vorstelle.

Es ist unklar, wie weit Rillas Beschäftigung mit Musik und insbesondere der Geige reichte – insbesondere, warum er sich ca. 1910-1913 gegen eine aussichtsreiche Karriere als Berufsmusiker entschied, ob er im Exil jemals Konzerte gab, oder ob er versuchte, die abgebrochene Berliner Schallplattenproduktion 1934 durch einen neuen Vertrag beim Londoner EMI-Mutterkonzern zu ersetzen.

Rillas Tätigkeit als Intellektueller und Schriftsteller war anscheinend weit umfangreicher, als es seine expressionistische Lyrik, *Erde*-Beiträge, Anthologie-Beiträge, Monographien, zwei Romane und das Reise-Sachbuch vermuten lassen; während er anscheinend Vieles im Entwurfsstadium verwarf und auch sofort wegwarf, sind literarische Werke entweder als Entwürfe oder fertige Manuskripte überliefert. Darunter sind einige unpublizierte Kurzgeschichten, beispielsweise die satirische Kurzgeschichte *Trauer-Fall* über den plötzlichen Tod eines Stararchitekten, *Servus, Melzer*, ein heiterer Kommentar auf Rillas Kontakt mit dem Schriftsteller Heimito von Doderer. Einen starken Spannungsbogen eröffnet das Romanfragment *Im Grunde nichts*, dessen Ich-Erzähler als karriere- und kulturflüchtiger Einsiedler in den südfranzösischen Seealpen mit einer unerwartet hartnäckigen Besucherin konfrontiert wird, sowie das Theaterstück *Verzeihung, ich sag das noch einmal* aus den späten 1960er bis frühen 1970er Jahren, worin Rilla Nihilismus, Zynismus und Generationenkonflikte thematisiert.

Unklar ist, ob weitere literarische Quellen erhalten sind; beispielsweise geistert durch die Quellen vom Ende der 1950er Jahre bis inklusive August 1979 ein Roman mit dem Arbeitstitel *Die glühende Kette*, der von der atomaren Bedrohung und einem drohenden Dritten Weltkrieg handelt. Die Idee zu diesem Roman übernahm Rilla vermutlich aus George Orwells Essay *You and the Atomic Bomb* von 1945. Als weitere Handlungsaspekte werden die US-amerikanische Rassensegregation und das Judentum genannt. In den fraglichen Zeitraum fallen auch die US-Invasion in der Schweinebucht im April 1961, Martin Luther Kings Rede *I Have a Dream* im August 1963, der Brandanschlag auf das Altenheim der israelitischen

Kultusgemeinde München im Februar 1970 und die Rückkehr des fundamentalislamischen Ajatollah Chomeini in den Iran im Februar 1979. Selbst falls *Die glühende Kette* nie fertig wurde und Rilla vielleicht seinen dritten Roman wie zuvor andere Manuskripte selbst wegwarf, eines sagt schon der Entwurf: Rilla befasste sich bis kurz vor seinem Lebensende mit aktuellen Fragen seiner Zeit.

Rillas Filmnetzwerk war weit umfangreicher und intensiver, als ich es in der vorliegenden Arbeit darlegen konnte. Beispielsweise war er anscheinend eng mit dem Regisseur Ludwig Berger befreundet, den er wahrscheinlich seit der Weimarer Zeit kannte. Sie korrespondierten in den 1960er Jahren in bestem Einverständnis, wobei ihre Briefe erkennen lassen, dass sie sich über viele Themen austauschten und sich so oft wie möglich trafen.<sup>1189</sup> Bergers Briefe an Rilla sind anscheinend nicht erhalten. Beginn, Dauer und Details dieser Freundschaft bleiben vorerst unklar.

Welchen Umfang und welche Intensität Rillas Exilierten- und britisches indigenes Netzwerk hatte, ist derzeit teilweise noch völlig offen – beispielsweise ist fraglich, wann und in welchem Kontext er seine anscheinend vielfältigen hohen politischen Kontakte knüpfte; seine Londoner Clubzugehörigkeit mag damit zu tun haben. Wie er Duff Cooper kennenlernte, habe ich geklärt. Ungeklärt ist dagegen, wie es kommt, dass er bereits 1940 mindestens einen weiteren Minister kannte, dass er 1948/49 einfach 10 Downing Street aufsuchen konnte, um binnen weniger Stunden für seine Berliner Verwandten Flüge nach London zu organisieren, oder wie er Maurice Edelman kennenlernte, der 1948/49 Unterhausabgeordneter für Coventry war.

---

<sup>1189</sup> ADK LBA1166, Briefe 13-04-1966, 06-06-1966, 27-06-1966, 28-11-1967, 12-05-1968, 16-05-1968, jeweils WR an Ludwig Berger.

## Appendices

### Hervorhebungen in der gesamten Arbeit

Fettdruck für **Filmtitel**

Kursiv- und Fettdruck für *Radioproduktionen, Theaterstücke, Literatur*

Kursivdruck für *Zeitschriften* und *Institutionen*, z.B. Avantgardetheater *Die Tribüne*

### Siglen

#### Sammlungen: Archive, Museen, Bibliotheken, online-Datenbanken

- |                |  |
|----------------|--|
| ADK            | Akademie der Künste, Berlin: Einzelbestände lokal;<br>Datenbank Katalog:<br><a href="https://www.adk.de/de/archiv/archivdatenbank/">https://www.adk.de/de/archiv/archivdatenbank/</a>  |
| BA             | Bundesarchiv, Koblenz/Berlin<br><a href="https://www.bundesarchiv.de/DE/Navigation/Home/home.html">https://www.bundesarchiv.de/DE/Navigation/Home/home.html</a>  |
| BBC            | British Broadcasting Corporation. London: Radio Archive (RA); Written Archive Center (WAC), Reading, cf.<br><a href="https://www.bbc.co.uk/archive/researching-bbc-archives/zrqpwty">https://www.bbc.co.uk/archive/researching-bbc-archives/zrqpwty</a>  |
| BF             | Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin  |
| BFI            | British Film Institute, Stephen Street, London: Filmsichtung;<br>Datenbanken: online-Katalog <a href="http://collections-search.bfi.org.uk/web">http://collections-search.bfi.org.uk/web</a> ; Katalog Sight and Sound/Monthly Film Bulletin <a href="https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/sight-sound-back-issues">https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/sight-sound-back-issues</a> |
| BFI ReLib      | Reuben Library, London-Southbank: Bibliothek und lokale Datenbank  |
| BFI SpecColl   | Special Collections, Berkhamsted: Nachlässe, Schriftgut  |
| BFI StillsDept | Stills Department, Berkhamsted: Standfotos, Werkfotos  |
| BL             | British Library, London: <a href="https://www.bl.uk/">https://www.bl.uk/</a>   |
| BLNA           | Newspaper Archive, BL:<br><a href="https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/">https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/</a>  |
| CinBr          | Cinematic Brno, Datenbank für Kino in Brünn/CS 1918-1945, Masarykova univerzita (MUNI) Brno/CZ, Ústav filmu a audiovizuální kultury:   |

- <https://fav.phil.muni.cz/en/projects/cinematicbrno>
- CinéFR Cinémathèque Française, Datenbank Katalog:  
[http://www.cineressources.net/recherche\\_t.php](http://www.cineressources.net/recherche_t.php)
- DEL Delpher, Datenbank für niederländische Zeitungen,  
Zeitschriften und Bücher; Gemeinschaftsprojekt  
Bibliotheksverbund, Leitung: Koninklijke Bibliotheek, Den  
Haag: <https://www.delpher.nl/>
- DLA Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Datenbank Katalog:  
<https://www.dla-marbach.de/>
- DHM Deutsches Historisches Museum, Berlin  
<https://www.dhm.de/>
- DFF Deutsches Filminstitut – Filmmuseum, Frankfurt:  
<https://www.dff.film/>
- DNB Deutsche Nationalbibliothek, Frankfurt/Leipzig, Datenbank  
Exilpresse: [https://www.dnb.de/DE/Home/home\\_node.html](https://www.dnb.de/DE/Home/home_node.html)
- DRAr Deutsches Rundfunkarchiv, Hörfunk und Fernsehen:  
<https://www.dra.de/>
- DSp Der Spiegel, Hamburg, Datenbank: <https://www.spiegel.de>
- DW Deutsche Welle, Bonn/Berlin:  
<https://www.dw.com/de/themen/s-9077>
- ETH Eidgenössische Technische Hochschule, Bibliothek,  
Datenbank e-Periodica: <http://www.e-periodica.ch>
- Filmportal Deutsches Filminstitut (DFI)/Frankfurt, SDK/Berlin:  
Datenbank <https://www.filmportal.de>
- FWMS Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, Wiesbaden  
<https://www.murnau-stiftung.de/>
- GeEaHou George Eastman House, Rochester/USA  
<https://www.eastman.org/collections>
- GfE Gesellschaft für Exilforschung, Hg. Internationales Jahrbuch  
Exilforschung und Homepage [www.exilforschung.de](http://www.exilforschung.de)
- Gos Gosfilmofond/RUS <https://gosfilmofond.ru/>
- GROE General Register Office England, London  
<https://www.gov.uk/general-register-office>
- HTA Harald von Troschke-Archiv: Datenbank Interviews

- <https://troschke-archiv.de>
- IllusP DFG-Projekt „Deutschsprachige illustrierte Magazine der Klassischen Moderne“ der SLUB Dresden und der Universität Erfurt, Datenbank Illustrierte Presse: <http://www.illustrierte-presse.de>
- LBI Leo Baeck Institute, New York, Datenbank Archiv: <https://www.lbi.org/collections/>
- LexM Universität Hamburg, Institut für historische Musikwissenschaft, Datenbank: Maurer-Zenck, Claudia/Petersen, Peter/Fetthauer, Sophie (Hgg.): Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit. Hamburg: Universität Hamburg 2017, <https://www.lexm.uni-hamburg.de/content/index.xml>
- MRC University of Warwick, Library, Modern Records Centre <https://warwick.ac.uk/services/library/mrc>
- NA The National Archives UK, London-Kew: lokale Datenbank Katalog; Home Office (HO): Naturalisierungsakten
- NLib National Library UK, London
- NLA National Library of Australia, Canberra: Datenbank Zeitschriften
- NLI National Library of Israel, Jerusalem: Datenbank HJP – Historic Jewish Press
- ÖNB Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Datenbanken: Anno (Austrian Newspapers Online) <https://anno.onb.ac.at/>, Bildarchiv Austria; Handschriften/Nachlässe: <https://www.onb.ac.at/digitaler-lesesaal>
- StBibMon Stadtbibliothek München Monacensia <https://www.muenchner-stadtbibliothek.de/monacensia-im-hildebrandhaus>
- SDK Stiftung Deutsche Kinemathek Filmmuseum Berlin: Sammlungen Film, Foto, Schriftgut, Bibliothek <https://www.deutsche-kinemathek.de/>
- SFA Saarländisches Filmarchiv e.V., Saarbrücken, Sammlungen: Film, Foto, Schriftgut, Bibliothek: <https://www.filmarchiv-saarland.de/>

StaBiZefys	Staatsbibliothek zu Berlin: Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Datenbank Zefys für historische deutschsprachige Zeitungen <a href="https://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/index.php?id=start">https://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/index.php?id=start</a>
Times	The Times, London, Datenbank: The Times, Sunday Times <a href="https://www.thetimes.co.uk/">https://www.thetimes.co.uk/</a>
TMA	ETH Zürich, Thomas-Mann-Archiv, Datenbank: <a href="http://www.online.tma.ethz.ch/home/#/">http://www.online.tma.ethz.ch/home/#/</a>
USCa SpecColl	University of Southern California, Los Angeles, Datenbank <a href="https://libraries.usc.edu/databases">https://libraries.usc.edu/databases</a>
VAM	Victoria & Albert Museum, London, Theatre Collection <a href="https://collections.vam.ac.uk/">https://collections.vam.ac.uk/</a>

**Bestände: ungedruckt, gedruckt, Digitalisate**

ASA	Agnes Straub-Archiv, ADK
AJWo	Allgemeine Jüdische Wochenzeitung, BFI
AKA	Alfred Kerr-Archiv, ADK
AlgH	Algemeen Handelsblad (Amsterdam), DEL
ArnCo	Arnhemsche Courant. Dagblad voor Arnhem en Gelderland (Arnhem), DEL
ArbZ	Arbeiter-Zeitung. Zentralorgan der Sozialdemokratie Deutschösterreichs (Wien), ÖNB
BBCo	Berliner Börsen-Courier (Berlin), SDK
BBZ	Berliner Börsen-Zeitung (Berlin), SDK, SFA
BIZ	Berliner Illustrierte Zeitung (Berlin), ZDB
BMo	Berliner Morgenpost (Berlin), ADK
BMA	Bernhard Minetti-Archiv, ADK
BTB	Berliner Tageblatt (Berlin), SDK, SFA
BZ/12	Berliner Zeitung am Mittag (Berlin), SDK
CinQ	Cinema Quarterly (Edinburgh), BFI, BLNA
DaHe	Daily Herald (London), BLNA
DaTel	Daily Telegraph (London), BLNA
DAZ	Deutsche Allgemeine Zeitung (Berlin), SDK
DBü	Die Bühne (Wien), ÖNB
DeDT	Derby Daily Telegraph (Derby), BLNA

DeKu	De Kunst. Een Algemeen Geïllustreerd en Artistiek Weekblad (Amsterdam), DEL
DeT	De Telegraaf (Amsterdam), DEL
DF	Der Film (Berlin), SDK, SFA
DFB	Der Filmbote (Wien), ÖNB, SDK, SFA
DFF	Der Filmfreund (Berlin), SDK, SFA
DFI	Die Film-Illustrierte (Berlin), SDK, SFA
DFiW	Die Filmwoche (Berlin), SDK, SFA
DFW	Deutsche Filmwoche (Berlin), SDK, SFA
DFZ	Deutsche Film-Zeitung (Berlin), SDK, SFA
DK	Der Kinematograph (Berlin), SDK, SFA
DKB	Das Kleine Blatt (Wien), ÖNB
DKJ	Das Kino-Journal (Wien), ÖNB
DKw	Die Kinowoche (Wien), ÖNB
DKri	Die Kritik (Prag), BFI
DRep	Deutsche Republik (Berlin(?)), SDK
DWep	Die Weltpresse (Hg. Britischer Informationsdienst, Wien), ÖNB
DkV	Das kleine Volksblatt (Wien), ÖNB
DKu	Der Kurier (Berlin), ADK
DMBL	Der Montag – Berliner Lokalanzeiger (Berlin), SDK, SFA
DMM	Der Montag Morgen (Berlin), SDK
DMo	Der Morgen. Wiener Montagsblatt (Wien), ÖNB
DoH	Doar Hayom (Jerusalem), NLI/HJP
DosWR	Dossier Walter Rilla, SFA
DRAnz	Deutscher Reichsanzeiger, Universität Mannheim/Datenbank
DSuP	De Sumatra Post (Medan), DEL
DSt	Die Stunde (Wien), ÖNB
DTa	Der Wiener Tag (Wien), ÖNB
DTCH	Derbyshire Times and Chesterfield Herald (Chesterfield), BLNA
DTij	De Tijd: godsdienstig-staatkundig dagblad ('S Hertogenbosch), DEL
DTijdS	De Tijdspiegel ('S Gravenhage), DEL

DuCo	Dundee Courier (Dundee), BLNA
DuET	Dundee Evening Telegraph (Dundee), BLNA
DUnz	Die Unzufriedene (Wien), ÖNB
DWiF	Der Wiener Film (Wien), ÖNB
DZNL	Deutsche Zeitung in den Niederlanden, 1940-1945, DEL
EaC	Eastbourne Chronicle (Eastbourne), BLNA
EBA	Elisabeth-Bergner-Archiv, ADK
EcI	L'écran illustré (Lausanne, Genf), ETH
EiDa	Eindhovensch Dagblad (Eindhoven), DEL
FE	Film-Echo, Beilage zu DMBL (Berlin), SDK, SFA
FJA	Franz-Jung-Archiv, ADK
FK	Der Film-Kurier; Beilage: IFK (Berlin), SDK, SFA
FM	Film-Magazin (Berlin), SDK
FoKMö	Fotosammlung Künstlerclub Die Möwe, ADK
Fre	Freiheit! (Wien), ÖNB
ft	filmtechnik (Berlin), SDK
FW	Die Filmwoche (Berlin), SDK, SFA
FWe	Filmwelt (Wien), SDK, SFA
FWeek	Film Weekly (London), BFI, BLNA
GloC	Gloucester Citizen (Gloucester), BLNA
GloEc	Gloucestershire Echo (Gloucester), BLNA
GrTb	Grazer Tagblatt (Graz), ÖNB
HaCo	Haagsche Courant (Den Haag), DEL
HaLO	Hastings and St. Leonards Observer (Hastings), BLNA
HeHa	Het Handelsblad (Antwerpen), DEL
HeNIn	Het Nieuws van den Dag voor Nederlandsch-Indië (Batavia), DEL
HeVa	Het Vaderland (Den Haag), DEL
HeVo	Het Volk. Dagblad voor de Arbeiderspartij (Amsterdam), DEL
IFK	Illustrierter Film-Kurier (Berlin); ill. FK-Beilage, SDK, SFA
IFK-AT	IFK-Ausgabe für Österreich und die Nachfolgestaaten der k.u.k.-Monarchie (Wien), SDK, SFA
IllFb	Illustriertes Familienblatt (Wien), ÖNB
IllKr	Illustrierte Kronen-Zeitung (Wien), ÖNB



IllWo	Illustrierte Wochenpost (Wien), ÖNB
IndCo	De Indische Courant (Surabaya), DEL
InN	Innsbrucker Nachrichten (Innsbruck), ÖNB
IntWR	Interview Harald von Troschke mit WR in Oberaudorf/Bayern, mehrere Termine in 10-1979, Länge 53'30", HTA <a href="https://troschke-archiv.de/interviews/walter-rilla">https://troschke-archiv.de/interviews/walter-rilla</a> (30-04-2020)
JChr	Jewish Chronicle (London), BFI
JOFE	Slg Josef Fenneker, SDK
JofBCTV	Journal of British Cinema and Television
KBA	Käthe-Braun-Archiv, ADK
KW	Kinematograph Weekly (London), BFI
KVZ	Kleine Volks-Zeitung (Wien), ÖNB
LaEP	Lancashire Evening Post (Preston), BLNA
LBB	Lichtbildbühne (Berlin), SDK, SFA
LDbl	Linzer Diözesanblatt (Linz), ÖNB
LeMe	Leeds Mercury (Leeds), BLNA
LiKo	Limburger Koerier (Maastricht), DEL
LiEc	Liverpool Echo (Liverpool), BLNA
LVbl	Linzer Volksblatt (Linz), ÖNB
MaMe	Marylebone Mercury (London), BLNA
MF	Mein Film (Wien), ÖNB
MiST	Mid Sussex Times (Haywards Heath), BLNA
MiCT	Middlesex County Times (London), BLNA
MoFB	The Monthly Film Bulletin (London), BFI, Datenbank: Sight and Sound
NFP	Neue Freie Presse (Wien), ÖNB
NIF	Neue Illustrierte Filmwoche (Baden-Baden/Berlin), SDK, SFA
NKlbZ	Neue Klosterneuburger Zeitung (Klosterneuburg), ÖNB
NoEP	Nottingham Evening Post (Nottingham), BLNA
NoJo	Nottingham Journal (Nottingham), BLNA
NWvC	Nieuw Weekblad voor de Cinematografie (Den Haag), DEL
NWJ	Neues Wiener Journal (Wien), ÖNB
NWTa	Neues Wiener Tagblatt (Wien), ÖNB
NYT	New York Times (New York), Datenbank

OK	Nachlass Karl Otten, DLA
ÖFZ	Österreichische Film-Zeitung (Wien), ÖNB
ÖKu	Österreichische Kunst (Wien), ÖNB
PaT	Pariser Tageblatt (Paris), DNB
PersDosWR	Personendossier Walter Rilla, ADK
Pic	Picturegoer / Picturegoer Weekly (London), BFI, BLNA
PIT	Pilsener Tageblatt (Pilzen), ÖNB
POR/PLA	Bildarchiv, Plakat- und Grafiksammlung, ÖNB
PRA	Paul-Rilla-Archiv, ADK
PTB	Prager Tagblatt (Praha), ÖNB
RFB	Reichsfilmblatt (Berlin), SDK, SFA
RP	Reichspost. Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk (Wien), ÖNB
ReM	Revue des Monats (Berlin), IllusP
SC	Salzburger Chronik für Stadt und Land (Salzburg), ÖNB
SDFZ	Süddeutsche Filmzeitung, SDK
SlgOli	Slg Olinsky, SDK
SoBi	Sozialistische Bildung (oO), SDK
SoHab	Soerabajasch Handelsblad (Surabaya), DEL
StSe	Staffordshire Sentinel (Hanley/Stoke-on-Trent), BLNA
SuTi	Sunday Times (London), Times
SV	Salzburger Volksblatt (Salzburg), ÖNB
SW	Salzburger Wacht (Salzburg), ÖNB
SFFS	Schweizer Film/Film Suisse: offizielles Organ des Schweizer Lichtspieltheater-Verbandes, deutsche und italienische Schweiz, (Lausanne), ETH
TA	Tiroler Anzeiger (Innsbruck), ÖNB
TAWW	The Australian Women's Weekly (Sydney), NLA
TheatColl	Theatre Collection, VAM
TheatMus	Altbestand Vorgängerarchiv Theatre Museum, VAM TheatColl
TBi	The Bioscope (London), BFI, BLNA
TNCou	Ter Neuzensche Courant (Ter Neuzen), DEL
TJCh	The Jewish Chronicle (London), NLI
TLoM	The London Mercury (London), BFI, BLNA

TNYT	The New York Times (New York), Datenbank
TOb	The Observer (London), BFI, BLNA
TPaP	The Palestine Post, NLI
TSen	The Sentinel (Chicago), NLI
TSk	The Sketch (London), BLNA
TSp	The Sphere (London), BLNA
TSpec	The Spectator (London), BLNA
TTa	The Tatler, (London), BLNA
UKe	Új Kelet (Klausenburg/Kolozsvár/Cluj/RO), NLI
UWDr	Uxbridge & West Drayton Gazette (London), BLNA
Var	Variety (New York), Datenbank
VF	Volksfreund (Hallein), ÖNB
VliCo	Vlissingsche Courant (Vlissingen), DEL
VoT	Vorarlberger Tagblatt (Bregenz), ÖNB
VossZ	Vossische Zeitung (Berlin), StaBiZefys
WAlIz	Wiener Allgemeine Zeitung (Wien), ÖNB
WesDP	Western Daily Press (Bristol), BLNA
WesLO	West London Observer (London), BLNA
WesMN	Western Morning News (Plymouth), BLNA
WHA	Werner-Hinz-Archiv, ADK
WSa	Wiener Salonblatt. Internationale Gesellschaftsrevue (Wien), ÖNB
WZt	Wiener Zeitung (Wien), ÖNB
YoEP	Yorkshire Evening Post (Leeds), BLNA

### **Handbücher, Lexika, Zeitschriften**

ApuZ	Aus Politik und Zeitgeschichte
CineGr	CineGraph Lexikon; Loseblattsammlung, Paginierung innerhalb einzelner Einträge
MontAV	Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation
RuG	Rundfunk und Geschichte (Potsdam)
ZsbayLage	Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte

**Filmgeschichte, Produktionstechnik, Filmarchivierung**

Abspann	hinter das Filmende gesetzte Kader mit Produktionsinformationen
ABPC	Associated British Pictures, London, ab 1933, cf. BIP
A.C.E.	Alliance Cinématographique Européenne, Paris
Akt bzw. Rolle	historische Längenangabe für Filmmaterial, abhängig von Filmvorführpraxis. Ab ca. 1918 hatten Spielfilme 6-10 A/R, vorgeführt mit Geschwindigkeit 18-24 BpS, daher teils divergierende Q-Längenangaben
AltSchr	alternative Schreibweise
AltT OT / AltVT	Alternativtitel zu indigenem OT bzw. ausländischem VT
ArbeitsT	Titel eines Films während der Produktion
Archivkopie	Filmmaterial zur archivischen Langzeit-Reproduktion, prinzipiell unzugänglich für Nutzer*innen
B	Bauten
Bi	Bildnachweis
Bu	Bildunterschrift
BIP	British International Pictures, London, bis 1933, cf. ABPC
BpS	Bilder pro Sekunde; cf. fps
D	Drehbuch
Dup	Duplikat von Ursprungsmaterial
DupPos	Duplikatpositiv – gezogen von Positiv
DupNeg	Duplikatnegativ – gezogen von Negativ
Einstellung	ungeschnittene Filmaufnahme
Emulsion	lichtempfindliche Filmbeschichtung
f	farbig
FIAF	Fédération internationale des archives du film, Brüssel
fps	frames per second; cf. BpS
FSK	Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft, Wiesbaden; BRD-Branchenorganisation, vergibt verbindliche Altersempfehlungen für öffentliche Filmvorführungen
GBPC	Gaumont British Picture Corporation, London
gefärbt	chemische Farbgebung, verändert dunkle Flächen der Emulsion

GP	Gainsborough Pictures
GWP	Graham-Wilcox Productions
K	Kamera
Kader/Kadrage	einzelnes Fotogramm in einem Film
Kr	Kritik
li	links
Master	Mastermaterial, Filmmaterial zur archivischen Langzeit-Reproduktion, prinzipiell unzugänglich für Nutzer*innen
MGM	Metro-Goldwyn-Mayer/Los Angeles
Neg	Kameranegativ = belichtetes Negativ
OF	Originalfassung im Produktionsland
OT	Originaltitel im Produktionsland
P	Produzent*in
Pos	Positivkopie, gezogen von Kameranegativ; Einsatz im Verleih
Pu	Publikum
R	Regisseur*in
re	rechts
Schnitt	Verbinden von Einstellungen zu Szenen, Sequenzen und Akten
Sequenz	durch Schnitte verbundene Szenen: narrative Einheit
stumm	ohne medientechnisch inhärente Tonspur
sw	schwarz-weiß
Szene	durch Schnitte verbundene Einstellungen: narrative Einheit
Ufa / UFA	Universum-Film AG, Berlin, Produktion / Verleih
UT	Untertitel, d.h. Text unterhalb eines Bildkaders insertiert; enthält schriftliche respektive graphische Informationen
UnterT	offizieller Untertitel zu OT oder VT
Verleihkopie	öffentlich zugängliches Duplikat von archiviertem Filmmaterial
viragiert	chemische Farbgebung wirkt auf helle Flächen der Emulsion
Vorspann	vor Filmanfang gesetzte Kader mit Produktionsinformationen
VT	Verleihtitel
ZW	Zwischentitel, zwischen stumme Kader eingeschnitten; enthalten schriftliche bzw. graphische Informationen

**Personennamen und allgemeine Begriffe**

AAUD	Allgemeine Arbeiter-Union Deutschlands
AAUE	Allgemeine Arbeiter-Union – Einheitsorganisation
Abb	Abbildung
AB	Adrian Brunel
angl	anglophon
Anz	Anzeige
Art	Artikel
AT	Österreich
Aufl	Auflage
AUS	Australien
Ausg	Ausgabe
Aut	Autor*in; ggf. nur Kürzel überliefert
Az	Aktenzeichen
Bd	Band
BE	Belgien
Best	Bestand
BG	Bulgarien
Bibl	Bibliothek
Bl	Blatt
BR	Brasilien
BRD	Bundesrepublik Deutschland
CA	Canada
Coll/SpecColl	Collection/Special Collection, cf. Slg/SondSlg
CS	Tschechoslowakei
CZ	Tschechien
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DE	Deutschland bis 1945 und seit 1989
Diss	Dissertation
DK	Dänemark
Dos	Dossier – archivseitig geschaffenes Konvolut zu einem Forschungsthema
dt	deutsch
erw	erweitert

EG	Ägypten
ES	Spanien
Faks	Faksimile
FI	Finnland
FN	Fußnote
Fo	Folge
fragm	fragmentarischer Quellenzustand; bei Filmen z.B. Fehlen von Vor- oder Abspann, Einstellungen, Szenen oder ganzen Akten
FR	Frankreich
GB	Großbritannien
gen	genannt
Glos	Glosse
GR	Griechenland
Hg / Hgg	Herausgeber*in / Herausgeber*innen
HR	Kroatien
Hs	handschriftlich
HU	Ungarn
ibid	ebenda
idem	dieselbe, derselbe
IE	Irland
ill	illustriert
inf	informell
inoff	inoffiziell
IT	Italien
Jg	Jahrgang
Jh/Jhs	Jahrhundert/Jahrhunderts
JP	Japan
Kap	Kapitel
KAPD	Kommunistische Arbeiterpartei Deutschlands
Konv	Konvolut, d.h. Bündel von Quellen, die so in ein Archiv gelangen
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
korr	korrigiert
lt	laut

LV	Lettland
MX	Mexiko
M.I.5	The Security Service/Military Intelligence Section 5
MR	Martina Rilla
Ms	Manuskript
ms	maschinenschriftlich
ND	Nachdruck
NeA	Neuaufgabe
NL	Niederlande
Nls	Nachlass
NN	unbekannte/r Name, unbekannt Bezeichnung
[NN]	unbekannter Werktitel, unbekannter Filmtitel
oA	ohne Autor*in
oBi	ohne Bildnachweis
oD	ohne Datum
oJ	ohne Jahr
oJg	ohne Jahrgang
oM	ohne Monat
oNr	ohne Nummer
oO	ohne Ort
oP	ohne Provenienz
oQ	ohne Quelle
oS	ohne Seitenzahl
oSign	ohne Signatur
oT	ohne Tag
oV	ohne Verlag
passim	durchgängig
PL	Polen
Pseud	Pseudonym
PT	Portugal
PR	Paul Rilla
Q	Quelle(n)
PräsBibl	Präsenzbibliothek
RO	Rumänien



RUS	Russische Föderation
S	Seite/n
Schr	Schreibweise
SE	Schweden
SHAEF	Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force
SI	Slowenien
Sign	Signatur
Slg/SondSlg	Sammlung/Sondersammlung, cf. Coll/SpecColl
Spi	Spitzmarke
SU	Sowjetunion
TR	Türkei
UdSSR	Union der sozialistischen Sowjetrepubliken
udT	unter dem Titel
unpag	unpaginiert
unpubl	unpubliziert
USA	United States of America
UY	Uruguay
Übers	Übersetzung
Var	Varia, cf. Konv
VE	Venezuela
vnlr	von links nach rechts
vs	versus
Weimar	Weimarer Republik 1918-1933
WR	Walter Rilla / Walther Rilla
YU	Jugoslawien 1918-2003
Zas	Ausschnitt aus Zeitung/Zeitschrift
Zeichn	Zeichnung (inklusive Karikatur)
Ztg	Zeitung
Zs	Zeitschrift
zugl	zugleich

## Walter Rilla – Filmographie 1921-1978

Stand: 31-12-2020; offene Fragen: gelb markiert

### 001

#### Hanneles Himmelfahrt OT

DE 1921/22

VT AT	<b>Hanneles Himmelfahrt</b>
VT CS	<b>Hanneles Himmelfahrt</b>
AltVT CS	<b>Haniččina cesta do nebe</b>
AltVT CS	<b>Hannele</b>
AltVT CS	<b>Hanička</b>
VT NL	<b>Hannele's Hemelvaart</b>
VT HU	<b>Hannele</b>
VT PL	<b>Hanusia</b>
VT FR	<b>L'Assomption de Hannele Mattern</b>
VT DK	<b>Lille Hanne</b>
VT LV	NN
VT FI	NN
VT angl	<b>Hannele's Journey to Heaven</b>

#### Großproduktion

**Drama, Sozialdrama, Melodrama-Elemente**

**35mm, 1: 1,33, 5 Akte, 2.115 m, 105' [lt csfd.cz], viragiert, stumm**

### 002

#### Der Sturz in den Abgrund OT

DE 1922

AltVT DE	<b>Jeremias</b>
AltSchr VT DE	<b>Jerimias</b>
VT AT	<b>Der Kampf um Jerusalem (Jeremias)</b>
VT CS	<b>Die Zerstörung Jerusalems: Jeremias</b>
VT NL	<b>Jeremias</b>
VT BG	NN

VT GR	NN
VT TR	NN
VT GB/Palästina	<b>The Prophet Jeremias and the Destruction of Jerusalem</b>
VT USA	<b>The Fall of Jerusalem</b>

**Kostümfilm, Bibelfilm, Altes Testament, Romeo + Julia-Motiv**

**35mm, 1: 1,33, Länge OT DE? , Fragment von US-Fassung sw: 4,756 ft = 71‘ bei  
18 fps, OT viragiert, stumm**

**003**

**Das schöne Mädel OT**

DE 1922/23

VT AT	<b>Das schöne Mädel</b>
VT CS	<b>Das schöne Mädel</b>
AltVT CS	<b>Dcera Hrobníkova</b>
AltVT CS	<b>Die Tochter des Totengräbers</b>
AltVT CS	<b>Des Totengräbers Töchterlein</b>
VT angl?	<b>The Beautiful Girl</b>

**Drama, Melodrama**

**35mm, 1:1.33, 6 Akte, 2169 m, sw, stumm**

**004**

**Wer wirft den ersten Stein OT**

DE 1922/23

vermutlich Drama; **evt. neusachliches Sozialdrama um Industriearbeit in  
Tabakfabrik während der Russischen Revolution**

**35mm, Länge? , sw , stumm**

**005**

**Die Magyarenfürstin OT**

DE 1923

AltVT DE **Eine Zirkus-Romanze**VT AT **Die Magyarenfürstin**AltVT AT **Magyarenfürstin**VT NL **Circusprinses****Romanze, Melodrama, Zirkusfilm mit Elementen von Sensationsfilm****Format? Länge? sw o f?, stumm****006****Alles für Geld OT**

DE 1923

VT AT **Alles fürs Geld**VF FR **Tout pour l'Or**VT GB **Fortune's Fool**VT USA **Fortune's Fool**

VT ES NN

VT FI NN

**neusachliches Drama mit Satire- und Komödien-Elementen****35mm, 1:1,33, OV (Zensurfass) 6 Akte, 2850 m, viragiert, stumm****007****Die Finanzen des Großherzogs OT**

DE 1923/24

VT AT **Die Finanzen des Großherzogs**VT CS **Finance pana velkovévody**AltVT CS **Finance velkovévody**AltVT CS **Finance velkovévody z Abacca**VT SE **Storhertigens finanser**

VT DK	<b>Storhertugens Finanser</b>
VT FI	NN
VT FR	<b>Les finances du Grand-Duc</b>
VT IT	<b>Le Finanze del granduca</b>
VT CRO	<b>Financije velikog vojvode</b>
VT ES	<b>Las finanzas del Gran Duque</b>
VT BR	<b>As Finanças do Grão-Duque</b>
VT RS	<b>Финансије великог војводе</b>
VT SU	<b>Финансы великого герцога</b>
VT GB?	<b>The Grandduke's Finances</b>
VT USA	<b>The Finances of the Grand Duke</b>

**neusachliche Komödie, Kapitalismus-Satire**

**35mm, 1:1,33, 6 Akte, 2483 m, sw, stumm** [US-Version 80', restauriert 1995; ES-Version 77', DVD edition

**008**

**Im Namen des Königs OT**

DE 1923/24

VT AT **Im Namen des Königs**

**pseudohistorischer Kostümfilm Ancien Régime mit Komödien- und Melodrama-Elementen**

**35mm, 1:1,33, 4-6 Akte, mindestens 1.884m, sw, stumm**

**009**

**Der Sprung ins Leben OT**

DE 1923/24

UnterT DE **Roman eines Zirkuskindes**

VT AT **Der Sprung ins Leben**

VT CS **Der Sprung ins Leben**

AltVT CS	<b>Arena života</b>
VT NL	<b>De roman van een cirkuskind</b>
AltVT NL	<b>Het cirkuskind</b>
AltVT NL	<b>Cirkuskind</b>
VT FR	<b>L'étoile du cirque</b>
VT PL	<b>Skok w życie</b>
VT GB	<b>Leap Into Life</b>

**Romanze, Melodrama, Zirkusfilm mit Elementen des Sensationsfilms  
35mm, Ratio? 6 Akte, 2075m, sw, stumm**

### **010**

#### **Der Mönch von Santarem OT**

DE 1923/24

VT AT **Der Mönch von Santarem**

VT GB **The Monk from Santarem**

**Drama, Melodrama, Vater-Sohn-Konflikt, Religion vs Politik  
35mm, 1:1,33, 2622m, sw o f?, stumm**

### **011**

#### **Die Fahrt ins Verderben OT DE / Op hoop van zegen OT NL**

DE+NL 1924

ArbeitsT DE **Hoffnung auf Segen**

**Drama, Melodrama, Seefahrt, Ausbeutung  
35mm, Ratio?, 2000m, 95' sw, stumm**

### **012**

#### **Die Puppe vom Lunapark OT**

DE 1924/25

VT AT **Das Radiomädel**

VT angl **The Doll of Lunapark**

**neusachliche Komödie, Romanze, z.T. parodistische Elemente aus Melodrama, Abenteuer, Sensationsfilm, Detektivfilm**

**35mm, 1:1,33, 6 Akte, 1761 m, s/w, stumm**

### 013

**Die Prinzessin und der Geiger / The Blackguard OT**

DE+GB 1924/25

VT AT **Die Prinzessin und der Geiger**

UnterT AT **Die Memoiren eines Strolches**

VT CS **Princezna a houslista**

VT FR **Le Voyou**

AltVT FR **Le Vagabond**

VT NL **Gouden snaren. Tusschen Roem en Liefde**

AltVT NL **Tusschen Roem en Liefde**

VT IT **Il furfante**

VT ES **La princesa y el violinista**

VT VE **El bribón**

VT IE **The Blackguard**

VT USA **The Blackguard**

**Kostümfilm (zeitgenössisch: "Ausstattungsfilm"), Melodrama, Romanze, Musikerbiographie mit Revolutionsfilm-Elementen**

**35mm, Ratio?, 6 Akte, 2.804m [lt. Filmportal - ohne Begründung; 1.965m lt SDK Schriftgut bei Zensurvorlage], sw, stumm**

### 014

**Liebesfeuer OT**

DE 1925

VT AT	<b>Das Spiel mit dem Feuer</b>
VT CS	<b>Liebesfeuer, oder: Wiener Blut</b>
AltVT CS	<b>Vídeňská krev aneb šlechtic a baletka</b>
VT NL	<b>Liefdevuur</b>
VT DK	<b>Det glade Wien</b>
VT SE	<b>Balettgrevinnan</b>
VT FI	NN
VT ES	<b>Fuego del Amor</b> [?]
VT BR	<b>Fogo do Amor</b>
VT GB	<b>Fires of Love</b>
AltSchrVT GB	<b>Fire of Love</b>

**Drama, Melodrama, Dreiecksgeschichte, Tanz, Ballett, Bühne**

**35mm, 1:1,33, 2.710m, viragiert, stumm**

**[2.710m = 8,891.08 ft]**

**BFI Archivkopie, tinted = viragiert, nur 5,700 ft, 6 Akte**

**BFI Sichtungskopie, sw, nur 5,440 ft = 1.657,5m**

**015**

**Die – da unten OT**

DE 1925/26

AltVT DE	<b>Die da unten</b>
AltVT DE	<b>Die Tochter des Zuchthäuslers (Eine von Vielen)</b>
VT AT	<b>Eine von Vielen</b>
VT CS	<b>Die Tochter des Zuchthäuslers (Eine von Vielen)</b>
AltVT CS	<b>Trestancova dcera (Jedna z mnohých)</b>
VT NL	<b>Levenswrakken</b>
VT JP	NN

**neusachliches Melodrama, Sozialdrama**

**35mm, Ratio? Länge?, sw o f?, stumm**



**016****Der Geiger von Florenz OT**

DE 1925/26

VT AT	<b>Der Geiger von Florenz</b>
VT CS	<b>Der Geiger von Florenz</b>
AltVT CS	<b>Záhadný houslista Florentský</b>
VT NL	<b>De dochter uit het eerste huwelijk</b>
AltSchr VT NL	<b>De Dochter uit het eerste Huwelijk</b>
AltSchr VT NL	<b>De dochter uit 't eerste huwelijk</b>
VT DK	<b>Kaerlighedslængsel</b>
VT FR	<b>Le Violoniste de Florence</b>
VT ES	<b>La Violinista de Florencia</b>
VT PT	<b>O Violinista de Florença</b>
VT SU	NN
VT GB	<b>Impetuous Youth</b>
VT USA	<b>Impetuous Youth</b>
AltVT USA	<b>The Violinist of Florence</b>

**neusachliche Romanze, psychologischer Film, Erwachsenwerden**

**35mm, 1:1,33, ca 6 Akte, Länge? sw, stumm**

**017****Einspänner Nr. 13 OT DE / Fiaker Nr. 13 OT AT**

DE/AT 1925/26

ArbeitsT DE	<b>Einspänner Nr. 13</b>
VT CS	<b>Fiaker Nr. 13</b>
AltVT CS	<b>Fiakr č. 13</b>
AltVT CS	<b>Drožka čís. 13</b>
VT PL	<b>Dorożka nr 13</b>
VT HU	<b>A 13-as számú fiáker</b>
VT YU	<b>Fijaker broj 13 (Sprache: Serbisch)</b>

VT GR	<b>I amaxa yp' arith. 13</b>
VT DK	<b>Droske Nr. 13</b>
VT FI	<b>Pika-ajuri n:o 13</b>
VT FR 1927	<b>Mademoiselle Colette danseuse</b>
VT IT	<b>Colette, ballerina dell'Opera</b>
VT PT	<b>A Tipóia N° 13</b>
VT GB	<b>Fiacre No. 13</b>
AltVT GB	<b>The Road to Happiness</b>
Alt VT USA	<b>Cab No. 13</b>

**Melodrama, Romanze mit Komödien-Elementen**  
**35mm, 1:1.33, 6 Akte, 2.502 m, 91'27“, sw, stumm**

## **018**

**Wie einst im Mai OT**

DE 1925/26

VT NL	<b>Wie einst im Mai</b>
AltVT NL	<b>Wie einst im Mai ('t was in Mei)</b>
VT angl?	<b>Maytime</b>
AltVT angl?	<b>As Once in May</b>

**Episodenfilm, Operettenadaption, Romanze, Großstadtporträt**  
**35mm, 1:1,33, 1926 m 97', sw, stumm**

## **019**

**Dürfen wir schweigen? OT**

DE 1926

VT AT	<b>Dürfen wir schweigen?</b>
VT CS	<b>Smíme mlčeti?</b>
VT HU	<b>Halálrozák</b>
VT RO	<b>Halálrozák</b>

VT DK	<b>Samfundets svøbe</b>
VT FI	NN
VT FR	<b>Le Baiser Mortel</b>
VT BR	<b>O Crime do Silêncio</b>
VT SU	<b>Смеем ли мъ молцагъ</b>
VT JP	<b>亡国病患者</b>
VT GB	<b>Should We Be Silent?</b>
VT USA	<b>Should We Be Silent?</b>

**neusachliches Drama, Sozialdrama, medizinische Sexualaufklärung**

**35mm, 1:1,33, 7 Akte, 2.686 m, 89', sw, stumm; 1.241m = 47' erhaltenes**

**Fragment**

**020**

**Die geschiedene Frau OT**

DE 1926

VT AT	<b>Die Dame im Schlafcoupé</b>
AltSchr VT AT	<b>Die Dame im Schlafkupee</b>
VT NL	<b>Die geschiedene Frau (De gescheiden vrouw)</b>
AltVT NL	<b>De gescheiden vrouw</b>
VT DK	<b>Eventyret i Sovevognen</b>
VT SE	<b>Frånskilda frun</b>
VT FR	<b>La divorcée</b>
VT IT	<b>La divorziata</b>
VT PT	<b>A Divorciada</b>
VT BR	<b>A Divorciada</b>
VT GB	<b>The Girl in the Train</b>
VT CA	<b>The Girl in the Train</b>
VT angl	<b>The Divorcée [</b>

**neusachliche Komödie, Operettenadaption**

**35mm, 1:1,33, 2.541m OF DE, sw, stumm**

**021****Hoheit tanzt Walzer OT**

DE 1926

AltVT DE	<b>Die Küsse der Prinzessin</b>
VT AT	<b>Hoheit tanzt Walzer</b>
AltVT AT	<b>Das Lercherl von Hernals</b>
VT NL	<b>Hoheit tanzt Walzer (De prinses en de violinist)</b>
AltVT NL	<b>Hoogheid walst weer</b>
VT CS	<b>Taneček panny Márinky</b>
AltVT CS	<b>Taneček Její Výsosti</b>
VT FR	<b>L'Heure exquise</b>
VT IT	<b>Sua Altezza balla il Valtzer</b>
VT ES	<b>La princesa y el violinista</b>
VT PT	<b>Sua Alteza Dança uma Valsa</b>
VT angl	<b>Her Highness Dances the Waltz</b>

**Operettenadaption, Kostümfilm, Musikerbiographie, Romanze, „Alt-Wien“-Film**

**35mm, 1:1,33, 2.204m OF DE+AT, sw, stumm; Exportversionen: NL + ES 2.204 m, IT 2.133m**

**022****Die Königin des Weltbades OT**

DE 1926

AltVT DE	<b>Das Tagebuch einer Midinette</b>
VT AT o. AltVT AT	<b>Das Tagebuch einer Midinette</b>
AltVT AT	<b>Karriere einer Midinette</b>
AltSchr VT AT	<b>Die Karriere einer Midinette</b>
VT FR	<b>La Carrière d'une midinette</b>
VT CS	<b>Královna světových lázní</b>
VT PT	<b>A Rainha do Balneário</b>

Alt VT PT	<b>La Carrière d'une midinette</b>
VT BR	<b>A Rainha do Balneário</b>
VT GB	<b>A Girl of Paris</b>
VT USA?	<b>The Queen of the Baths</b>

**Romanze, Komödie, Melodrama, neusachliche Elemente**

**Format?, Ratio?, Länge?, sw o f?, stumm**

## **023**

### **Die Welt will belogen sein OT**

DE 1926

ArbeitsT DE	<b>Der Mann mit dem Splitter</b>
VT AT	<b>Ich habe deine Frau verführt</b>
AltVT AT	<b>Ich habe deine Frau verführt (Die Welt will belogen sein)</b>
VT CS	<b>Die Welt will belogen sein</b>
VT NL	<b>Haar minnaar</b>
VT FR	<b>Mentir</b>
VT GB	<b>Should a Man Tell?</b>
VT angl	<b>The World Wants to Be Deceived</b>

**neusachliche Satire, Komödie**

**35mm, 1:1,33, 2.162 m = 79', sw, stumm**

**GB-Exportfassung 7 Akte, 1.735 m**

## **024**

### **Wie bleibe ich jung und schön? OT**

DE 1926/27

VT + AltVT DE	<b>Ehegeheimnisse</b>
VT + AltVT DE	<b>Wie bleibe ich jung und schön? – Ehegeheimnisse</b>
VT AT	<b>Ehegeheimnisse</b>
VT CS	<b>Wie bleibe ich jung und schön?</b>

35mm, **Ratio?, Länge?**, sw, stumm

**025**

**Kinderseelen klagen euch an OT**

DE 1926/27

AltSchr **Kinderseelen klagen Euch an!**

VT AT **Kinderseelen klagen euch an**

VT NLEerbied voor het moederschap

**neusachliches Drama, Sozialdrama, Kammerspiel**

**35mm, 1:1,33, 2478m, sw, stumm**

**026**

**Die Sporck'schen Jäger OT**

DE 1926/27

AltVT DE **Das Bataillon Sporck**

AltT DE **Das Geheimnis einer Nacht**

VT AT **Die Sporck'schen Jäger**

AltVT AT **Das Geheimnis einer Nacht**

VT CS **Das Geheimnis einer Nacht**

VT DK **Midnatsjægeren**

**Drama, Militär, Jagd**

**35mm, 1:1,33, OF 2200m, 80' [2076m angl Exportfassung, sw, stumm**

**027**

**Arme kleine Colombine OT**

DE 1927

VT AT **Ihr letzter Tanz**

VT AT	<b>Vergewaltigt (Ihr letzter Tanz)</b>
VT AT AltSchr	<b>Vergewaltigt!</b>
VT CH	<b>Arme kleine Colombine</b>
VT FR	<b>La Danseuse perdue</b>
VT GB	<b>Poor Little Balerina</b>

**neusachliches Drama, Sozialdrama, Vergewaltigung**

**35mm, 1:1,33?, 8 Akte [lt SFA Q], 6 Akte, 2294m, sw, stumm**

**028**

**Die Bräutigame der Babette Bomberling OT**

DE 1927

VT AT **Drei in einem Bett**

**neusachliche Satire, Komödie**

**35mm, 1:1,33, Länge?, sw, stumm**

**029**

**Die weiße Spinne OT**

DE 1927

AltSchrVT DE	<b>Die weiße Spinne!</b>
VT AT	<b>Die Spielerin</b>
AltVT AT	<b>Das Geheimnis der weißen Spinne</b>
VT NL	<b>De Witte Spin</b>
AltVT NL	<b>De Witte Spin (De sensatie en et raadsel van Parijs)</b>
VT PT	<b>A Aranha Branca</b>
VT HU	<b>Az asszony és a pénz</b>
VT RO	<b>Az asszony és a pénz</b>
VT angl global	<b>The White Spider</b>

**neusachliche Komödie, Detektivfilm, Kriminalfilm, Sportfilm, Abenteuerfilm**

35mm, 1:1,33, **2.016m**, sw, stumm

### 030

#### **Orient-Expreß OT**

DE 1927

AltSchr DE	<b>Orientexpreß</b>
VT AT	<b>Orient-Expreß</b>
VT CS	<b>Orient-Express</b>
AltVT CS	<b>Orient-expres</b>
VT DK	<b>Orientekspresen</b>
VT SE	<b>Begär</b>
VT FI	NN
VT ES	<b>Oriente Express</b>
VT BR	<b>Homem... Mulher... Pecado!</b>
VT FR	<b>Orient Express</b>
VT angl global	<b>Orient Express</b>

**neusachliche Romanze; Melodrama mit Kammerspiel-Elementen**

**35mm, 1:1,33, 6 Akte, 2.627 m, sw, stumm**

### 031

#### **Das gefährliche Alter OT**

DE 1927

VT AT	<b>Das gefährliche Alter</b>
AltVT AT	<b>Das gefährliche Alter (Sündige Liebe)</b>
AltVT AT	<b>Sündige Liebe</b>
AltVT AT	<b>Das gefährliche Alter. Aus dem Leben einer Frau</b>
VT CS	<b>Das gefährliche Alter</b>
VT NL	<b>De gefaarlijke Leeftijd</b>
VT DK	<b>Den farlige alder</b>
VT FR	<b>L'Age dangereux</b>



VT HU        **Veszedelmes életkor**  
 VT SE        NN  
 VT UA [Ukraine] **Жінка під 40 років**  
 VT SU        **Жінка під 40 років**

**neusachliche Romanze, Melodrama, Liebe mit großer Altersdifferenz,  
 „Sittendrama“**

**35mm, 1:1,33, 7 Akte [6 Akte lt SDK Schriftgut, 7 Akte lt ÖNB AT + CS], 2.598 m**  
 [AT-Exportfassung ca. 2.400m lt Paimann's Filmlisten], **ca. 103'** [Min-Angabe], **sw,**  
**stumm**

### 032

#### **Doña Juana OT**

DE 1926-1928

VT AT        **Donna Juana**  
 VT CS        **Donna Juana**  
 AltVT CS    **Die schöne Donna Juana**  
 VT DK        **Elskovsrus**

**pseudohistorische Romanze, Komödie, freie Adaption einer Bühnenvorlage**  
**35mm, 1:1,33, 123' = ca3.081m?, sw, stumm**

### 033

#### **Die geheime Macht OT**

DE 1927/28

AltVT DE                    **Geheime Macht**  
 VT AT                        **Geheime Macht**  
 VT CS                        **Emigranten**  
 AltVT CS                    **Emigranti**  
 VT NL                        **Geheime Machten**  
 AltVT NL                    **Geheime Macht**

VT DK	<b>I hemmelig Tjeneste</b>
VT SE	<b>Hemliga makter</b>
VT FR	<b>En mission secrète</b>
VT GR	<b>Tseka</b>
VT PT	<b>Missão Secreta</b>
VT BR	<b>O Poder Oculto</b>
VT GB	<b>Secret Power</b>
VT USA	<b>Sajenko – the Soviet</b>
AltSchr VT USA	<b>Sajenko, the Soviet</b>

**neusachliches, pseudopolitisches Melodrama mit romantischen Elementen, anti-revolutionär, anti-sowjetisch**

**DE OT 35mm, 6 Akte, 2.802m = 102‘25“, sw, stumm**

[Länge lt. Zensur 1; 2.800m lt. DHM „Wiederentdeckt“ Nr. 232]

**VT GB und VT USA jeweils 1.740m?** [unklare Angabe in DHM „Wiederentdeckt, Nr. 232]

### **034**

#### **Der Mann mit dem Laubfrosch OT**

DE 1927/28

ArbeitsT DE	<b>Verbrechen</b>
AltVT	<b>Der Mann mit dem Laubfrosch (Verbrechen)</b>
AltT DE	<b>Moderne Jugend</b>
VT AT	<b>Verbrechen</b>
VT CS	<b>Zločin</b>
AltVT CS	<b>Zločin (Muž s rosničkou)</b>
VT FR	<b>L'Homme à la grenouille</b>
VT ES	<b>El hombre de la rana</b>
VT DK	<b>Skampletten</b>
VT SE	<b>Hotelletts hemlighet</b>
VT GB(?)	<b>The Man with the Frog</b>
VT angl global	<b>The Man with the Frog</b>
VT USA	<b>The Man with the Green Frog</b>

**neusachlicher Kriminalfilm, Drama mit Elementen von Romanze und Komödie**  
**35mm, 1:1,33, 8 Akte, Länge?, 97', sw, stumm**

[ca. 2.600m =95'02“ AT-Exportfassung lt Paimann's Filmlisten

2.434m offenbar US-Fassung, Credits + ZWs EN, lt SDK + George Eastman House,  
diese Fassung ländertechnisch ungekennzeichnet auf Filmportal.de]

### 035

#### Seine Mutter OT

DE 1927/28

ZensurT 1 DE	<b>Seine Mutter</b>
ZensurT 2 DE	<b>Ehre Deine Mutter</b>
VT AT	<b>Ehre Deine Mutter</b>
AltVT AT	<b>Ehre Deine Mutter (Das Hohelied der Mutterliebe)</b>
AltVT AT	<b>Tränen einer Mutter</b>
AltVT AT	<b>Gewissensbisse</b>
VT NL	<b>Eert Uwe Moeder</b>
VT FR	<b>Parce que ... Maman</b>
VT USA	<b>Honour Thy Mother</b>
VT JP	母
AltVT JP	<b>Honour Thy Mother</b>

**neusachliches Melodrama, Mutter-Sohn-Konflikt**

**35mm, 1:1.33, 6 Akte, 2.436 m (Zensur 1) bzw. 7 Akte, 1.607m (Zensur 2), sw,  
stumm [Länge lt SDK Schriftgut; Länge, Format, Ratio, + Farbstatus lt imdb]**

### 036

#### Die Sache mit Schorrsiegel OT

DE 1927/28

VT AT	<b>Der Gefangene von Amsterdam</b>
VT CS	<b>Der Gefangene von Amsterdam</b>
AltVT CS	<b>Amsterodámský zajatec</b>

AltSchrVT CS	<b>Amsterodamský zajatec</b>
VT FR	<b>Quand on a tué</b>
VT GB	<b>Conscience</b>
VT IE	<b>Conscience</b>
VT USA	<b>The Schorrsiegel Affair</b>

**psychologisches Kriminalmelodrama mit romantischen Elementen**

**35mm, 1:1.33, 2.659m, sw, stumm [Länge lt imdb]**

**037**

**Die große Liebe – Revolutionshochzeit OT**

DE 1928

VT DE	<b>Die große Liebe (Revolutionshochzeit)</b>
ArbeitsT DE	<b>Still wie die Nacht und tief wie das Meer soll meine Liebe sein</b>
AltVT DE	<b>Das Leben für eine Liebesnacht</b>
AltVT DE	<b>Revolutionshochzeit</b>
VT CH frz	<b>Un Amant sous la Terreur</b>
VT AT	<b>Revolutionshochzeit</b>
AltVT AT	<b>Das Leben für eine Liebesnacht (Revolutionshochzeit)</b>
VT NL	<b>De Revolutie Bruid</b>
VT SC	<b>Die Revolutionshochzeit</b>
AltVT CS	<b>Die große Liebe</b>
AltVT CS	<b>Revolutionshochzeit</b>
AltVT CS	<b>Revoluční svatba</b>
VT DK	<b>Revolutionsbryllup</b>
VT SE	<b>Ett revolutionsbröllop</b>
VT FI	NN
VT FR	<b>Un Amant sous la Terreur</b>
VT IT	<b>Nozze sotto il terrore</b>
VT YU	<b>Svadba pod revolucijom [Serbisch]</b>
VT ES	<b>La divisa blanca</b>
VT PT	<b>No Tempo do Terror</b>
VT UY	<b>La divisa blanca</b>

VT BR        **Sangrenta Noite Nupcial**  
 VT GB        **The Last Night**  
 VT USA      **The Last Night**  
 VT JP        **NN – The Last Night?**

**neusachliches Drama, Kammerspiel, pseudohistorischer Revolutionsfilm**  
**35mm, 1:1,33, 8 Akte** [lt ÖNB, Westböhmisches Tageszeitung], **99'** [lt Wikip DE],  
**2.915m, 95'40"** [DK-Exportfass. online], **sw, stumm**

### 038

#### **Eva in Seide OT**

DE 1928

VT AT        **Halbwelt macht Karriere (Eva in Seide)**  
 VT CS        **Eva in Seide**  
 AltVT CS    **Eva v hedvábí**  
 VT FR        **Eve toute nue**

**neusachliche Komödie, Romanze**

**35mm, 1: 1,33, 8 Akte, 3.006m** [Bildratio+Länge lt imdb], **sw, stumm**

### 039

#### **Prinzessin Olala OT**

DE 1928

VT AT        **Prinzessin Olala**  
 VT CS        **Prinzessin Olala**  
 AltVT CS    **Princezna Ollala**  
 VT DK        **Prinsesse Olala**  
 VT NO        **Demimonde-prinsessen**  
 VT PL        **Księżniczka Olala**  
 VT FR        **Princesse Oh, là, là!**  
 VT IT        **La principessa**

VT PT **Princesinha Oh Lá Lá!...**  
 AltVT PT **A Princezinha Oh! Lá! Lá!**  
 VT VE **La princesa Olala**  
 VT GB **Princess Olala**  
 AltVT GB **The Art of Love**  
 VT USA **The Art of Love**  
 AltVT USA **Art of Love**

**neusachliche Romanze mit Elementen der Kriminalkomödie und des Adelfilms,  
 Operettenadaption**

**35mm, 1:1,33?, 6 Akte, 2.922m [lt Wikip DE], sw, stumm**

## **040**

### **Der Raub der Sabinerinnen OT**

DE 1928

VT AT **Der Raub der Sabinerinnen**  
 VT CS **Der Raub der Sabinerinnen**  
 VT DK **Sabinierindernes Rov**  
 VT HU **Sabin nők elrablása**  
 VT PT **Estudantes**

**Romanze, Komödie; Theater im Film**

**35mm, 1:1,33, 6 Akte, 2172 m, sw, stumm**

## **041**

### **Der Monte Christo von Prag OT AT / Pražký Monte Christo OT CS**

AT+CS 1928/29

AltVT AT **Justizirrtum**  
 VT DE **Um Frauen und Geld**  
 VT BR **Segredos do Cárcere**  
 VT FR **Captif du Silence**

VT angl **The Monte Christo of Prague**

**neusachliches Melodrama, Kriminalfilm, Justizfilm**

**35mm, 1:1.33, OF AT+CS: 7 Akte, 2.150m = 78'30"**, ZW DE; Export DE: 5

**Akte, 1.664m = 60'49"**, sw, stumm

**042**

**Vererbte Triebe – Der Kampf ums neue Geschlecht OT**

DE 1929

ArbeitsT DE	<b>Erbsünde</b>
VT DE	<b>Vererbte Triebe</b>
VT CH	<b>Vererbte Triebe</b>
VT AT	<b>Erbsünde</b>
AltSchr VT AT	<b>Erbsünde!</b>
AltVT AT	<b>Erbsünde (Vererbte Triebe) – Der Kampf ums neue Geschlecht</b>
VT CS	<b>Vererbte Triebe</b>
AltVT CS	<b>Die vererbten Triebe</b>
AltVT CS	<b>Zděděné vášně</b>
VT NL	<b>Erfzonde (Vererbte Triebe)</b>
VT FR	<b>L'Instinct héréditaire</b>
VT IT	<b>La voce del sangue</b>
VT HU	<b>Lángész és örület</b> [ung. Bedeutung: Genie und Wahnsinn]
VT RO	<b>Lángész és örület</b> [lt NLI Uj Kelet]
VT GB	<b>Hereditary Instinct</b>
VT USA	<b>Inherited Passions</b>
VT angl global	<b>Inherited Passions</b>

**neusachliches Drama, Justizdrama, Kriminalfilm, Erbkrankheitstheorie, Genetik als Verbrechensursache**

**35mm, 1:1,33, DE-OF 6 Akte, 2.683m = 98'04"** [lt Der Film]; **2.620m** lt

**Filmportal, US-ExportF 80' = 2.188,8m** [lt imdb], sw, stumm

**043****Die fidele Herrenpartie OT**

DE 1929

AltVT DE	<b>Die fidele Herrenpartie (Herren unter sich)</b>
AltVT DE	<b>Die fidelen Stammtischbrüder</b>
AltVT DE	<b>Herren unter sich</b>
AltVT DE	<b>Herrenpartie</b>
VT NL	<b>Potverteeren</b>
VT AT	<b>Die fidele Herrenpartie (Herren unter sich)</b>
AltVT AT	<b>Eine fidele Herrenpartie</b>
AltVT AT	<b>Unter falschem Verdacht (Die fidele Herrenpartie)</b>
VT CS	<b>Die fidele Herrenpartie</b>
VT GB	<b>Bank Holiday</b>
VT engl	<b>Gentlemen Among Themselves</b>

**neusachliche Tragikomödie, Gesellschaftssatire, Romanze**

Geschlechterrollen, Diskussion Männerbild, Konflikt Ehe/Generation, Beruf, Geschäft, Kleinbürger, Akademiker

**35mm, 1:1,33, 8 Akte** [lt Filmportal; 6 Akte lt SDK Schriftgut], **2.477m**

Zensurfassung; seit 07-1997 restaurierte Kopie im BA-FA **2.486,4 m = 91'**, **24 BpS**

[lt. Helmut Regel, BA-FA], **2.534m** [BFI, Exportfassung **Bank Holiday**,

Längendifferenz infolge Insert englischer ZW] **sw, stumm; Vorspannfilm (=**

**Trailer) 1 Akt, 87m**

**044****§173 St.G.B. Blutschande OT**

DE 1929

ArbeitsT	<b>Paragraph 173</b>
VT DE	<b>§173 St.G.B.</b>
VT DE	<b>Strafbare Ehen (Blutschande)</b>



AltVT DE	<b>Blutschande §173 St.G.B.</b>
VT AT	<b>Opfer der Liebe</b>
AltVT AT	<b>Blutschande (Opfer der Liebe)</b>
AltVT AT	<b>Blutschande</b>
VT FR	<b>Inceste (L'article 173)</b>
AltVT FR	<b>Les Sacrifiés</b>
VT NL	<b>Paragraaf 173</b>
VT angl	<b>Incest</b>

**neusachliches Justizdrama, Sozialdrama**

**35mm, 1:1,33, 7 Akte, 2.592 m, sw, stumm**

## **045**

**Hříchý lásky OT CS / Sündenfall OT DE**

CS+DE 1929

ArbeitsT CS+DE	<b>Angst vor der Liebe</b>
VT DE	<b>Die Sünde einer schönen Frau</b>
AltVT DE	<b>Sünden der Liebe</b>
AltVT CS	<b>Sünde einer schönen Frau</b>
AltVT CS	<b>Sünden der Liebe</b>
AltVT CS	<b>Německá říše</b>
VT AT	<b>Die letzte Maske</b>
VT FR	<b>Le Dernier Masque</b>
VT GB	<b>Sins of Love</b>
AltVT GB	<b>The Sins of Love</b>
AltVT GB	<b>Sin of a Beautiful Woman</b>

**35mm, 1:1,33, 78', sw, stumm** [78' lt FDB CZ; 73' lt Bonner Sommerkino 2017; 70' lt Festival Karlowy Vary 2017]

## **046**

**Ehe in Not OT**

DE 1929, FR 19NN

**MSF** OF DE stumm, FR-Exportfassung nachträglich vertont

AltVT DE **Ehen zu dritt**

AltVT DE **Wilde Ehen**

AltVT DE **Das Recht auf die Geliebte**

VT CH **Ehe in Not** [lt ETH]

VT AT **Das Recht auf die Geliebte (Ehen zu dritt)**

AltVT AT **Ehe in Not (Das Recht auf die Geliebte)**

AltVT AT **Frau oder Geliebte**

VT CS **Ehen zu dritt**

AltVT CS **Manželství ve třech**

VT NL **Huwelijkstragedie**

VT BE **De Wettige Minnares**

VT FR **L'amante légitime**

AltVT FR **Menage a trois**

AltVT FR **Les sacrifiés**

VT angl **Marriage in Trouble**

**neusachliches Drama**

**35mm, 1:1.33, 6 Akte, 2.285 m lt Filmportal, 2.273 m lt imdb, sw, OF DE stumm, FR Export-Fass: Ton**

**047**

**Polizeispionin 77**

DE 1929-30

VT NL **Politie-Spionne No. 77**

VT angl **Police Spy No. 77**

**Kriminalfilm; psychologische Studie?**

**35mm, **Bildratio?**, 7 Akte, 2.641m, 105' [Akte + Länge lt Wikip DE], **sw?**, stumm**

**048**

**Es kommt alle Tage vor... OT**

DE 1929/30

AltSchrVT DE	<b>Es kommt alle Tage vor...!</b>
VT AT	<b>Wo es kein Wiedersehen gibt...</b>
AltVT AT	<b>Wo es kein Wiedersehen gibt (Es kommt alle Tage vor)</b>
AltSchrVT AT	<b>Wo's kein Wiedersehen gibt...</b>
VT angl	<b>It Happens Every Day</b>

**Romanze, Melodrama****35mm, 1:1,33, 6 Akte, 2.489 m [lt imdb], 2.444 m [lt Filmportal], sw, stumm****049****Die große Sehnsucht OT**

DE 1930

AltVT DE	<b>Achtung, Aufnahme</b>
VT AT	<b>Die große Sehnsucht</b>
VT NL	NN
VT BE	NN
VT CS	<b>Die große Sehnsucht</b>
AltVT CS	<b>Velká touha</b>
VT PL	<b>Wielkie pozadanie</b>
VT SI	NN
VT GR	NN [ <b>Die große Sehnsucht?</b> ]
VT DK	<b>Den gyldne Maske</b>
VT SE	<b>Den gyllene masken</b>
VT FI	<b>Suuri kaipuu</b>
VT FR	<b>Vedettes</b>
VT USA	<b>The Great Longing</b>
AltVT USA	<b>The Great Passion</b>
AltVT(?) USA	<b>The Great Desire</b>

**neusachliche Komödie, All-Star-Besetzung, Film im Film****35mm, 1:1,37 [1:1,20 lt imdb], 2.400 m, 100' [lt imdb + Wikip DE/EN] sw, Ton:**

**Tobis-Klangfilm****BA-FA - Stumm 2.473m; Ton-Fragm 2.200m, 82'****050****Komm' zu mir zum Rendezvous OT DE / L'amour chante OT DE/FR****/ El profesor de mi mujer OT DE/ES**

DE 1930 / DE/FR 1930 / DE/ES 1930

**OT DE - Exporte**

AltVT DE	<b>Rendez-vous</b>
VT AT	<b>Komm' zu mir zum Rendez-vous</b>
AltVT CS	<b>Na rande vous dnes přijd'</b>
AltVT CS	<b>Na rendez-vous ke mně přijd'...</b>
VT NL	<b>Komm zu mir zum rendez-vous</b>
AltVT NL	<b>Zangleraar tegens wil en dank</b>
VT DK	<b>Kom og slik Solskin</b>
VT GR	<b>Mystikos kodix</b>
VT BE?	<b>Rendez-vous</b>
VT USA	<b>Rendez-vous</b>
AltSchrVT USA	<b>Rendezvous</b>
VT angl	<b>Love Songs</b>

Koproduktion

AltVT ES	<b>El profesor de mi señora</b>
AltVT ES	<b>El amor solfeando</b>
VT GR	<b>O eros tragoudei</b>
VT angl	<b>My Wife 's Teacher</b>

**neusachliche Romanze****35mm, 1:1,20, 2.493m [lt imdb], 91' [US-Fassung 81' lt imdb], sw, Ton: Tobis-****Klangfilm****051**

**Karriere – Tango der Liebe OT**

DE 1930

AltVT DE **Karriere**AltVT DE **Tango der Liebe**VT AT **Tango der Liebe**VT FR **Tango d'Amour****35mm, 1:1,33, 2.292m** [lt imdb]**052****Namensheirat – Diskretion Ehrensache OT**

DE 1930

AltVT DE **Namensheirat**AltVT DE **Diskretion – Ehrensache**AltVT DE **Zwei Menschenkinder**AltVT DE **Moderne Jugend**VT AT **Namensheirat**AltVT AT **Zwei Menschenkinder**VT CS **Namensheirat**VT NL **Onbezonnen jeugd**VT DK **Diskretion en Æressag**VT HU **Házasság becsületéri (A házasság vására)**AltVT HU **Névleges házasság (A Házasság vására)**VT USA **Marriage in Name Only****Romanze, Komödie****35mm, 1.20:1, 89', 2.435m, sw, Ton: Tobis-Klangfilm****Fragm BA-FA 35mm, 1.984m = 72'31“ bzw. 16mm, 794m = 72'30“****053****Zweierlei Moral OT**

DE 1930/31

ArbeitsT	<b>Frau Weras schwarze Perlen (Zweierlei Moral)</b>
AltVT DE	<b>Perlenkomödie</b>
AltVT DE	<b>Zweierlei Maß</b>
VT AT	<b>Frau Weras schwarze Perlen</b>
AltVT AT	<b>Perlenkomödie</b>
VT CS	<b>Záhada černých perel - dvojí morálka O-Ton dt., UT tschech.</b>
AltVT CS	<b>Dvojí morálka</b>
VT angl	<b>Different Morals</b>

neusachliche Satire, Tragikomödie, Moralkonflikt

35mm, 1:1,20, 2.357m, 86' [lt imdb], sw, Klangfilm

BA-FA: 35mm, 1.875m, bzw. DVD 69'

SDK Länge?

054

**Schatten der Manege OT**

DE 1930/31

ArbeitsT DE	<b>Manegenzauber</b>
VT AT	<b>Schatten der Manege</b>
AltVT AT	<b>Im Schatten der Manege</b>
AltVT AT	<b>Zirkus Leben</b>
Alt VT AT	<b>Manegenzauber</b>
VT NL	<b>Circus-Schwaduwen</b>
VT DK	<b>Skuddet i Manegen</b>
VT SE	<b>Manègens skuggor</b>
VT CS	<b>Die Schatten der Manege</b>
AltVT CS	<b>Stíny manéže</b>
VT HU	<b>A bünös aréna</b>
VT RO	<b>A bünös aréna</b>
VT GR	<b>Pidima tou thanatou</b>
VT FR	<b>L'attraction tragique</b>

VT USA **Circus Life**

AltVT USA **Zirkus Leben**

**neusachliches Zirkusdrama, „der erste deutsche Zirkus-Kriminaltonfilm“; „3. Haase-Tonfilm“**

**35mm, 1:120 [lt imdb], 2.149m = 78'33" [lt imdb], 79' [lt imdb; 70' lt. Allmovie.com], sw, Tobis-Klangfilm**

**BA-FA 35mm, oBildratio, 2.110m = 67'07" bzw. 25mm, NNm**

**055**

**Schachmatt OT**

DE 1930/31

AltVT DE **Das Geheimnis der Drei**

VT AT **Das Geheimnis der Drei**

AltVT AT **Das Geheimnis der Drei (Schachmatt)**

AltVT AT **Das Geheimnis der Drei (Die Ermordung des Rudi Helling)**

AltVT AT **Das Geheimnis der Drei (Der rätselhafte Mord an Rudolf Helling)**

VT NL **Schachmatt – Moord med voorbedachte rade**

AltVT NL **Moord, med voorbedachte rade**

AltSchrVT NL **Moord med voorbedachte rade**

AltSchrVT NL **Moord med voorbedachten rade**

VT angl **Checkmate**

**neusachlicher Kriminalfilm mit romantischen Elementen**

**056**

**Douaumont OT**

DE 1931

ArbeitsT DE(?) **Im Westen Feuer**

AltVT DE **Douaumont – Die Hölle von Verdun**

AltVT DE	<b>Der Verteidiger hat das Wort – Kameraden im Westen</b>
VT CH	<b>Die Hölle vor Verdun</b>
VT AT	<b>Die Hölle im Westen</b>
AltVT AT	<b>Die Hölle im Westen (Douaumont)</b>
AltVT AT	<b>Die Hölle im Westen (Panzerfestung Douaumont)</b>
AltVT AT	<b>Fort Douaumont (Die Hölle im Westen)</b>
VT CS	<b>Douaumont – Die Hölle von Verdun</b>
AltVT CS	<b>Douaumont – pekelná brána Verdunská</b>
VT GR	<b>Douaumont – Die Hölle von Verdun</b>
VT HR	NN
VT FR	<b>Douaumont</b>
VT USA	<b>The Battle of Verdun (Douaumont)</b>

**Dokumentarfilm mit Spielhandlung, Dokudrama / zeitgenössisch in DE** [lt Z.2449/32] „Bildungsfilm“ [lt ÖNB Linzer Diözesanblatt]

**35mm, 1:1,33, 10 Akte, 2.444m = 89'20“ bzw. 2.400m** lt ÖNB Linzer

Diözesanblatt], **Fragm BA-FA 35 mm, 2.346m = 85'45“**

**89', 87'** bzw. **84'** lt imdb, rarefilms+more und Polar Medien GmbH], **sw, Tobis-**

**Klangfilm** (Dreharbeiten Douaumont stumm, nachträglich vertont, Studio-Spielszenen direkt mit Ton)

**057**

**24 Stunden aus dem Leben einer Frau OT**

DE 1931

VT AT **Eine Nacht an der Riviera**

VT NL **De Speeler**

AltVT CS **24 hodin ze života ženy**

VT angl **24 Hours in the Life of a Woman**

**Drama, Einsamkeit und Spielsucht, Frau mittleren Alters und sehr junger Mann**

**35mm, 1:1,20, 112 min, sw, Tobis-Klangfilm**



058

**Manslaughter** OT USA / **Leichtsinnige Jugend** OT DE / **Le****Réquisitoire** OT FR / **La incorregible** OT ES / **Likar inför lagen** OT

SE

USA 1930/31

**US-Fassung Exporte**VT angl/GB? **Reckless Youth**

VT IE (=Irland) NN

**DE-Fassung Exporte**VT AT **Frauen auf schiefer Bahn**AltVT AT **Frauen auf schiefer Bahn (Leichtsinnige Jugend)**AltVT AT **Frauen auf schiefer Bahn (Angeklagte, schwören Sie!)**AltSchrVT AT **Frauen auf schiefer Bahn (Angeklagte, schwören Sie...)**AltVT AT **Angeklagte, schwören Sie!**VT NL **Dood door schuld**AltVT NL **Lichtzinnige Jugend**AltVT CS **Lehkomyslné mládí**VT HU **Könnyelmű ifjuság**

VT SI NN

**FR-Fassung + Exporte**ArbeitsT FR **Homicide**AltVT FR **Une belle brute**VT BR **Homicida****ES-Fassung + Exporte**

VT PR NN

(=Puerto Rico)

VT MX **La homicida**

(=Mexico)

**SE-Fassung + Exporte**VT DK **Jeg anklager!****Drama, Justizdrama, Beziehungsdrama; Sensationsfilm** [lt Cinematic Brno]US-Fass 1930: 35mm, 1:1.20, 10 Akte, **Meter/Feet?**, 85', sw, Ton: Western

**Electric**

DE-Fass 35 mm, 1:1.20, 2.434 m = 89', sw, Ton: Western Electric

[https://www.imdb.com/title/tt0170151/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt0170151/?ref_=nv_sr_srsrg_0)

FR-Fass 35mm, 1:1.20, Länge?, 84', sw, Ton: Western Electric

ES-Fass, 35mm, 1:1.20, Länge?, 94', sw, Ton: Western Electric

**059**

**Laughter** OT USA / **Die Männer um Lucie** OT DE / **Rive gauche** OT

FR / **Lo mejor es reir** OT ES / **A Mulher Que Ri** OT PT

USA 1930/31

DE-Fass exportiert **Die Männer um Lucie**

AltSchr VT DE **Die Männer um Lucy**

AltVT DE **Männer um Lucie**

AltVT DE **Lachen**

VT AT **Die Männer um Liane**

VT CS **Muži kolem Lucie**

VT NL **Het Meisje van Montparnasse**

AltVT NL **De mannen om Lucie**

AltVT NL **Liebe mich**

VT DK **Bohemeliv**

VT SI NN

VT HU **Lucy és a férfiak**

VT RO **Mindent legyóz a szelerem (Die Männer um Lucy)**

VT FI NN

VT USA **The Men Around Lucy**

**Musikkomödie, Romanze**

US-Fass 35mm, 1:1,20, xx Akte?, Meter/Feet?, 85', sw

DE-Fass 35mm, 1:1,20, mindestens 6 Akte [lt Zensur], 2.066m, 75' , sw

FR-Fass 35mm, 1:1,20, xx Akte?, Meter/Feet?, 95' sw

ES-Fass 35mm, 1:1,20, 10 Akte, Meter/Feet?, 71'], sw

PT-Fass 35mm, 1:1,20, xx Akte?, Meter/Feet?, Länge?, sw

**060****P.S. OT DE**

DE 1931/32

Alt VT DE o. UnterT **Ein Tonfilm vom Kraftwagen****Dokumentarfilm [mit Spielfilmanteil?]****35mm, 1:1,19, 51', 1.385 m, sw, Tobis-Klangfilm****061****La Wally OT IT / Die Geier-Wally[?] OT DE / Vally OT GB / La Wally OT FR / Wally[?] OT ES / Wally OT PT**

IT 1931/32

AltVT IT	<b>La Leggenda di Wally</b>
VT AT	<b>Die Geier-Wally</b>
AltVT AT	<b>Die Wally</b>
AltVT AT	<b>Die Wally</b>
AltSchr VT AT	<b>Die Geyer-Vally</b>
AltVT AT	<b>Das Kreuz am Weg (Die Geyer-Vally)</b>
AltSchr AT	<b>Kreuz am Weg (Die Geyer-Vally)</b>
VT SE	<b>Wally</b>
VT USA	<b>Vally[?]</b>

**Musikfilm, Melodrama, Opern- bzw. Operettenadaption****35mm, **Bildratio?, Länge in m?**, sw, nachsynchronisiert in vier weiteren o.g.****Fassungen****84' OF IT, 82' Fass SE+USA 1:1,37, 2.055 m, 7 Akte GB****062****Kampf um Blond – Mädchen, die spurlos verschwinden OT**

DE 1932

ArbeitsT DE	<b>Mädchen, die spurlos verschwinden</b>
AltVT DE	<b>Export in Blond</b>
VT AT	<b>Kampf um Blond</b>
VT NL	<b>Meisjes, die spoorloos verdwijnen</b>
VT DK	<b>Den hvide Slavehandels Offer</b>
VT HU	<b>Keleti éjszakák</b>
VT GR	<b>Koritsia pou hathikan</b>

**Kriminalfilm, Mädchenhandel**

**35mm, 1:1,37, 87' [lt imdb], 86'44" = 2.373 m, sw, Ton: mono, Tobis-Klangfilm**

**063**

**Der kleine Pit OT**

DE 1932/33

**Kurz-Spielfilm**

**35mm, 1:1.33, 16mm, 39'43" = 435m, sw, Ton: Klangfilm**

**064**

**Hände aus dem Dunkel OT**

DE 1932/33

AltVT DE	<b>Das Mädchen mit dem gewissen Etwas</b>
AltVT DE	<b>Tumult im 6. Stock</b>
VT AT	<b>Hände aus dem Dunkel</b>
AltVT AT	<b>Hände aus dem Dunkel (Das Mädchen mit dem gewissen Etwas)</b>
AltVT AT	<b>Das Mädchen mit dem gewissen Etwas</b>
VT CS	<b>Der Schuß im sechsten Stockwerke</b>
AltVT CS	<b>Výstřel v 6. poschodí</b>
VT FR	<b>Des mains dans l'ombre</b>
VT BE	<b>Tumult im 6. Stock</b>

VT SE **Mysteriet i 6: te våningen**

**Detektivfilm, Abenteuerfilm, Kriminalfilm**

**35mm, 1:1,37, 2.153m, 78'** [lt imdb + cyclocine.com], sw, Ton: mono, Tobis

**Klangfilm**

**065**

**Ein gewisser Herr Gran OT DE / Un certain Monsieur Grant OT FR**

DE/FR 1932/33

VT CH dt **Ein gewisser Herr Gran**  
 VT CH frz **Un certain Monsieur Grant**  
 VT AT **Ein gewisser Herr Gran]**  
 VT CS **Ein gewisser Herr Gran**  
 AltVT CS **Záhadný pan Gran**  
 VT NL **Een zekere mijnheer Gran**  
 VT DK **Spionernes Overmænd**  
 VT SE **En viss Herr Gran**  
 VT FI NN  
 VT IT **Un certo signor Grant**  
 VT ES **Un cierto señor Grant]**  
 VT PT **O Espião de Veneza**  
 VT HU **A titokzatos Gran**  
 VT RO **A titokzatos Gran**  
 VT GR **Ypo tin gefyran ton stenagmon**  
 VT BR **O Espião de Veneza**  
 VT USA **A Certain Mr. Gran**

**Spionagefilm, Komödie, Romanze**

**OV DE 35mm, 1:1.37, Länge? sw, Tonsystem?**

**066**

**Abenteuer am Lido OT AT/CS Le chant du destin OT FR**

AT/CS 1933; FR 1933

MSF

VT NL **Een avontuur an het Lido**AltVT CS **Dobrodružství na Lidu**VT HU **Kaland al Lidón****Musikfilm, Sängerfilm****35mm, Bildratio?, 84'05", sw, Tobis-Klangfilm****067****Der Jäger aus Kurpfalz OT**

DE 1933

VT AT **Der Jäger vom Höllenstein**VT NL **Bijna Moordenaar [****Komödie, Weinbau****35mm, Länge? sw, Tonsystem?****068****Die Abschieds-Symphonie OT**

DE 1934

AltSchr **Die Abschiedssymphonie****Kurzspielfilm, Musikerfilm****35mm, 1:1.33, 490 m, 18', sw, Tobis-Klangfilm****069****Der Springer von Pontresina OT DE / Liebe in St. Moritz OT CH**

DE/CH 1934

VT AT        **Der Springer von Pontresina**  
 VT NL        **Der Springer von Pontresina**  
 VT CS        **Der Springer von Pontresina** [  
 AltVT CS    **Osudný skok v Pontresině**  
 AltVT CS    **Osudný skok** [  
 VT angl      **The Champion of Pontresina**

**WRs erste DE-CH-Koproduktion**

**Komödie, Romanze, Musikfilm, Sportfilm, Wintersportfilm, Skifilm**  
**35mm, 1:1,37, 2.612m, 5 Akte, 95'** [lt Filmportal, angl Fassung 85' lt imdb], sw,  
**Tobis-Klangfilm**

**070**

**L'Inconnue de la Seine**

DE ca. 1930 ff

Idee + Drehbuch WR, Vorgespräche in Berlin scheiterten Ende 05 o. Anfang 06-1934

BFI Special Collections, Adrian Brunel Collection, Box 154, Item 3: Press Cuttings  
 1930s-1950s + Correspondence, Brief, 06-06-1934, WR an AB: „So the project of  
 my „L'inconnue de la Seine“ also did not come through. I am not too disappointed, –  
 I know that business since[sic! for] years!“

**071**

**Abschiedswalzer – zwei Frauen um Chopin OT DE**

DE 1934

BFI Special Collections, Adrian Brunel Collection, Box 154, Item 3: Press Cuttings  
 1930s-1950s + Correspondence  
 Brief, 06-06-1934, WR an AB

ÖNB Österreichische Film-Zeitung, Nr. 33, Fr, 16-08-1935, 2, Art: Welche Filme sind aus Deutschland zu erwarten?, Aut: NN. Titelverwechslung „Der Eid des Stehphan Huller“ mit „Abschiedswalzer“.

**072**

**The Scarlet Pimpernel OT**

GB 1934

VT CA [EN+FR-Fass]	<b>The Scarlet Pimpernel</b>
VT USA	<b>The Scarlet Pimpernel</b>
VT DE 1935	<b>Die scharlachrote Blume</b>
VT AT	<b>Die scharlachrote Blume</b>
AltVT AT	<b>Das geheimnisvolle Siegel</b>
VT CS	<b>Die scharlachrote Blume</b>
AltVT CS	<b>Červený bedrník</b>
VT FR	<b>Le Mouron rouge</b>
VT DK	<b>Den røde Pimpernel</b>
VT FI	<b>Punainen Neilikka</b>
VT SE	<b>Röda nejlikan</b>
VT IT	<b>La primula rossa</b>
VT GR	<b>Mesa sti thyella</b>
VT HU	<b>A vörös Pimpernel</b>
VT PT	<b>A Revolução Francesa</b>
VT ES	<b>La pimpinela escarlata</b>
VT BR	<b>O Pimpinella Escarlata</b>
VT MX	<b>El Pimpinela Escarlata</b>
VT AR (untertitelt)	<b>La pimpinela escarlata</b>
VT PL	<b>Szkarlatny kwiat</b>
VT UdSSR	<b>Алый первоцвет</b>
VT JP	<b>紅はこべ</b>
VT BRD [TV] 1945 ff	<b>Wer ist Scarlet Pimpernel?</b>
VT GR [Wiederveröff]	<b>Brosta sto ikrioma</b>
VT BR [Wiederveröff]	<b>Pimpinela Escarlata</b>



**35mm, 1:1,37, 2.681,65m, 11 Akte [lt imdb], variierende Angaben von 112' bis 97' [z.B. 99' lt BFI, 97' lt imdb + Cinematic Brno], Tonsystem: Western Electric**

### **073**

**[NN] GB 1934/35**

Gaumont British

ÖNB: Mein Film, Nr. 457, ca. 27-09-1934, 5, Art: Walter Rilla – nicht zu erkennen;  
Aut NN. lt. diesem Interview am **Pimpernel**-Set hatte WR seit August oder September 1934 eine Starrolle in einem Film von Gaumont-British in Aussicht. Welcher Film es war und ob er überhaupt zustande kam, ist unklar.

### **074**

**Abdul the Damned OT**

GB 1934/35

VT AT	<b>Abdul Hamid</b>
AltVT AT	<b>Abdul Hamid (Das letzte Rätsel des Orients)</b>
AltVT AT	<b>Der rote Sultan</b>
VT CS	<b>Abdul Hamid, der rote Sultan</b>
AltVT CS	<b>Abdul Hamid – rudý sultán</b>
VT DK	<b>Den røde Sultan</b>
VT SE	<b>Den röde sultanen</b>
VT FR	<b>Le sultan rouge</b>
VT HU	<b>Abdul Hamid, a vörös szultán</b>
VT GR	<b>O kokkinos soultanos</b>
VT TK (Türkei)	<b>Kızıl Sultan Abdülhamit</b>
VT NL	<b>Abdul Harmid, de roode sultan</b>
AltVT NL	<b>De roode sultan</b>
AltVT NL	<b>De roman van Abdul Harmid II</b>
VT IT	<b>Il sultano rosso</b>
VT PT	<b>O Sultão Vermelho</b>

VT ES                    **Abdul Hamid, el sultan maldito**  
 Alt VT ES              **Abdul Hamid, el sultán rojo**  
 VT BR                    **O Sultão Maldito**  
 VT USA                  **Abdul the Damned**  
 VT DE                    **Der rote Sultan**

**35mm, 1:1,37, sw, 111' OF, 108'20" Zensurfassung, 79' US-Fassung [lt imdb],  
 Tonsystem: Ambiphone Sound System**

## **075**

### **Lady Windermere's Fächer OT**

DE 1935

ArbeitsT            **Die Abenteuer der Lady Windermere**  
 VT AT                **Das Abenteuer der Lady Windermere**  
 VT YU                **Lepeza ledi Vindermer [Serbisch]**  
 VT angl(?)        **Lady Windermere's Fan**

### **Gesellschaftssatire**

**35mm, 1:1,37, 95', 2.610m, sw, Ton: Tobis-Klangfilm // BRD 1984: 94 min,  
 2570m**

## **076**

**[NN]**

DE/FR/IT1935

Drehbuch WR, als Zwei- oder Drei-Länder-Koproduktion (DE/FR bzw. DE/FR/IT  
 geplant, sollte in Wien + Tirol gedreht werden

wegen Vollbelegung der Wiener Studios bis inklusive 09-1934 wurde das Projekt auf  
 ungenannte Frist verschoben und später nicht mehr verwirklicht

**Q Schriftgut ÖNB eintragen**

**077****The City of Beautiful Nonsense OT**

GB 1935

**078****[NN]**

GB 1935(?)

BFI Special Collections, Adrian Brunel Collection, 154, 3, Brief WR an AB  
 WR hatte durch Empfehlung von Adrian Brunel die Option auf Hauptrolle, cf. Brief  
 WR an AB; das Engagement kam aus NN Gründen nicht zustande.

**079****Liebserwachen OT**

DE 1935/36

AltVT DE **Umweg ins Glück**AltVT DE **Herbstmelodien**VT AT **Liebesintermezzo**AltVT AT **Herbstmelodie**VT CS **Liebserwachen**AltVT CS **Probuzení lásky**VT NL **Ontwakende Liefde**VT angl **Love's Awakening**

**Großproduktion („Großfilm der Terra“, „Gesellschaftskomödie“ „erotisches  
 Drama“)**

**35mm, Ratio?, ca. 100?, sw, Tonsystem?**

**080****Whom the Gods Love OT**

GB 1935/36

AltVT GB	<b>Whom the Gods Love: The Original Story of Mozart and His Wife</b>
VT SE	<b>Den gudarna älska...</b>
VT TR	<b>Mozartın hayatı – Mozart ve sevdaları</b>
VT FR	<b>Mozart</b>
VT IT	<b>Mozart</b>
VT PT	<b>Mozart</b>
VT BR	<b>Mozart</b>
VT USA	<b>Mozart</b>

**Biographie, Musikerbiographie, Mozart****35mm, 1:1,37, 2.270m, 9 Akte, 96‘25“ [82‘ US-Fassung lt imdb], sw, Tonsystem?****081****Ein Lied klagt an OT**

DE 1936

AltVT DE	<b>Ein Schuß vor Mitternacht</b>
VT AT	<b>Ein Lied klagt an</b>
AltVT AT	<b>Mord in der Villa Harden</b>
AltVT AT	<b>Mordalarm (Mord in der Villa Harden)</b>
<b>VT NL</b>	<b>Ein Lied klagt an (Moord in Villa Harden)</b>
AltVT CS	<b>Výstřel před půl nocí [AltSchr Výstřel před půlnocí]</b>
VT YU	<b>Pesma optuzuje (Serbisch)</b>
	<b>Pesem obtožuje (Slowenisch)</b>
	<b>Pjesma optužuje (Kroatisch)</b>
VT GR	<b>Ena tragoudi katigorei</b>
VT angl	<b>The Accusing Song[?]</b>

**Kriminalfilm[?]**

**35mm, 1:1,37, 2.598m, sw, Ton: mono, Tonsystem?**

**082**

**Victoria the Great OT**

GB 1937

VT FR	<b>La reine Victoria</b>
VT AT OF+UT	<b>Königin Victoria</b>
VT USA	<b>Victoria the Great</b>
VT SE	<b>Hennes kungarike</b>
VT CS	<b>Königin Viktoria</b>
AltVT CS	<b>Královna Viktorie</b>
VT NL	<b>Victoria the Great</b>
Alt VT NL	<b>Konigin Victoria</b>
VT PT	<b>Rainha Vitória</b>
VT BE fr	<b>La reine Victoria</b>
VT BE nl	NN
VT DK	<b>Dronning Victoria</b>
VT FI	<b>Kuningatar Viktoria</b>
AltVT FI	<b>Imperiumin hallitsijatar</b>
VT HU	<b>Viktória királynő</b>
VT ES	<b>La reina Victoria</b>
VT BR	<b>A Rainha Vitória</b>
AltVT BR	<b>Rainha Vitória</b>
VT GR	<b>Vasilissa Viktoria</b>
VT PL	<b>Królowa Wiktoria</b>
VT IT	<b>La grande imperatrice</b>
VT JP	<b>ヴィクトリア女王</b>
VT BRD	<b>Königin Viktoria</b>

**Kostümfilm; hagiographische Biographie, nationalistisches Monarchie- und Empire-Porträt**

**35mm, 1:1,37, 3.096m** [3.094,35m lt imdb; 3.070m [lt ÖNB], **112'** [118' lt Leonard Maltin's Classic Film Guide, 110' lt allmovie.com], **sw + Technicolor** (Technicolor

nur Schlussequenz), **Ton: Western Electric Noiseless Recording**

### 083

#### **Mollenard OT**

FR 1937/38

AltVT FR **Capitaine Corsaire**  
 AltVT FR **Mollenard, Capitaine corsaire**  
 VT BE **Mollenard**  
 VT IT **Il capitano Mollenard**  
 VT YU **Kapetan Molenard** [Serbisch]  
 VT NL **Kapitein Mollenard**  
 AltVT NL **Het smokkelschip**  
 AltVT NL **Het spookschip (Kapitein Mollenard)**  
 VT FI **Kapteeni Mollenard**  
 VT MX **El capitán corsario**  
 VT USA **Hatred**

**Beziehungsdrama, Meeresdrama, Kriminalfilm mit kolonialen Elementen**

**35mm, 1,1:37, 106'** [bzw. 105' lt Berlinale 2013 oQ; 102', jeweils oQ, 67' USA, alle drei lt imdb], **sw, Ton: RCA Photophone**

### 084

#### **Sixty Glorious Years OT**

GB 1938

VT USA **Queen of Destiny**  
 VT FR **Soixante années glorieuses**  
 AltVT FR **Soixante années de gloire**  
 VT CS **Sixty Glorious Years**  
 AltVT CS **60 slavných let**  
 AltVT CS **Šedesát slavných let**  
 VT PL **Władczyni**

VT GR **Mia doxasmeni vasilissa**  
 VT PT **60 Anos de Glória**  
 VT BR **60 Anos de Glórias**  
 AltVT BR **Sessenta Anos de Glórias**  
 VT NL **Zestig glorierijke jaren]**  
 Alt VT NL **60 glorierijke jaren**  
 VT DK **Hendes kongerige**  
 VT SE **Imperiets härskarinna**  
 VT NO **[NN]**  
 VT FI **Imperiumin hallitsijatar**

**35mm, 1:1,37, 2.615m, 95'** [91' lt. Radio Times], **f, Technicolor, Ton: Western Electric**

## **085**

### **The Gang's All Here OT**

GB 1938/39

VT DK **En tosset detektiv**  
 VT IT **I gioielli della corona**  
 VT GR **To mystiko tis prasinis leshis**  
 VT ES **Los gangsters están aquí**  
 VT AU **The Gang's All Here**  
 VT USA **The Amazing Mr. Forrest**

**Detektivkomödie, Krimikomödie**

**35mm, 1:1.37, 71', sw, Tonsystem: RCA Photophone Ultra Violet Recording**

## **086**

### **Black Eyes OT**

GB 1938/39

VT USA **False Rapture**

AltVT USA **Secrets of Sin**

VT BR **A Viagem Proibida [cf. Hell's Cargo]**

**Melodrama, Sozialkonflikt, Reich-Arm-Konflikt, Vater-Tochter-Konflikt**

**35mm, 1:1,37, 71', 6,332ft; US-Fassung 61' [lt imdb], sw, Ton: RCA Photophone System**

**087**

**Hell's Cargo OT**

GB 1939

ArbeitsT **On Guard in the Mediterranean**

VT AU **Hell's Cargo [lt NLA]**

VT USA **Dangerous Cargo**

AltVT USA **\*\*s Cargo**

VT BR **Carga Maldita**

[AltVT BR ? **A Viagem Proibida** – Titel passt zu dieser Handlung; imdb listet ihn vermutlich irrtümlich für **Black Eyes**, zu dessen Handlung er überhaupt nicht passt]

**Thriller, Katastrophenfilm, Meeresdrama, Militärdrama, Politisches Drama**

**35mm, 1:1,37, 81', 2.231m [Längenangaben lt Datenbank Soton; 79' lt imdb], sw, Tonsystem: RCA Ultra Violet Recording**

**088**

**At the Villa Rose OT GB**

GB 1939/40

ArbeitsT GB **The Human Ghost**

VT USA **House of Mystery**

VT SE **Midnattsmysteriet**

VT IT **La casa abbandonata**

VT ES **El misterio de Villa Rosa**



VT PT **O Mistério da Vila Rose**  
 VT DE **In der Villa Rose**

**Detektivfilm, Kriminalfilm, Thriller, Mystery**

**35mm, 1:1.37, 74‘; US-Fassung 62‘ [lt imdb], sw, Tonsystem:?**

**089**

**The Adventures of Tartu OT GB / Adventures of Tartu OT USA**

USA+GB 1942/43

ArbeitsT 1 **Sabotage Agent**

ArbeitsT 2 **Tartu**

[GB pre-release]

AltVT USA **Sabotage Agent**

AltVT USA **Tartu** [reissue]

VT MX **Tartú**

VT SE **Sabotageagenten**

VT PT **As Aventuras de Tartu**

VT SU **Приключения Тарту**

VT BR **Tartu**

Alt VT BR **As Aventuras de Tartu**

VT FR **La Guerre dans l'ombre**

VT BE fr **La guerre dans l'ombre**

VT BE nl **Oorlog in de schaduw**

VT IT **Le avventure di Tartù**

VT FI **Salainen panos**

VT GR **Kataskopoi ton Valkanion**

VT HU **Tartu kalandjai**

VT NL **Adventures of Tartu (Tartu)**

**Abenteuerfilm, Spionagefilm, Kriegsfilm, Komödienelemente**

**35mm, 1:1,37, 10 Akte, 111‘ [nach 1.+2. Zensur], 103‘ [Kinofassung], sw, mono,  
 Tonsystem: British Acoustic Film Sound System [= B.A.F. Sound System]**

**090****Candlelight in Algeria OT**

GB 1943/44

VT USA	<b>Candlelight in Algeria</b>
VT SE	<b>Signal från Cap Hazard</b>
VT PT	<b>Uma Luz em Argel</b>
VT MX	<b>La espía de Argel</b>
VT DK	<b>Det ensomme hus</b>
VT NO	[NN]
VT FR	<b>Alerte en Algérie</b>
VT IT	<b>Nei meandri della Casbah</b>
VT GR	<b>Kataskopoi en drasei</b>
VT YU	<b>Signal iz Alžira</b> [serbisch]
VT HU	<b>Fényjelek Algírban</b>
VT ES	<b>La espía de Argel</b>
VT BR	<b>A Espiã da Argélia</b>

**Drama, Kriegsfilm, Spionage, Widerstand****35mm, 1:1,37, 85'26", sw, mono, Tonsystem: RCA Sound System****091****Mr. Emmanuel OT**

GB 1944

VT USA	<b>Mr. Emmanuel</b>
VT SE	<b>Ensam mot Gestapo</b>
VT PT	<b>O Senhor Emmanuel</b>
VT DK	<b>Mr. Emmanuel rejser til Berlin</b>
VT FR	<b>J'ai visité l'enfer</b>
VT GR	<b>Sta nyhia tou Himmler</b>

VT BR        **Mister Emmanuel**  
 VT NL        **Mister Emmanuel**  
 AltVT NL    **In handen der Nazi's (Mister Emmanuel)**

**Melodrama; Kriegsfilm; fiktiver jüdischer NS-Widerstand**  
**35mm, 1:1,37, 9 Akte, 2.666m, 97' GB+USA, 94' AU, sw, mono, Tonsystem:**  
**RCA Sound System**

**092**

**The Lisbon Story OT**

GB 1946

AltVT GB    **Lisbon Story**

VT IT        **Accade a Lisbona**

VT NL        **Avontuur in Lissabon**

**Spionagefilm, Widerstandsfilm**  
**35mm, Länge?, sw, mono Tonsystem ECH**

**093**

**It's Hard to Be Good OT**

GB 1948

**Komödie**

**35mm, Ratio?, Länge?, sw, Ton: Western Electric**

**094**

**Golden Salamander OT**

GB 1949

VT USA	<b>Golden Salamander</b>
VT BRD	<b>Der goldene Salamander</b>
VT AT	<b>Der goldene Salamander</b>
VT RO	<b>Salamandra aurită</b>
VT GR	<b>I hrysi salamandra</b>
VT IT	<b>La salamandra d'oro</b>
VT FR	<b>La salamandre d'or</b>
VT PT	<b>O Fantasma do Deserto</b>
VT ES	<b>La salamandra de oro</b>
VT NL	<b>De gouden salamander (Golden Salamander)</b>
Alt VT NL	<b>Avonturen in Tunis</b>
VT DK	<b>Den gyldne salamander</b>
VT SE	<b>Gyllene ödlan</b>
VT NO	<b>Den gyldne salamander</b>
VT FI	<b>Kultainen salamanteri</b>
VT BR	<b>A Salamandra de Ouro</b>
VT CA en	<b>Golden Salamander</b>
VT MX	<b>La salamandra de oro</b>
VT JP	<b>黄金の龍</b>
VT DDR	<b>Der goldene Salamander</b>

**Kriminalfilm, Thriller, Waffenhandel, Waffenschmuggel**

**35mm, 1:1,37, 87' GB, 96' USA [beide Längen lt imdb], sw, mono, Tonsystem:**

**Western Electric Recording**

## **095**

**State Secret OT**

**GB 1949/50**

AltVT GB	<b>The Great Manhunt</b>
VT BRD	<b>Staatsgeheimnis</b>
VT AT	<b>Staatsgeheimnis</b>
VT NL	<b>Staatsgeheim (State Secret)</b>
VT DK	<b>Statshemmelighed</b>

VT SE	<b>Statshemlighet</b>
VT FI	<b>Valtiosalaisuus</b>
VT ES	<b>Segreto de estado</b>
VT PT	<b>Segredo de Estado</b>
VT FR	<b>Secret d'état</b>
VT USA	<b>The Great Manhunt</b>
VT AU	<b>State Secret</b>
VT JP	<b>絶壁の彼方に</b>
VT BE nl	<b>Staatsgeheim</b>
VT BE fr	<b>Secret d'état</b>
VT BR	<b>Segredo de Estado</b>
VT CA en	<b>State Secret</b>
VT GR	<b>Synagermos sta Valkania</b>
VT GR	<b>To mystiko ton kataskopon (reissue title)</b>
VT IT	<b>Segreto di stato</b>
VT MX	<b>Secreto de Estado</b>
VT RO	<b>Secret de stat</b>
VT YU	<b>Državna tajna (Serbisch)</b>

**Abenteuerfilm, Politthriller, Diktatur, Ost-West-Konflikt**

**35mm, Bildratio?, Länge m bzw ft?, OF GB 104'** [lt imdb], Exportfassung BRD  
**99'** [lt. Tracktvlinks], sw, **Tonsystem?**

**096**

**I'll Get You For This OT**

GB 1949-1951

ArbeitsT 1	<b>I'll Get You for This</b>
ArbeitsT 2	<b>High Stakes</b>
VT USA	<b>Lucky Nick Cain</b>
VT BRD	<b>Geheimdienst schlägt zu</b>
VT ES	<b>Los Asesinos Acusan</b>
VT NO	<b>Dette skal du svi for</b>

**Abenteuerfilm, Kriminalfilm, Geldfälscherei**

**35mm, 1:1,37, 87' [,or 85"" It USA AFI-Katalog], sw, mono, Tonsystem:**

**097**

**Shadow of the Eagle OT**

GB/IT 1950

ArbeitsT GB	<b>The Eagle and the Lamb</b>
VT GB Zensur	<b>The Shadow of the Eagle</b>
VT BRD	<b>Graf Orloffs gefährliche Liebe</b>
VT AT	<b>Auf Leben und Tod</b>
AltVT AT	<b>Graf Orloffs gefährliche Liebe</b>
VT ES	<b>La sombra del Aguila</b>
VT MX	<b>La sombra del águila</b>
VT FR	<b>A l'ombre de l'aigle</b>
VT BE fr	<b>L'ombre de l'aigle</b>
VT ES	<b>La sombra del águila</b>
VT PT	<b>Tarakanova</b>
VT BR	<b>A Sombra da Águia</b>
VT GR	<b>Prigips Orloff</b>
VT DK	<b>Ørnens skygge</b>
VT SE	<b>I örnens skugga</b>
VT NO	<b>Orloff og Tarakanova</b>
VT FI	<b>Kotkan varjossa</b>
VT JP	<b>黒鷲</b>

**Kostümfilm, Abenteuerfilm, Politischer Film, Ost-West-Konflikt**

**35mm, 1:1,37, 93', 2.568,85 m sw, mono, Tonsystem: RCA Sound System**

**098**

**My Daughter Joy OT**

GB 1950

VT BRD      **Dämon Uran**  
 VT FR        **Son grand amour**  
 VT ES        **La pasion de su vida**  
 VT USA      **Operation X**

**Drama, Geschäfte Atom, wahnsinniger Geschäftsmann**

**35mm, Ratio?, Länge ca. 90' [BFI eintragen]**

**099**

**Behold the Man! OT**

GB 1951

AltVT GB            **The Westminster Passion Play – Behold the Man**

AltVT GB            **Ecce Homo**

VT FR                **La passion**

VT BE                **De passie**

VT CA                NN

VT IN                NN

VT PK                NN

VT BU                NN

VT Afrika, Länder   NN

**Dokudrama, Bibelfilm, Verfilmung Passionsspiel**

**35mm, 1:1,37, 68'22" = 6.136 ft. = 1.870,31m [lt Zensur], 75' [lt imdb], 70' [lt cinebaseinternational], sw, mono, Tonsystem NN**

**100**

**Senza Bandiera OT**

IT 1951

**Thriller, Spionage**

**35mm, Ratio?, Länge? Tonsystem?**

**101****The Concert OT**

GB 1951

TV

**102****Venetian Bird OT**

GB 1952

VT USA	<b>The Assassin</b>
VT NO	NN
VT FR	<b>Enquête à Venise</b>
VT ES	<b>Intriga en Venecia</b>
VT BE nl	<b>De onbekende van Venetië</b>
VT BE fr	<b>L'inconnu de Venise</b>
VT BR	<b>O Morto Vivo</b>
VT CA en	<b>The Assassin</b>
VT DK	<b>Skyggen fra Venedig</b>
VT FI	<b>Venetsian lintu</b>
VT GR	<b>To pouli tis Venetias</b>
VT MX	<b>El asesino</b>
VT PT	<b>O Pássaro Veneziano</b>
VT RO	<b>Pasărea Venețiană</b>
AltVT RO	<b>Asasinul</b>
VT SE	<b>Den venetianska fågeln</b>
VT NN[EG?]	<b>El Alaméin</b>

**35mm, 1:137, 95' GB, 90' USA, sw, mono, Tonsystem: Western Electric  
Recording**



**103****Desperate Moment OT**

GB 1953

VT BRD?     **Sekunden der Verzweiflung**VT FR         **Aventures à Berlin**VT ES         **Momento desesparado**

Drama, Widerstand, DE-Besatzung

35mm, Bildratio?, ca. 90', sw, Tonsystem &gt; BFI eintragen

**104****Douglas Fairbanks, Jr., Presents – The Great White Bird OT**

GB 1953

TV-Serie, Staffel 2, Folge 2

**105****Beautiful Stranger OT**

GB 1953/54

ArbeitsT GB     **Lifeline**VT?             **Twist of Fate**VT FR           **Meurtre sur la Riviera**VT IT           **Trafficanti d'oro****106****The Green Buddha OT**

GB 1954

AltVT GB     **The Green Carnation**VT USA       **The Green Buddha**VT SE         **Den gröna buddhan**

VT FI **Vihreä Buddha**

**Kriminalfilm, Kunstdiebstahl**

**35mm, 1:1,37, 62', sw, mono, Tonsystem: RCA Sound Recording**

**107**

**Star of India OT GB / Stella Dell'India OT IT**

GB/IT 1953/54

VT BRD **Burg der Verräter**

VT BRD TV **Der Stern von Indien**

VT TR **Hint Yıldızı**

VT AT **Die Burg der Verräter**

VT ZA NN

VT SE **Mannen utan fruktan**

VT DK **Indiens stjerne**

VT BE nl **De ster van Indië**

VT BE fr **L'étoile des Indes**

VT PT **Estrela do Oriente**

VT FI **Kuninkaan miekkamies**

VT FR **L'étoile des Indes**

VT USA **Star of India**

VT ES **Estrella della India**

VT NO **Star of India**

VT BR **O Império da Espada**

VT GR **To astro ton Indion**

VT GR **O ippotis me to alygisto spathi** (reissue title)

VT GR **O ippotis tou pyrgou ton thisavron** (reissue title)

VT JP 溪谷の騎士

VT DDR NN

**Abenteuerfilm, Kostümfilm, Mantel + Degen**

**35mm, 1:1,37, 92', f Technicolor, mono, Tonsystem: RCA Sound System**

**108**

**The Right Person OT**

GB 1954

TV

**Kurzfilm**

**109**

**The Voices OT**

GB 1954/55

TV-Serie, Staffel 6, Folge 3

**110**

**The Moment of Truth OT**

GB 1955

TV-Serie, Staffel 6, Folge 10

**111**

**Thunder Rock OT**

GB 1955

TV

**112**

**Track the Man Down OT**

GB 1955

**113****The Scarlet Pimpernel – Winged Madonna OT**

GB 1955

TV-Serie, Staffel 1, Folge 15

**114****The Gamma People OT**

GB 1956 oder 1955?

**115****Assignment Foreign Legion - The Conquering Hero OT**

GB 1956

TV Serie, Staffel 1, Folge 19

**116****Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull OT**

BRD 1957

ArbeitsT BRD	<b>Erinnerungen des Hochstaplers Krull</b>
VT DDR	<b>Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull</b>
VT CZ	
VT FR	<b>Les confessions de Félix Krull</b>
VT IT	<b>Le confessioni del filibustiere Felix Krull</b>
VT GR	<b>Felix Krull, o aristokratis apateon</b>
VT PT	<b>As Aventuras de Felix Krull</b>
VT PL	<b>Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla</b>
VT HU	<b>Egy szélhámos vallomásai</b>
VT DK	<b>En svindlers bekendelser</b>
VT SE	<b>Svindlaren Felix Krull</b>
VT FI	<b>Viettelijän tunnustukset</b>
VT MX	<b>Confesiones de un estafador</b>

VT BR	<b>Krull, O Aventureiro</b>
VT GB	<b>The Confessions of Felix Krull</b>
VT USA	<b>The Confessions of Felix Krull</b>
AltVT USA	<b>Confessions of Felix Krull</b>
VT AU	<b>The Memoirs of Felix Krull, Imposter</b>

**117****Scampolo OT**

BRD 1957/58

VT FR	<b>Mademoiselle Scampolo</b>
VT IT	<b>Sissi a Ischia</b>
VT ES	<b>Llévame contigo</b>
VT PT	<b>A Miúda</b>
VT HU	<b>Tacskó</b>
VT GR	<b>To koureli</b>
VT DK	<b>Det første kys</b>
VT SE	<b>Scampolo</b>
VT FI	<b>Scampolo</b>
VT MX	NN
VT BR	<b>Scampolo</b>
VT USA	<b>Scampolo</b>

**118****Examen des Lebens OT**

BRD 1958

TV

**119****Das Lächeln der Gioconda OT**

BRD 1958

TV

**120**

**Und nichts als die Wahrheit OT**

BRD 1958

**121**

**Der Kreis OT**

BRD 1958

**122**

**Kette der Beweise OT**

BRD 1958

TV, Teil einer Mini-Serie

**123**

**Der Kirschgarten OT**

BRD 1959

TV

**124**

**Interpol Calling - The Money Game OT**

GB 1959

TV-Serie, Staffel 1, Folge 3

**125**

**Das Genie und die Göttin OT**

BRD 1959

TV

**126**

**Entscheidung OT**

BRD 1959

TV

**127**

**Die Wahrheit über Rosemarie OT**

BRD 1959

**128**

**For the First Time OT**

USA + BRD + IT 1959/60

**129**

**Der liebe Augustin OT**

BRD 1960

**130**

**Song Without End OT**

USA 1960

**131**

**The Secret Ways OT**

USA 1960/61

**132**

**Riviera-Story OT**

BRD 1961

**133**

**Das Rendezvous von Senlis OT**

BRD 1961

TV

**134**

**In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa OT**

BRD 1961

TV

**135**

**Unser Haus in Kamerun OT**

BRD 1961

**136**

**Siegfrieds Tod OT**

BRD 1961



TV

**137**

**Der Fälscher von London OT**

BRD 1961

**138**

**The Wonderful World of the Brothers Grimm OT**

USA 1962

**139**

**Das Testament des Dr. Mabuse OT**

BRD 1962

**140**

**Überfahrt OT**

BRD 1962

TV

**141**

**Das lange Weihnachtsmahl OT**

BRD 1962

TV

**142**

**Kümmert euch nicht um Sokrates I - Ein Abend mit dem 'Gorgias'  
des Platon OT BRD**

BRD 1962

TV

**143**

**Cairo OT**

GB + USA 1962/63

**144**

**Scotland Yard jagt Dr. Mabuse OT**

BRD 1963

**145**

**Death Drums Along the River OT GB / Todestrommeln am großen  
Fluß OT BRD**

GB + BRD 1963

**146**

**Die zwölf Geschworenen OT**

BRD 1963

TV

**147**

**Kennwort: Reiher OT**

BRD 1963

**148**

**Dr. Joanna Marlowe OT**

BRD 1963

TV

**149**

**Dumala OT**

BRD 1963

TV

**150**

**Plüsch, Plissees und Pleureusen**

BRD 1963

TV

**151**

**Zimmer 13 OT**

BRD 1964

**152**

**Der Fall X701 OT BRD / Frozen Alive OT GB**

BRD + GB 1964/67

**152**

**Die Verdammten der Blauen Berge OT**

BRD 1964

**154**

**Die Todesstrahlen des Dr. Mabuse OT**

BRD 1964

**155**

**Nachtzug D 106 OT**

BRD 1964

TV

**156**

**Die reinsten Engel OT**

BRD 1964

TV

**157**

**Der Mann nebenan OT**

BRD 1964

TV

**158**

**Columbus - Bericht und Bildnis OT**

BRD 1964

TV

**159**

**Das 7. Opfer OT**

BRD 1964

**160**

**Abends Kammermusik OT**

BRD 1965

TV

**161**

**Vier Schüssel OT**

BRD 1965

**162**

**Der Fall Klaus Fuchs OT**

BRD 1965

TV zwei Teile

**163**

**Kümmert Euch nicht um Sokrates II - Platons Gastmahl OT**

BRD 1965

TV

**164**

**24 Stunden im Leben einer Frau OT**

BRD 1965

TV

**165**

**The Face of Fu Manchu OT**

GB 1965

**166**

**Ein Abschiedsgeschenk OT**

BRD 1965

TV

**167**

**Grieche sucht Griechin OT**

BRD 1966

**168**

**Die Rechnung - eiskalt serviert OT BRD / Un cercueil de diamants**

OT FR

BRD + FR 1966

**169**

**Martin Soldat OT**

FR 1966

TV

**170**

**Die venezianische Tür OT**

BRD 1966

TV

**171**

**I giorni dell'ira OT**

IT 1967

**172**

**Alles zum Guten OT**

BRD 1967

TV

**173**

**Asche und Glut OT**

BRD 1967

TV

**174**

**Der Befehl OT**

AT + BRD + CH 1967

TV

**175**

**Helm OT**

BRD 1967

TV

**176**

**Der Heldenmantel OT**

BRD 1967

TV

**177**

**Kümmert Euch nicht um Sokrates III - Der Tod des Sokrates OT**

BRD 1967

TV

**178**

**Madame Legros OT**

BRD 1968

TV

**179**

**Die Reisegesellschaft OT**



BRD 1968

TV

**180**

**Der zehnte Mann OT**

BRD 1968

TV

**181**

**Pepe, der Paukerschreck – Die Lümmel von der ersten Bank, III.**

**Teil OT**

BRD 1969

**182**

**Die sieben Männer der Sumuru OT DE / La Ciudad sin Hombres OT**

**ES / The Girl From Rio OT USA**

DE + ES + USA 1969

**183**

**Keiner hörte den Schuss OT**

BRD 1969

TV-Serie „Der Kommissar“, Staffel 1, Folge 7

**184**

**Detektive OT**

BRD 1969

**185**

**Das Vermächtnis OT**

BRD 1969

TV

**186**

**Der schwarze Graf OT**

BRD 1970

TV Serie, 2 Staffeln à 13 Episoden

**187**

**Millionen nach Maß – Wir zahlen bar OT**

BRD 1970

TV zwei Teile; Teil 1

**188**

**Millionen nach Maß – Bitte, zur Kasse OT**

BRD 1970

TV zwei Teile; Teil 2

**189**

**Der Teufel kam aus Akasawa OT BRD / El Diablo Venia A Akasawa**

OT ES

BRD/ES 1970/71

**190**

**Paul Temple - A Family Affair OT GB / Das Problem des Herrn**

**Leverkühn OT BRD**

GB + BRD 1971

TV Serie

**191**

**Auf neutralem Boden OT**

BRD 1971

TV

**192**

**Malpertuis OT BE / Malpertuis – Histoire d'une maison maudite OT**

FR /

**Malpertuis OT BRD**

BE + BRD +FR 1971-72

**193**

**L'étang de la Breure OT**

FR 1973

TV-Serie

**194**

**Les faucheurs de marguerites OT FR / Die Grashüpfer OT BRD / NN**

OT CA / NN OT CH / NN OT BE

FR/BRD/CA/CH/BE 1974

TV

**195**

**Der aufsehenerregende Fall des Studienrats Adam Juracek OT**

BRD 1975

TV

**196**

**Eurogang – Ein Wagen voll Madonnen OT**

BRD? 1975

TV Serie, Staffel 1, Folge 3

**197**

**König Heinrich IV. OT**

BRD 1975

TV

**198**

**Waffen für Amerika OT**

BRD 1976

TV

**199**

**Die Tannerhütte OT**

BRD 1976

TV?

**200**

**Unordnung und frühes Leid OT**

BRD 1977

**201**

**Heinrich Heine OT**

BRD 1978

TV, zwei Teile

**202**

**Großstadt-Miniaturen: Geschichten zwischen Kiez und Ku'damm**

OT

BRD 1978

TV

**203**

**posthum**

**Otto – die Serie OT**

DE 1994

TV, Staffel 1, Folge 5

## Bibliographie

inklusive Dokumentarfilme und Links

Adorno, Theodor W./Eisler, Hanns: *Komposition für den Film*. Mit Notenbeilagen. München: Rogner & Bernhard 1969, passim.

Aldgate, Anthony/Richards, Jeffrey: *Britain Can Take It: British Cinema in the Second World War*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1994, 2. Aufl., S. 14.

Alistair, Rupert: Conrad Veidt. In: *Idem: The Name Below the Title: 65 Classic Movie Character Actors from Hollywood's Golden Age*. [London?]: Selbstverlag 2018, S. 244–248.

Allen, Jerry C.: *From Caligari to California*. Pacific Grove: Boxwood 1993, S. 194–195.

Antor, Heinz/Merkl, Matthias/Stierstorfer, Klaus/Volkman, Laurenz (Hgg.): *From Interculturalism to Transculturalism. Mediating Encounters in Cosmopolitan Contexts*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH 2010.

Antor, Heinz: Introduction. In: Antor et al. 2010, S. III-VI, darin IV.

Antor, Heinz: *From Postcolonialism and Interculturalism to the Ethics of Transculturalism in the Age of Globalisation*. In: Antor et al. 2010, S. 1-13.

Arnau, Frank (Hg.): *Universal-Filmlexikon 1932*. Berlin/London: Universal Filmlexikon GmbH/London General Press 1932, S. 179. ND dreisprachig udT: *Universal-Filmlexikon. Universal Film Lexicon. Lexique Universel du Film*. Berlin: Universal Filmlexikon, London: London General Press, Paris: Direction Générale pour la France, 1933, S. D 195.

Asper, Helmut G.: „Ich habe keine Ahnung, was aus uns werden wird“. Fritz Kortner im amerikanischen Exil. In: *Loacker/Tscholl 2014*, S. 191-221.

Asper, Helmut G.: Filmexilanten im Universal-Studio 1933-1960. Berlin 2005.

Asper, Helmut G.: „Etwas Besseres als den Tod...“ Filmexil in Hollywood. Marburg: Schüren 2002.

Asper, Helmut G.: Filmexil 1933-1945 (Einführung und Überblick). In: Krohn et al. 1998, S. 957- 970.

Babington, Bruce (Hg.): British Stars and Stardom: From Alma Taylor to Sean Connery. Manchester: Manchester University Press 2001, passim.

Badenhausen, Rolf; Kortner, Fritz. In: Neue Deutsche Biographie (NDB), 12. Berlin: Duncker & Humblot 1980, S. 602-603.

Balogh, Gyöngyi: Die Anfänge zweier internationaler Filmkarrieren: Mihály Kertész und Sandor Korda. In: Bono et al. 1999, S. 77-100, darin S. 83-84.

Barr, Charles (Hg.): All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema. London: BFI 1986, S. 165.

Bawden, Liz-Anne (Hg.): The Oxford Companion to Film. Oxford University Press 1976. Dt udT: Bawden, Liz-Anne/Tichy, Wolfram (Hgg.): rororo Filmlexikon, Bd. 1. Buchers Enzyklopädie des Films. Luzern, Frankfurt/M.: Bucher Verlag 1977. ND Reinbek b. Hamburg 1978, S. 51-52.

Bergfelder, Tim/Cargnelli, Christian: Riese, Räuber, Sultan. Fritz Kortner und seine Rollen im englischen Film 1934-1937. In: Loacker, Armin/Tscholl, Georg (Hgg.): Das Gedächtnis des Films. Fritz Kortner und das Kino. Wien: Filmarchiv Austria 2014, S. 161-189, darin S. 161-162, 171, 173-174, 179, 189.

Bergfelder, Tim/Cargnelli, Christian (Hgg.): Destination London. German-speaking Émigrés and British Cinema 1925-1950. Film-Europa: German Cinema in an International Context, 6. Oxford: Berghahn Books 2008.

Bergfelder, Tim: Introduction: German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950: Cultural Exchange, Exile and the Boundaries of National Cinema. In: Bergfelder/Cargnelli 2008, S. 1-23, darin 5-6.

Berghahn, Daniela: Editorial. Transnationale Perspektiven. Exotismus im World Cinema und die transnationale Rezeption. In: Montage AV, 28, 1 Transnationales Kino (2019). Volltext cf. [https://www.montage-av.de/a\\_2019\\_1\\_28.html](https://www.montage-av.de/a_2019_1_28.html); 30-03-2020.

Berghahn, Marion: The Ambiguities of Assimilation: The Case of the German-Jewish Refugees in England. Dissertation, Department of Sociology, University of Warwick 1982. Druck udT: Continental Britons. German-Jewish Refugees from Nazi Germany in Britain. Oxford: Macmillan Press 1984, S. 151-152. ND Oxford/Hamburg/New York: Berg Publishers 1988, S. 75.

Berghaus, Günter (Hg.): Theatre and Film in Exile – German Artists in Britain, 1933-1945. Oxford/New York: Wolff-Berghahn 1989.

Berghaus, Günter: Editor's Foreword. In: Idem 1989, S. XIII-XVIII, darin XV, XVII.

Berghaus, Günter: Producing Art in Exile. Perspectives on the German Refugees' Creative Activities in Great Britain. In: Idem (Hg.) 1989, S. 1-14, 15-45.

Bertolette, William F.: Introduction. In: Idem: British Identity and the German Other. Dissertation, Department of History, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College 2012, S. 1-34. Volltext: [https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3725&context=gradschoo\\_l\\_dissertations](https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3725&context=gradschoo_l_dissertations); 26-12-2020.

Beyer, Friedemann: Zwischen allen Stühlen. Der Autor und Regisseur Hans H. Zerlett. In: Filmblatt, 22, 63 (Herbst 2017), 21-35.

Bies, Luitwin: Der antifaschistische Kampf der KPD im Saargebiet. In: Zehn statt



tausend Jahre. Die Zeit des Nationalsozialismus an der Saar. Katalog zur Ausstellung des Regionalgeschichtlichen Museums im Saarbrücker Schloss. Saarbrücken: Merziger Druckerei & Verlag 1988, S. 187-198.

Bischoff, Doerte/Komfort-Hein, Susanne: Vom anderen Deutschland zur Transnationalität. Diskurse des Nationalen in Exilliteratur und Exilforschung. In: Krohn et al. 2012, S. 242-273.

Bischoff, Doerte/Rürup, Miriam: Ausgeschlossen: Staatsbürgerschaft, Staatenlosigkeit und Exil. Zur Einleitung. In: Idem (Hgg.): Exilforschung 36, Ausgeschlossen. Staatsbürgerschaft, Staatenlosigkeit und Exil (2018), S. 9-20.

Blubacher, Thomas: Sybille Binder. In: Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz. Zürich: Chronos 2005, Bd. 1, S. 204–205.

Bock, Hans Michael/Distelmeyer, Jan/Schöning, Jörg (Hgg.)/Schiemann, Swenja/Wottrich, Erika (Red.): Gegenwart historisch gesehen: Kultur und Politik 1789-1848 filmisch reflektiert. Ein CineGraph Buch. edition text+kritik, München 2018.

Bock, Hans Michael/Griep, Karl (Hgg.): Gebrochene Sprache. Filmautoren und Schriftsteller des Exils. Katalogbuch zum CineFest 2016. Hamburg: Cinegraph 2016.

Bock, Hans-Michael/Bergfelder, Tim (Hgg.): The Concise Cinegraph Encyclopedia of German Cinema. New York/Oxford: Berghahn Books 2009, S. 17, 192, 385, 397, 514, 548-549.

Bock, Hans-Michael/Schöning, Jörg/Jacobsen, Wolfgang (Hgg.)/Distelmeyer, Jan (Red.): Alliierte für den Film. Arnold Pressburger, Gregor Rabinowitsch und die Cine-Allianz. Ein CineGraph Buch. München: edition text+kritik 2004.

Bock, Hans-Michael/Schöning, Jörg/Jacobsen, Wolfgang (Hgg.)/Hagener, Malte (Red.): Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino, 1918-1933. Ein CineGraph Buch. München: edition text+kritik

2000, S. 7-22.

Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang/Schöning, Jörg (Hgg.)/Hagener, Malte/Hans, Jan (Red.): Als die Filme singen lernten: Innovation und Tradition im Musikfilm 1928–38. Ein CineGraph Buch. München: edition text+kritik 1999.

Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang/Schöning, Jörg (Hgg.)/Uhlenbrok, Katja (Red.): MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film (1922-1937). Ein CineGraph Buch. München: edition text+kritik 1998, S. 15.

Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang/Schöning, Jörg (Hgg.): Fantaisies russes. Russische Filmemacher in Berlin und Paris, 1920-1930. München: edition text+kritik 1995.

Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang/Schöning, Jörg (Hgg.)/Schöning, Jörg (Red.): London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre. München: edition text+kritik 1993.

Bono, Francesco/Caneppele, Paolo/Krenn, Günter: Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmforschung. Wien: Filmarchiv Austria 1999.

Bono, Francesco: Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms. In: Bono et al. 1999, S. 47-76, darin S. 68-75.

Bosbach, Franz/Davis, John R. (Hgg.): Windsor – Coburg. Geteilter Nachlass – gemeinsames Erbe. Eine Dynastie und ihre Sammlung/Divided Estate – Common Heritage. Prinz-Albert-Studien, 25. München: Saur 2007, passim.

Botting, Josephine: Nice Work (if You Can Get it). The Silent Films of Adrian Brunel. Dissertation, Royal Holloway, University of London 2017, S. 59, 62-64, 126, 118-145. Volltext: cf. <https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/nice-work-if-you-can-get-it-the-silent-films-of-adrian-brunel%289d59ff59-ce75-46aa-8d81-d8477f39a09d%29.html>; 02-07-2019.

Boughey, Davidson: *The Film Industry*. London: Pitman & Sons 1921, passim.

Brand, Matthias: *Fritz Kortner in der Weimarer Republik. Annäherungsversuche an die Entwicklung eines jüdischen Schauspielers in Deutschland*. Rheinfelden: Schäuble 1981.

Braudel, Fernand: *La méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: Colin 1949.

Brecht, Christoph/Loacker, Armin/Steiner, Ines (Hgg.): *Professionalist und Propagandist. Der Kameramann und Regisseur Gustav Ucicky*. Wien: Filmarchiv Austria 2014.

Briggs, Asa: *The BBC. The First Fifty Years*. Oxford/New York: OUP 1985, passim.

Brinitzer, Carl: *Hier spricht London. Von einem, der dabei war*. Hamburg: Hoffmann & Campe 1969, S. 37, 63, 95, 107-113, 147, 149.

Brinson, Charmian/Dove, Richard (Hgg.): *German-speaking Exiles in the Performing Arts in Britain after 1933*. Amsterdam: Rodopi 2013.

Brinson, Charmian/Dove, Richard (Hgg.): „Stimme der Wahrheit“. *German-language Broadcasting by the BBC. Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies 5*, Amsterdam/New York: Rodopi 2003, passim.

Brüne, Klaus (Red.): *Lexikon des Internationalen Films*. 14 Bde. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987-1994, Bd 7, 1987, S. 3244.

Brunel, Adrian: *Nice Work. The Story of Thirty Years in British Film Production*. London: Forbes Robertson 1949, S. 98-100, 163, 204-206.

Buckley, Cheryl/Hochscherf, Tobias: Introduction: From German „Invasion“ to Transnationalism: Continental European Émigrés and Visual Culture in Britain, 1933–56, *Visual Culture in Britain*, 13, 2 (2012), 157-168.

Bürgin, Hans/Mayer, Hans-Otto (Hgg.): Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register. 5 Bde. Frankfurt/M: S. Fischer 1978–2002.

Butter, Michael: The Epitome of Evil: Hitler in American Fiction, 1939-2002. London: Palgrave Macmillan 2009.

Buttsworth, Sara/Abbenhuis, Maartje (Hgg.): Monsters in The Mirror: Representations of Nazism in Post-War Popular Culture. Westport: Greenwood 2010.

Cadogan, Mary: Orczy, Baroness. In: Vasudevan, Aruna (Hg.): Twentieth-century Romance and Historical Writers. Gale Research 1982 (Vinson, James (Hg.)). ND Chicago: St. James Press 1990 (Henderson, Lesley (Hg.)). Detroit/London: St. James Press 1992, 2. Aufl.; ibid 1994, 3. Aufl, S. 499-501.

Campbell, Richard H./Pitts, Michael R.: The Bible on Film: A Checklist, 1897-1980. Metuchen: Scarecrow Press 1981, S. NN.

Caneppele, Paolo/Krenn, Günter: „Rückwärts gekehrte Prophetie.“ Methodologische Betrachtungen zur Situation der Stummfilmforschung in Österreich. In: Bono, Francesco/idem/idem (Hgg.): Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte. Wien: Filmarchiv Austria 1999, S. 193-201.

Cannon, Gunda: „Hier ist England“ – „Live aus London“. London: BBC 1988, passim.

Cargnelli, Christian: Wien-Bilder. Paul L. Stein, Richard Tauber und das britische Kino. In: Brinson, Charmian/Dove, Richard/Taylor, Jennifer (Hgg.): Immortal Austria? Austrians in Exile in Britain. Amsterdam: Rodopi 2007, S. 105-120, darin 107, 108.

Cargnelli, Christian: Abdul the Damned (1935) und These Are the Men (1943): Anmerkungen zu Robert Neumanns Filmarbeit im englischen Exil. In: Jäger, Anne Maximiliane (Hg.): Einmal Emigrant, immer Emigrant? Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897-1975). München: edition text+kritik 2006, S. 102-

121.

Cargnelli, Christian/Omasta, Michael (Hgg.): Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir. Wien: PVS 1997.

Chanan, Michael: State Protection of a Beleaguered Industry. In: Curran, James/Porter, Vincent (Hgg.): British Cinema History. London: Weidenfeld & Nicolson 1983, S. 59–73.

Chibnall, Steve: Quota Quickies: The Birth of the British ‚B‘ Film. London: BFI Publishing 2007, passim.

Churchill, Winston: The World Crisis. 5 Bde. London + New York: Thornton Butterworth + Charles Scribner’s Sons, 1923-1931. Bd 4, The Aftermath, 1929, S. 256.

Claus, Horst: Filmen für Hitler. Die Karriere des NS-Starregisseurs Hans Steinhoff. Wien: Filmarchiv Austria 2012.

Cockett, Richard: Twilight of Truth: Chamberlain, Appeasement and the Manipulation of the Press. Dissertation, University of London 1988. Druck: London: Weidenfeld & Nicolson 1989, passim.

Cook, Pam (Hg.): Gainsborough Pictures. London: Cassell 1997.

Coudenhove-Kalergi, Richard: Ida Roland in Memoriam. oO [Nyon?] 1951.

Critchfield, Richard D.: From Shakespeare to Frisch: The Provocative Fritz Kortner. Heidelberg: Synchron 2008.

Crockett, Dennis: German Post-Expressionism: the Art of the Great Disorder 1918-1924, University Park: PSUP 1999.

Dahlke, Günther/Karl, Günther (Hgg.): Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis

1933. Ein Filmführer. Berlin: Henschel 1988, 2. Aufl. 1993, passim.

Dickinson, Margaret/Street, Sarah: Cinema and State: The Film Industry and the Government, 1927-1984. London: BFI 1985, passim, u.a. S. 103-107.

Dick, Rainer/Spazier, Ingrid: Walter Rilla – Schauspieler. In: CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film, Lieferung 32, 1999, unpag.

Diller, Ansgar: Haben Sie Auslandssender gehört? Eine amerikanische Hörerbefragung am Ende des Zweiten Weltkriegs. In: RuG, 24, 1 (1998), 54-62.

Dillmann, Claudia/Möller, Olaf (Hgg.): Geliebt und verdrängt. Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1963. Frankfurt/M: DFF 2016.

Dillmann, Michael: Heinz Hilpert. Leben und Werk. Berlin: Hentrich 1990, passim.

Distelmeyer, Jan (Hg.)/Hagener, Malte/Hans, Jan (Red.): Als die Bilder singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928-1938. Cinegraph-Buch. München: edition text+kritik 1999.

Dittrich van Weringh, Kathinka: Der niederländische Spielfilm der dreissiger Jahre und die deutsche Filmemigration. Amsterdam: Rodopi 1987.

Döhl, Reinhard: Neues vom Alten Hörspiel. Versuch einer Geschichte und Typologie des Hörspiels in Lektionen, WDR 1970–1987, Nr. 44, 29-12-1980. Druck: Rundfunk und Fernsehen. Wissenschaftliche Vierteljahresschrift, 29, 1 (1981), 127-141. Volltext: [http://doehl.netzliteratur.net/mirror\\_uni/hspl\\_neualt.htm](http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspl_neualt.htm); 11-02-2018.

Dove, Richard: Introduction. In: Brinson/Dove 2003, S. IX-XV, darin S. IX-X.

Drazin, Charles: Korda. Britain's Only Movie Mogul. London: Sidgwick & Jackson 2002, S. XIII-XIV, 38-39, 96-105.

Dümling, Albrecht: Hanns Eisler. In: LexM, <https://www.lexm.uni->

[hamburg.de/object/lexm\\_lexmperson\\_00002566](http://hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002566); 14-11-2020.

Dugan, Sally: *Baroness Orczy's The Scarlet Pimpernel: A Publishing History*. Farnham: Ashgate 2012, *passim*.

Dumont, Hervé: *Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896-1965*. Vorwort von Freddy Buache. Lausanne: Verlag Schweizer Filmarchiv 1987, S. 137-138, 511.

Dumont, Hervé: Robert Siodmak in der Bundesrepublik. In: Dillmann/Möller 2016, S. 260-267, darin S. 266.

Dunkhase, Gerke: *Ausgewählte Filme 1928-1938*. In: Bock et al. 1993, S. 151-167, darin S. 158.

Eames, John Douglas: *La fabuleuse histoire de la Metro Goldwyn Mayer en 1714 films*. Paris: Odègè/Le Livre de Paris 1977, S. 186.

Eisner, Lotte: *L'écran démoniaque. Les Influences de Max Reinhardt et de l'Expressionisme*. Collection Encyclopédie du cinéma. Paris: Editions André Bonne 1952 (Text gekürzt); *L'écran démoniaque*. Paris: Éric Losfeld 1965, 1981 (Text vollständig m. Ill.), davon diverse Übersetzungen.

Elsaesser, Thomas: *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. New York: Routledge 2000, S. 34.

Engelke, Henning/Hochscherf, Tobias: *Between Avant-Garde and Commercialism: Reconsidering Émigrés and Design*. In: *Journal of Design History* 28, 1 (2015), 1-14.

Evans, Alun: *Brassey's Guide to War Films*. Dulles: Potomac Books 2000, S. 7.

Evans, Peter William: James Mason – the Man Between. In: Babington 2001, S. 108-119, darin S. 118.

Ezra, Elizabeth/Rowden, Terry (Hgg.): *Transnational Cinema, The Film Reader*. In

- Focus: Routledge Film Readers. London/New York: Routledge 2006, passim.
- Falcon, Richard: No Politics! „German Affairs“ im Spionage- und Kostümfilm. In: Bock et al. 1993, S. 77-88.
- Feuchtwanger, Edgar: Viktoria (1837–1901). In: Wende, Peter (Hg.): Englische Könige und Königinnen der Neuzeit. Von Heinrich VII. bis Elisabeth II. Beck'sche Reihe, 1872. München: Beck 2008, 1. aktualisierte Aufl, S. 268–286.
- Flacke, Monika (Hg.): Mythen der Nationen. 1945. Arena der Erinnerungen. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Historischen Museum Berlin. Mainz: Philipp von Zabern 2004.
- Fox, Joanne Clare: Film Propaganda in Britain and Nazi Germany: World War II Cinema. Oxford: Berg 2007. ND London/New York: Bloomsbury Academic 2013, passim.
- Fraenkel, Heinrich: Unsterblicher Film. Die große Chronik. 2 Bde. Bd 1: Von der Laterna Magica bis zum Tonfilm. München: Kindler 1956, S. 192.
- Fröhlich, Elke (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I: Aufzeichnungen 1923–1941. 14 Bde, Bd. NN. München: Saur, 1997–2005, S. NN: Eintrag 11-03-1938.
- Fröschle, Ulrich: Das andere Deutschland. Zur Topik der Ermächtigung. In: Nickel, Gunther (Hg.): Literarische und politische Deutschlandkonzepte 1938-1949. Göttingen: Wallstein 2004, S. 47-85.
- Frühwald, Wolfgang: Die „gekannt sein wollen“. Prolegomena zu einer Theorie des Exils. In: Haarmann, Hermann (Hg.): Innen-Leben. Ansichten aus dem Exil. Ein Berliner Symposium. Berlin: Fannei & Walz 1995, S. 56–69.
- Fuhrmann, Wolfgang/Kuhn, Marius/Köhler, Kristina (Hgg.): Transnationales Kino. Marburg: Schüren 2019.



Gänzl, Kurt: *The Encyclopedia of the Musical Theatre*. Bd. 3. New York: Schirmer Books 2001, S. 1829.

Garncarz, Joseph: Untertitel, Sprachversion, Synchronisation: Die Suche nach dem optimalen Übersetzungsverfahren. In: Distelmeyer, Jan (Red.): *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachenversionen der 1930er Jahre*. München: edition text+kritik 2006, S. 9-18.

Garncarz, Joseph: Die Etablierung der Synchronisation fremdsprachiger Filme: Eine vergleichende europäische Studie. In: Segeberg, Harro/Schätzlein, Frank: *Sound: Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren 2005, S. 74-82.

Garncarz, Joseph: Schrift, Visualität, Erzählung: Zur Funktion der Zwischentitel in Hitchcocks deutschen Stummfilmen. In: Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli (Hgg.): *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 33-45.

Garncarz, Joseph: *Made in Germany: Multiple-Language Versions and the Early German Sound Cinema. „Film Europe” and „Film America”*. In: Higson, Andrew/Maltby, Richard (Hgg.): *Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939*. Exeter: Exeter University Press 1999, S. 249-273.

Garncarz, Joseph: Die bedrohte Internationalität des Films: Fremdsprachige Versionen deutscher Tonfilme. In: Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang/Schöning, Jörg (Hgg.): *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939*. München: edition text+kritik 1996, S. 127-140. ND gekürzt: *Versionen versus Dubbing: Fremde Töne im Sprechfilm*. In: Schöning, Jörg (Red.): *FilmEuropa – Babylon: Mehrsprachenversionen der 1930er Jahre in Europa*. Ausstellungskatalog zum II. Internationalen Festival des deutschen Film-Erbes. München: edition text+kritik 2005, S. 13-20.

Garncarz, Joseph: *Filmfassungen: Eine Theorie signifikanter Filmvariation*. Dissertation, Universität zu Köln 1990. Druck in Reihe: *Studien zum Theater, Film*

und Fernsehen, 16. Möhrmann, Renate (Hg.). Frankfurt/M etc.: Peter Lang 1992.

Garncarz, Joseph: Warum kennen Filmhistoriker viele Weimarer Topstars nicht mehr? Überlegungen am Beispiel Claire Rommer. In: *MontAV*, 6, 2 (1997), 64-92, darin 64-65 und 67.

Garnett, David: *The Secret History of PWE. Political Warfare Executive 1939–1945*. London; St. Ermins Press 2002, *passim*.

Gemünden, Gerd: *Allegories of Displacement: Conrad Veidt's British Films*. In: Bergfelder/Cargnelli 2008, S. 142-154.

Gemünden, Gerd: *Exilfilm und Kulturindustrie. Billy Wilder's Double Indemnity*. In: Segeberg, Harro (Hg.): *Mediale Mobilmachung II, Hollywood, Exil und Nachkrieg. Mediengeschichte des Films*, 5. München: Wilhelm Fink 2006, S. 165-190.

Gemünden, Gerd/Kaes, Anton: *Introduction*. In: Gemünden, Gerd/Kaes, Anton (Hgg.): *New German Critique*, 89, *Film and Exile (Frühjahr/Sommer 2003)*, 3-8.

Gertenbach, Lars/Laux, Henning: *Zur Aktualität von Bruno Latour. Einführung in sein Werk*. Wiesbaden: Springer VS 2019.

Gledhill, Christine: *Reframing British Cinema 1918-1928. Between Restraint and Passion*. London: BFI 2003, S. 15-22, darin S. 21-22.

González de Reufels, Delia/Pauleit, Winfried/Rabing, Angela (Hgg.): *Grenzüberschreitendes Kino: Geoästhetik, Arbeitsmigration und transnationale Identitätsbildung*. Berlin: Bertz + Fischer 2019.

Gordon, Terri J.: *Fascism and the Female Form: Performance Art in the Third Reich*. In: *Journal of the History of Sexuality*, 11, 1/2, *Sexuality and German Fascism (Januar-April 2002)*, 164-200.

Gough-Yates, Kevin: *The British Feature Film as a European Concern. Britain and*

the Emigré Film-Maker, 1933-1945. In: Berghaus 1989, S. 135-166.

Grüttemeier, Ralf/Beekman, Klaus/Rebel, Ben (Hgg.): Neue Sachlichkeit and Avant-Garde. Avant-Garde Critical Studies 29. Amsterdam/New York: Rodopi 2013.

Gutbrod, Philipp: Otto Dix. Lebenskunst. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2009.

Hagener, Malte: Fluchtlinien. Zur filmischen Erfahrungsform des Exils. In: Strobel, Ricarda/Jahn-Sudmann, Andreas (Hgg.): Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven. München: Verlag Wilhelm Fink 2009, S. 159-170, darin S. 161, 163-164.

Hagener, Malte: Rezension zu: Segeberg 2006. In: H-Soz-Kult, 27-07-2007, [www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-9254](http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-9254); 02-12-2017.

Hagener, Malte/Hans, Jan: Von Wilhelm zu Weimar. Der Aufklärungs- und Sittenfilm zwischen Zensur und Markt. In: Bock, Hans-Michael/Schöning, Jörg/Jacobsen, Wolfgang (Hgg.), Hagener, Malte (Red.): Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino, 1918 – 1933. Ein CineGraph Buch. München: edition text+kritik 2000, S. 7-22.

Hake, Sabine: German National Cinema. London/New York: Routledge 2002.

Halle, Randall: German Film after Germany: Toward a Transnational Aesthetic. Urbana: University of Illinois Press 2008.

Halliwell, Leslie: Halliwell's Film Guide. New York: [Verlag NN] 1989, 7. Aufl., S. 888.

Harper, Sue: Rezension zu Hochscherf 2011. In: Journal of British Cinema and Television, 9, 2 (2012), 296-298. Volltext: <http://dx.doi.org/10.3366/jbctv.2012.008>; 15-08-2019.

Harper, Sue: Picturing the Past. The Rise and Fall of the British Costume Film.

London: BFI 1994, S. 183.

Harper, Sue: The Representation of Women in British Feature Films, 1939-45. In: Taylor, Philipp M. (Hg.): Britain and the Cinema in the Second World War. Houndmills/Basingstoke: Macmillan Press 1988, S. 182-183, 194.

Harper, Sue: Thinking Forward and Up: The British Films of Conrad Veidt. In: Richards 1998, S. 121-138.

Heinzelmann, Josef: Der Kuhhandel. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, 6: Werke. Spontini – Zumsteeg. München/Zürich: Piper 1997, S. 706–709.

Hepp, Andreas: Transkulturelle Kommunikation. Konstanz/München: UVK 2014, S. 9-10.

Herlemann, Beatrix: Die Emigration als Kampfposten. Die Anleitung des kommunistischen Widerstandes in Deutschland aus Frankreich, Belgien und den Niederlanden. Königstein: Hain 1982.

Herrmann, Elisabeth/Smith-Prei, Carrie/Taberner, Stuart (Hgg.): Transnationalism in Contemporary German-Language Literature. Rochester: Camden House 2015, S. 1-16.

Higson, Andrew: Transnational Developments in European Cinema in the 1920s. In: Transnational Cinemas, 1, 1 (2010), 69-82, darin 70.

Higson, Andrew (Hg.): Young and Innocent? The Cinema in Britain, 1896-1930. Exeter: Exeter University Press 2002.

Higson, Andrew/Maltby, Richard: Film Europe and Film America: Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939. Exeter: Exeter University Press 1999.

Higson, Andrew: Waving the Flag. Constructing a National Cinema in Britain. Oxford: Clarendon Press 1995, S. 116.

Higson, Andrew: Way West. Deutsche Emigranten und die britische Filmindustrie. In: Bock et al. 1993, S. 50-53.

Higson, Andrew: The Concept of National Cinema. In: Screen 30, 4 (1989), 36-46.

Hill, John: British Cinema as National Cinema: Production, Audience and Representation. In: Murphy, Robert (Hg.): The British Cinema Book. London: BFI 2001, S. 207-212.

Hirschfeld, Gerhard: Einleitung. In: Idem (Hg.): Exil in Großbritannien, Zur Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland. Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London, 14. Stuttgart: Klett-Cotta 1983, S. 7-13.

Hirschfeld, Gerhard: Great Britain and the Emigration from Nazi Germany. An Historical Overview. In: Berghaus 1989, S. 1-14.

Hjort, Mette/Mackenzie, Scott: Cinema and Nation. London/New York: Routledge 2000.

Hochscherf, Tobias: From Refugee to the BBC. Rudolph Cartier, Weimar Cinema and Early British Television. In: JofBCTV, 7, 3, 2010, 401-420.

Hochscherf, Tobias: German-speaking Émigrés in British Cinema, 1927-1949. Dissertation, School of Cultures, Languages and Area Studies, University of Liverpool 2007.

Hochscherf, Tobias: The Continental Connection: German-speaking Émigrés and British Cinema, 1927–45. Manchester: MUP 2011.

Hochscherf, Tobias: „You call us ‚Germans‘, you call us ‚brothers‘ – but we are not your brothers!”: British Anti-Nazi Films and German-speaking Emigrés. In: Bergfelder/Cargnelli 2008, S. 181-194.

Höltgen, Stefan: Schnittstellen – Die Konstruktion von Authentizität im Serienmörderfilm. Dissertation, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 2009. Volltext: <http://txt3.de/schnittstellen>; 02-02-2020, passim.

Hoffmann, Hilmar: Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur. Berlin: Aufbau-Verlag 1993.

Honig, Piet Hein/Rodek Hanns-Georg: 100001. Die Showbusiness-Enzyklopädie des 20. Jahrhunderts. Villingen-Schwenningen: Showbiz-Data 1992, S. 856.

Horak, Jan-Christopher: Exilfilm, 1933-1945. In: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut (Hgg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1993; 2004 2. erw. Aufl., S. 96-116; darin Definitionen: S. 96-97, 115-116.

Horak, Jan-Christopher/Bishop, Jennifer: German Exile Cinema, 1933-1950. In: Film History: International Trends in Film Studies, 8, 4 (1996), 373-389, darin 383-384, 386-387.

Horak, Jan-Christopher/Tape, Elisabeth (Mitarb.): Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933. Münster 1986, 2. erw. korr. Aufl.

Howe, Ellic: The Black Game. British Subversive Operations Against the Germans During the Second World War. London: Michael Joseph 1982.

Huesmann, Heinrich: Welttheater Reinhardt, München: Prestel 1983, unpag, Werk-Nrn.: 1397, 05-1923; 712, 12-1913 bis 05-1926; 1458, 04+05-1924; 1471, 05-1924; 1507, 09-1924; 1622, 09-1925; 1686, 04+05-1926; 1726, 10+11-1926.

Iriye, Akira/Saunier, Pierre-Yves (Hgg.): Palgrave Dictionary of Transnational History. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009.

Isenberg, Noah William (Hg.): Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films

of the Era. Film and Culture Series. New York: CUP 2008.

Jacobsen, Wolfgang (Hg.): Conrad Veidt. Lebensbilder. Ausgewählte Fotos und Texte. Berlin: Argon/Stiftung Deutsche Kinemathek 1993, passim.

Jäckh, Ernst F. W.: The Rising Crescent. Turkey Yesterday, Today, and Tomorrow. New York/Toronto: Farrar & Rinehart 1944, S. 44-45.

Jelavich, Peter: Berlin Cabaret. Studies in Cultural History. Cambridge/Mass.: HUP 1996, S. 254-255.

Kaes, Anton: Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War. Princeton: Princeton University Press 2009; 2011, 2. Aufl.

Kaes, Anton/Jay, Martin/Dimendberg, Edward (Hgg.): The Weimar Republic Sourcebook. Berkeley: University of California Press 1994.

Kappelhoff, Hermann: Der möblierte Mensch. Georg Wilhelm Pabst und die Utopie der Sachlichkeit. Ein poetologischer Versuch zum Weimarer Autorenkino. Berlin: Vorwerk 8 Verlag 1994.

Karg, Stefanie: Französische Revolution im Spielfilm: Dänische und deutsche Stummfilm- und Tonfilmadaptionen des dänischen Schauspiels Revolutionshochzeit (1906) zwischen nationaler Produktion und internationaler Auswertung. In: Engelbert, Manfred/Pohl, Burkhard/Schöning, Udo (Hgg.): Märkte, Medien, Vermittler – Zur interkulturellen Vernetzung von Literatur und Film. Göttingen: Wallstein Verlag 2001, S. 223-262.

Kerzoncuf, Alain/Barr, Charles: Hitchcock Lost and Found. The Forgotten Films. Lexington: University Press Kentucky 2015, S. 56-62.

Kershaw, Ian: Hitlers Freunde in England. Lord Londonderry und der Weg in den Krieg. München: DVA 2005.

Kester, Bernadette: *Filmfront Weimar: Representations of the First World War in German Films from the Weimar Period (1919-1933)*. *Film Culture in Transition*, 17. Amsterdam: AUP 2003, S. 87-122.

Kimmich, Dorothee (Hg.): *Kulturen in Bewegung: Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: Transcript 2012.

Klages, Imme: „Abgemeldet nach Theresienstadt“. Karin Rausch über ihre Zusammenarbeit mit Günter Peter Straschek/“Deregistered, Gone to Theresienstadt“. Karin Rausch on Her Collaboration with Günter Peter Straschek. Interview 2017. Volltext cf. <https://uni-mainz.academia.edu/ImmeKlages>; 20-11-2019. [Vorarbeit zur von Julia Friedrich kuratierten Ausstellung „Hier und Jetzt. Günter Peter Straschek. Emigration – Film – Politik“, Köln, Museum Ludwig, 03-03 bis 15-07-2018]

Klapdor, Heike: *Erforschung des Filmexils*. In: Bock, Hans Michael/Jacobsen, Wolfgang (Hgg.): *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*. München: edition text+kritik 1997, S. 37-46.

Klapdor, Heike/Jacobsen, Wolfgang: „Wollen Sie lachen?“ Szöke Szakall – Budapest, Wien, Berlin, London, Hollywood. In: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.): *FilmExil 13: Fluchtpunkt Ungarn*. München: edition text+kritik 2001, S.-.

Kluckhohn, Clyde/Strodtbeck, Frank L.: *Variations in Value Orientations*. Evanston: Row Peterson 1961, S. 1-48.

Koebner, Thomas: *Von Caligari führt kein Weg zu Hitler. Zweifel an Siegfried Kracauers „Master“-Analyse*. In: Idem/Grob, Norbert/Kiefer, Bernd (Hgg.): *Diesseits der dämonischen Leinwand. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. München: edition text+kritik 2003, S. 15-40.

Koll, U.: *Ida Roland*. Dissertation, Universität Wien 1970.

Koopmann, Helmut/Post, Dieter (Hgg.): *Exil. Transhistorische und transnationale Perspektiven*. Paderborn: Mentis 2001.



Korda, Michael: *Another Life: A Memoir of Other People*. New York: Random House 1999, passim.

Korda, Michael: *Charmed Lives: A Family Romance*. New York: Random House 1979, S. 3-4, 6.

Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler*. Princeton: PUP 1947, diverse Übersetzungen.

Krautz, Alfred: *International Directory of Cinematographers, Set and Costume Designers in Film*, Bd. 4. München: Saur 1984, S. 145, 231.

Krebs, Gerhild: *Starperson und Starmerkmale in den europäischen Darstellenden Künsten 1921-1978 am Beispiel von Walter Rilla*. Saarbrücken: ms 01-2020/02 unpubl 2020, S. 1-3,5,7, 17-20.

Krebs, Gerhild: *Walter Rilla 1911-1920– Journalist, Galerist, expressionistischer Lyriker, kulturpolitischer Publizist und revolutionärer Autor*. Saarbrücken: ms, 01-2020/01 unpubl 2020, unpag, passim.

Krebs, Gerhild: *Walter Rilla – Werkliste Fernsehen*. Saarbrücken: ms 01-2020/01 unpubl 2020, unpag.

Krebs, Gerhild: *Walter Rilla – Werkliste Theater*. Saarbrücken: ms 02/2019-04 unpubl 2019, unpag, Abschnitte Weimar, Exil.

Krebs, Gerhild: *Walter Rilla – Werkliste Frühwerk bis 1921*. Saarbrücken: ms 04-2017/03 unpubl 2017, unpag.

Krebs, Gerhild: *Walter Rilla in Nachschlagewerken und Datenbanken*. Saarbrücken: ms 11-2016/01 unpubl 2016, unpag.

Krebs, Gerhild: *Neid auf den Star. Walter Rilla laut Carl Brinitzers BBC-Memoiren*.

Ein Beitrag zum Quellenwert von Augenzeugenberichten im Kontext des deutschsprachigen NS-Exils. Saarbrücken: ms 06-2015/02 unpubl 2015, unpag.

Krebs, Gerhild: *Sumurûn* – deutsches Pantomimespektakel und transmediales globales Orientalismusphänomen des 20./21. Jahrhunderts. Zum Verhältnis von Politik, Krieg, Sprache, Bühne und Film. Saarbrücken: ms 01/2015-03 unpubl 2015, unpag, passim.

Krebs, Gerhild: One Death Sentence and Three Lives. Walter Rilla in German-British Film. Vortrag. Nottingham, 08-04-2005. Konferenz: 8th British Silent Film Weekend 07-04 bis 10-04-2005. Saarbrücken: ms 04-2005/01 unpubl 2005, unpag.

Krebs, Gerhild: Kino und Film im Raum Neunkirchen (1897–2004). Eine Zeitreise von den „Lebenden Photographien“ zum Cine-Tower. In: Knauf, Rainer/Trepesch, Christoph (Hgg.): Neunkircher Stadtbuch, Ottweiler 2005, S. 683–705, darin S. 690–691.

Krohn, Claus-Dieter/Winckler, Lutz/Rotermund, Erwin (Hgg.): Exilforschungen im historischen Prozess. Jahrbuch für Exilforschung, 30. München: edition text+kritik 2012.

Krohn, Claus-Dieter: Exilforschung. Version: 1.0, In: Docupedia-Zeitgeschichte (20-12-2012, [www.docupedia.de](http://www.docupedia.de)); 04-09-2015; Text basiert auf: Krohn et al. 1998, 2008<sup>2</sup>.

Krohn, Claus-Dieter/Rotermund, Erwin/Winckler, Lutz/Wojak, Irmtrud/Koepke. Wulf (Hgg.): Film und Foto. Jahrbuch Exil Forschung. München: edition text+kritik 2003.

Krohn, Claus-Dieter/von zur Mühlen, Patrik/Paul, Gerhard/Winckler, Lutz (Hgg.): Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945. Darmstadt: Primus 1998 [alternativ zit. als: Darmstadt: Gesellschaft für Exilforschung 1998 oder Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft], passim.

Krohn, Claus-Dieter: Vorwort. In: Krohn et al. 1998, S. XI-XIII, darin XII.

Krüger, Arnd: Germany: The Propaganda Machine. In: Idem/Murray W. (Hgg.): The Nazi Olympics. Sport, Politics and Appeasement in the 1930s. Champaign: UIP 2003, S. 17-43.

Krützen, Michaela: Esperanto für den Tonfilm. Die Produktion von Sprachversionen für den frühen Tonfilm-Markt. In: Schaudig, Michael (Hg.): Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie. Strukturen, Diskurse, Kontexte. München: Schaudig & Ledig 1996, S. 119-154.

Kulik, Karol: Alexander Korda: The Man Who Could Work Miracles. London: Virgin Books 1990, passim.

Lamberti, Edward (Hg.): Behind the Scenes at the BBFC: Film Classification from the Silver Screen to the Digital Age. London: BFI/Palgrave Macmillan, 2012, passim.

Lang, Frederik/Mayr, Brigitte/Omasta, Michael (Hgg.): Das Gesicht hinter der Maske – Hommage an den Schauspieler Peter Lorre. Wien: SYNEMA Gesellschaft für Film und Medien 2018, passim.

Langenohl, Andreas/Poole, Ralph J./Weinberg, Manfred (Hgg.): Transkulturalität. Klassische Texte. Basis-Scripte 3. Bielefeld: Transcript 2015.

Langer, William: The Diplomacy of Imperialism 1890-1902. 2 Bde. New York: Alfred A. Knopf 1935. ND ibid 1950 und 1960. Ibid 1968 2. Aufl, passim.

Langkau-Alex, Ursula: Geschichte der Exilforschung. In: Krohn et al. 1998, S. 1195-1209.

Lawrie, Steven W.: Erich Fried. A Writer Without a Country. New York: Peter Lang 1994.

Lazaroff Alpi, Deborah: Robert Siodmak: A Biography. Jefferson: McFarland 1998, S. 96.

Lefebvre, Thierry: Kino gegen die Syphilis. Aspekte der Entwicklung in Frankreich. In: Bock/Schöning/Jacobsen/Hagener 2000, S. 47-62, darin 53-54.

Lejeune, C. Anthony (Hg.): The C. A. Lejeune Film Reader. Manchester: Carcanet 1991, S. NN.

Lethen, Helmut: Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus“. Stuttgart: Metzler 1970.

Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.

Levine, Tom: Die Windsors. Glanz und Tragik einer fast normalen Familie. Frankfurt/M u.a.: Campus 2005, passim.

Liebe, Ulrich: Verehrt, verfolgt, vergessen. Schauspieler als Naziopfer. Weinheim/Berlin: Beltz Quadriga 1992, S. 10-27; darin S. 7, 18-21.

Lindner, Martin: Leben in der Krise. Zeitromane der neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne. Stuttgart: Metzler 1994.

Loacker, Armin/Tscholl, Georg (Hgg.): Das Gedächtnis des Films. Fritz Kortner und das Kino. Wien: Filmarchiv Austria 2014.

Loiperdinger, Martin: AFGRUNDEN in Germany: Monopolfilm, Cinemagoing and the Emergence of the Film Star Asta Nielsen, 1910-11. In: Biltereyst, Daniel/Maltby, Richard/Meers, Philippe (Hgg.): Cinema, Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History. London/New York: Routledge 2012, S. 142-153.

Loiperdinger, Martin: Monopolfilm, Publikum und Starsystem. Asta Nielsen in

Abgründe – ein Medienumbruch auf dem deutschen Filmmarkt 1910/11. In: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne (Hgg.): Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption/Film – Cinema – Spectator: Film Reception. Zürcher Filmstudien, 24. Marburg: Schüren 2010, S. 193-212.

Loiperdinger, Martin/Jung, Uli (Hgg.): Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910-1914. KINtop Studies in Early Cinema, 2. New Barnet: John Libbey 2013.

London, Louise: Whitehall and the Jews: British Immigration Policy and the Holocaust. Cambridge: Cambridge University Press 1999, passim.

Low, Rachael: The History of the British Film. 7 Bde. Bd. 2: 1906-1914, Bd. 3: 1914-1918, Bd. 4: 1918-1929. London: Allen & Unwin 1948; 1950. Bd. 5: Film Making in 1930s Britain. London: Allen & Unwin 1985. ND u.a. 1971, 2004, 2011; alle 7 Bde. als Taschenbücher: London: Routledge 2010; Bd. 4, 1971, S. 34-35, 66-67. Bd. 5: 1985, S. 17-114, darin u.a. S. 54-72, 73-100; S. 115-197, darin u.a. S. 138; S. 198-270.

Lowy, Vincent: Guerre à la guerre ou le pacifisme dans le cinéma français (1936-1940). Paris: L'Harmattan 2006, S. 71-72.

Lühe, Irmela von der: Erika Mann: Eine Biographie. Frankfurt/M: S. Fischer Verlag, 2001, 5. Aufl.

Lühe, Irmela von der: Erika Mann: Eine Lebensgeschichte. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2009, S. 244-245.

Magilow, Daniel H./Bridges, Elizabeth/Vander Lugt, Kristin T. (Hgg.): Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture. New York: Continuum 2011.

Mallmann, Klaus-Michael: „Lieber republikanisch sterben als faschistisch verderben“. Zum Widerstand saarländischer Sozialdemokraten. In: Zehn statt tausend

Jahre. Die Zeit des Nationalsozialismus an der Saar. Katalog zur Ausstellung des Regionalgeschichtlichen Museums im Saarbrücker Schloss. Saarbrücken: Merziger Druckerei & Verlag 1988, S. 171-187.

Mander, Raymond/Mitchenson, Joe: The Theatres of London. London: Hart-Davis 1963, S. 115.

Mann, Erika/Mann, Klaus: The Other Germany. New York: Modern Age Books 1940, passim.

Mann, Thomas: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil. Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag 1954, S. 219-220.

Mann, Thomas: Tagebücher 1953-1955. Edition 3. Frankfurt/M.; S. Fischer Verlag 1996, S. NN [Eintrag 04-04-1954].

Mansell, Gerard: Let Truth Be Told. 50 Years of BBC External Broadcasting. London: Weidenfeld & Nicolson 1982.

Manvell, Roger/Fraenkel, Heinrich: The German Film. London: J.M. Dent & Sons 1971, S. 27.

March Hunnings, Neville: Film Censors and the Law. London: Allen & Unwin 1967, passim.

Marshall, Norman: The Other Theatre. London: John Lehmann 1947, passim.

Massey, Raymond: A Hundred Different Lives, an Autobiography. London: Robson Books 1979, S. NN.

Marouchian, Kevork/Marquardt Niels/Wiegand, Gernot (Hgg.): Violinlexikon. Das Lexikon der Geiger geboren zwischen 1830 und 1930 / The Lexicon of Violinists Born Between 1830 and 1930 [ArbeitsT]. München: Kevork Marouchian Musikverlag, unpubl [Marouchian starb 2018, seither nur noch Marquardt/Wiegand].

Mayne, Richard: In Victory, Magnanimity, in Peace, Goodwill. A History of Wilton Park. London: Frank Cass Publications 2003, 2005 2. Aufl, S. VII, 5-6, 10, 18, 20, 29, 33, 35, 39, 48, 59.

McCarthy, Margaret: Surface Sheen and Charged Bodies: Louise Brooks as Lulu in Pandora's Box (1929). In: Isenberg 2009, S. 217-236.

McKechnie, Kara: Taking Liberties with the Monarch: the Royal Bio-pic in the 1990's. In: Monk, Claire/Sargeant, Amy (Hgg.): British Historical Cinema. British Popular Cinema, 4. London/New York: Routledge 2002, S. 217-236, darin: S. 217, 220, 226-227.

Meerzon, Yana: A Theoretical Primer on Exile. In: Rudakoff, Judith (Hg.): Performing Exile. Foreign Bodies. Bristol: Intellect 2017, S. 17-35.

Meyer, Jan-Henrik: Transnationale Geschichte. Eine Perspektive. In: Historische Mitteilungen der Ranke-Gesellschaft 26, 2014, 366–382.

Michalski, Sergiusz: New Objectivity. Köln: B. Taschen 1994.

Mittig, Hans Ernst: Faschistische Sachlichkeit. In: Methken. Günther: Realismus, Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Berlin. München: Prestel 1981, S. 362-381.

Moor, Andrew: Dangerous Limelight: Anton Walbrook and the Seduction of the English. In: Babington 2001, S. 80-93.

Müller, Robert: Die Tonfilmoperette nach 1933 in Deutschland und im Exil. In: Rother, Rainer/Mänz, Peter (Hgg.): Wenn ich sonntags in mein Kino geh'. Ton – Film – Musik 1929-1933. Bönen: Kettler 2007, S. 135-151.

Murphy, Robert: Realism and Tinsel: Cinema and Society in Britain 1939-1948. London/New York: Routledge 1989, 2003 2. Aufl., S. 4-7, 43-44, 46-47, 51-54, 107-

108, 110, 113-114, 124, 170-171, 179, 182-182, 193.

Murphy, Robert: *The British Film Industry: Audiences and Producers*. In: Taylor, Philipp M. (Hg.): *Britain and the Cinema in the Second World War*. Houndmills/Basingstoke/London: Macmillan Press 1988, S. 31-41.

Napper, Lawrence: *A Despicable Tradition? Quota Quickies in the 1930s*. In: Murphy, Robert (Hg.): *The British Cinema Book*. London: BFI 1997. 2001, 2. Aufl., S. 37–47.

Naumann, Uwe: *Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik 1933-1945*. Köln: Pahl-Rugenstein 1983.

Nawale, Arwind/Vashist, Shivani./Pinaki, Roy (Hgg.): *Portrayal of Women in Media and Literature*. New Delhi: Access 2013.

Neumann, Robert: *Goodbye, Fritz Kortner*. In: *Tribüne*, 9 (1970), 3751-3752.

Niedbalski, Johanna: *Die ganze Welt des Vergnügens. Berliner Vergnügungsparks der 1880er bis 1930er Jahre*. Berlin: be.bra Verlag 2018, passim.

Oedl, Ulrike: *Theater im Exil – Österreichisches Exiltheater*. Vorlesung, Universität Salzburg, *Literaturepochen* 2002, S. 9. Volltext: <http://www.literaturepochen.at/exil/15013.pdf>; 26-12-2020.

Palacio, Manuel/Türschmann, Jörg (Hgg.): *Transnational Cinema in Europe*. Wien: LIT 2013.

Papcke, Sven: *Das Andere Deutschland. Exil und Widerstand als Verpflichtung*, in: *Gewerkschaftliche Monatshefte*, 5 (1995), 282-295.

Parker, Robert A.C.: *Chamberlain and Appeasement*. London: Palgrave Macmillan 1993, passim.



Petley, Julian: The British Board of Film Classification at Work. Classifier or Censor?. Vortrag. Hamburg, 23.-26. November 2016. Cinegraph, 29.  
 Filmhistorischer Kongress: Gebrochene Sprache. Filmautoren und Schriftsteller des Exils. Vortragsmanuskript unpag, darin Zitat oQ.

Petley, Julian: The Censor and the State. In: Biltereyst, Daniel/Vande Winkel, Roel (Hgg.): Silencing Cinema. London: Palgrave Macmillan 2013, S. 149-166.

Petley, Julian: The Following Content Is Not Acceptable. In: Attwood, Feona/Campbell, Vincent/Hunter, Ian/Lockyer, Sharon (Hgg.): Controversial Images. London: Palgrave Macmillan 2013, S. 131-153.

Peukert, Detlev/Bajohr, Frank: Spuren des Widerstands. Die Bergarbeiterbewegung im Dritten Reich und im Exil. München: Beck 1987.

Peukert, Detlev: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus. Köln: Bund-Verlag 1982, passim.

Phillips, Alastair: City of Darkness, City of Light: Émigré Filmmakers in Paris, 1929-1939. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004, S. 70-71.

Pisters, Patricia/Staat, Wim: Shooting the Family: Transnational Media and Intercultural Values. Amsterdam: AUP 2005.

Plock, Vike Martina: The BBC German Service During the Second World War: Broadcasting to the Enemy. In Druckvorbereitung: Palgrave 202

Plock, Vike Martina: Erika Mann, the BBC German Service, and Foreign-Language Broadcasting During World War II. In: Modernism/Modernity, 27, 1 (2020), 103-124, darin 107-109.

Powell, Michael: A Life in Movies. London: Heinemann 1986, S. 319.

Prawer, Siegbert Salomon: Between Two Worlds: The Jewish Presence in German

and Austrian Film, 1910-1933. Oxford/New York: Berghahn Books 2005. ND *ibid* 2007, S. 213.

Pronay, Nicolas/Spring, Derek W. (Hgg.): *Propaganda, Politics and Film*. London: Macmillan Press 1982, *passim*.

Quinlan, David: *Quinlan's Illustrated Directory of Film Character Actors*. London: Batsford 1995, S. 304.

Reeves, Nicolas, *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?* London/New York: Cassell 1999, S. 176-204.

Richards, Jeffrey (Hg.): *The Unknown 1930s: An Alternative History of the British Cinema 1929–1939*. Manchester: Tauris 1998. ND 2001, *passim*.

Richards, Jeffrey: *The British Board of Film Censors and Content Control in the 1930s: Foreign Affairs*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2, 1 (1982), 39-48.

Ritchie, James Macpherson: *Karl Otten – From Expressionism to Exile. With an Appendix of Unpublished Cabaret Songs*. In: Abby, William/Brinson, Charmian/Dove, Richard/Malet, Marion/Taylor, Jennifer: *Between Two Languages. German-speaking Exiles in Great Britain 1933-1945*. *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik*, 308/*Institute of Germanic Studies*, 59. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag 1995, S. 189-214. ND mit kleinen Änderungen: *idem: German Exiles – British Perspectives*. *Exil Studien. Eine interdisziplinäre Buchreihe/Exile Studies. An Interdisciplinary Series*, 6. New York etc.: Peter Lang 1997, S. 81-82, 95, 109, 115, 126.

Röser, Claudia: *Exilfilm – Filmexil. Historische, mediale und ästhetische Übersetzungen*. In: *Exilograph. Newsletter der Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur*, 20, *Exilfilm – Filmexil* (Sommer 2013), 1-3.

Rogowski, Christoph: Rezension zu: Brill, Olaf/Rhodes, Gary D. (Hgg.): Expressionism in the Cinema. Traditions in World Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press 2017. In: Filmblatt, 22, 63 (Herbst 2017), 114-116.

Rose, Phyllis: Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert: Biographie. München Droemer Knaur 1994.

Rotthaler, Viktor: Die Musikalisierung des Kinos. Die Komponisten der Pommer-Produktion. In: Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang/Schöning, Jörg (Hgg.), Uhlenbrok, Katja (Red.): MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937. Ein CineGraph Buch. München: edition text+kritik 1998, S. 123-134, darin 126.

Said, Edward: Orientalism. New York: Pantheon Books 1978, passim. Neuauflagen u.a. London: Penguin Books 2003, mit Nachwort von 1995 und Vorwort des Verfassers von 2003.

Salm-Reifferscheidt-Dyck, Constance zu: Vingt-quatre heures de la vie d'une femme sensible. Aachen: oV 1824, ND udT: 24 Stunden im Leben einer empfindsamen Frau. Übersetzung: Claudia Steinitz. Nachwort: Karl-Heinz Ott. Hamburg: Hoffmann & Campe 2008.

Salt, Jeremy: The Narrative Gap in Ottoman Armenian History. In: Middle Eastern Studies, 39, 1 (2003), 25.

Sannwald, Daniela: Conrad Veidt und seine britischen Filme. In: Bock et al. 1993, S. 89-98.

Sargeant, Amy: British Cinema. A Critical History. London: BFI 2005, S. VIII, 103, 114, 177.

Schädlich, Karlheinz: Appeaser in Aktion. Hitlers britische Freunde in der Anglo-German Fellowship. In: Engelberg, Heinz (Hg.): Jahrbuch für Geschichte, 3. Berlin: Akademie-Verlag 1969, S. 197-234.

Schebera, Jürgen: Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten. Mainz: Schott 1998, passim.

Schebera, Jürgen/Köster, Maren (Hgg.): Hanns Eisler. Briefe 1907-1943. Wiesbaden etc.: Breitkopf & Härtl 2010, S. 89-90.

Schenk, Ralph: Zwischen den Welten. Deutsch-deutsche Koproduktionsversuche mitten im Kalten Krieg. In: Dillmann/Möller 2016, S. 332-336.

Schiemann, Swenja/Wottrich, Erika (Hgg.): Gegenwart historisch gesehen: Kultur und Politik 1789-1848 filmisch reflektiert. Ein CineGraph Buch. München: edition text+kritik 2018, passim.

Schlüpmann, Heide/Gramann, Karola/Kuyper, Eric de/Nessel, Sabine/Wedel, Michael (Hgg.): Asta Nielsen. Sprache der Liebe. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2007, ibid 2010 2. Aufl.

Schmied, Wieland: Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties. London: Arts Council of Great Britain 1978.

Schöning, Jörg: All Hands Aboard. Kleines Lexikon deutscher Filmschaffender 1925-1945 in Großbritannien. In: Bock et al. 1993, S. 99-150, darin 135.

Schöning, Jörg: Von Danton zu Hindenburg. Revolution und Restauration in historischen Spielfilmen. In: Herbst-Meßlinger, Karin/Rother, Rainer/Schaefer, Annika (Hgg.): Weimarer Kino – neu gesehen. Berlin: Bertz + Fischer 2018, S. 12-42.

Schulz-Schaeffer, Ingo: Akteur-Netzwerk-Theorie. Zur Koevolution von Gesellschaft, Natur und Technik. In: Weyer, Johannes (Hg.): Lehr- und Handbücher der Soziologie. München: Oldenburg 2000, S. 187-209.

Schütz, Erhard/Streim, Gregor (Hgg.): Reflexe und Reflexionen von Modernität

1933-1945. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 6. Bern/New York: Peter Lang 2002.

Schütze, Peter: Fritz Kortner. Rowohlts Monographien. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1994.

Schwientek, Sabine: Dämon der Leinwand. Conrad Veidt und der deutsche Film 1894–1945. Marburg: Schüren 2019.

Sedgwick, John: The British Film Industry's Production Sector Difficulties in the Late 1930s. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 17, 1 (1997), 49–66.

Sedgwick, John/Pokorny, Michael: The Film Business in the United States and Britain During the 1930s. In: *The Economic History Review, New Series*, 58, 1 (02-2005), 79-112.

Seeber, Hans Ulrich: Transculturality and Comedy in Zadie Smith's Serio-comic Novel *White Teeth* (2001). In: Antor et al. 2010, S. 101-119.

Seeßlen, Georg: *Faschismus in der populären Kultur*. 2 Bde. Berlin: Edition Tiamat 1994-1996.

Seeßlen, Georg: *L'homme fatale. Die Verführung der Melancholie: Der Schauspieler Adolf Wohlbrück und seine Filme*. In: Cargnelli, Christian/Omasta, Michael (Hgg.): *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945*. 2 Bde. Bd. 1. Wien: Wespennest 1993, S. 29-38.

Seeßlen, Georg/Weil, Claudius: *Ästhetik des erotischen Kinos*. München: Roloff & Seeßlen 1978, ND Reinbek b. Hamburg 1980, S. 107-109.

Seidler, Christoph: Gruppenanalyse und transkultureller Übergangsraum. In: *Arbeitshefte Gruppenanalyse (Hg.): Psychosozial* 35, 127, 1 *Transkulturalität*, 2012, 63-77.

Sherman, Ari Joshua: *Island Refuge: Britain and Refugees from the Third Reich, 1933-1939*. London: Elek 1973, S. 19-58.

Sieben, Hans: *Aufnahmeverzeichnis Odeon. Bd. 5: Die Matrizenummern der elektrischen Aufnahmen 25cm der Serie „Be“ (2. Teil) von 19.300 bis 13.536 (April 1933 bis Januar 1945)*. Düsseldorf: Selbstverlag 1994, S. 39.

Smith, I.R./Verevis, C. (Hgg.): *Transnational Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2017.

Soila, Tytti (Hg.): *Stellar Encounters. Stardom in Popular Cinema*. New Barnet: John Libbey Publishing Ltd. 2009.

Soila, Tytti: Introduction. In: Idem (Hg.): *Stellar Encounters*, 2009, S. 1-18.

Soister, John T: *Conrad Veidt on Screen: A Comprehensive Illustrated Filmography*. Jefferson: McFarland & Co. 2002.

Später, Jörg: Die Kritik des „anderen Deutschland“. In: „Jour fixe“-Initiative Berlin (Hg.): *Fluchtlinien des Exils*. Münster: Unrast 2004, passim.

Später, Jörg: *Vansittart. Britische Debatten über Nazis und Deutsche 1902-1945*. *Moderne Zeit. Neue Forschungen zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, 4. Göttingen: Wallstein 2003, passim.

Stampfer, Friedrich/Matthias, Erich (Hgg.)/Link, Werner (Bearb.) im Auftrag der Kommission für Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien: *Mit dem Gesicht nach Deutschland. Eine Dokumentation über die sozialdemokratische Emigration*. Aus dem Nachlaß von Friedrich Stampfer, ergänzt durch andere Überlieferungen. Düsseldorf: Droste 1968.

Stead, Lisa: *Dear Cinema Girls: Girlhood, Picturegoing and the Interwar Film Magazine*. In: Clay, Catherine/DiCenzo, Maria/Green, Barbara/Hackney, Fiona

(Hgg.): *Edinburgh Companion to Women's Print Media in Interwar Britain, 1918-1939*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2017, [Kapitel 7], S. NN.

Stead, Lisa: *Off to the Pictures. Cinemagoing, Women's Writing and Movie Culture in Interwar Britain*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2016.

Steinbauer-Grötsch, Barbara: *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil*. Berlin: Bertz + Fischer 1997. ND ibid 2005.

Stephan, Alexander: Die intellektuelle, literarische und künstlerische Emigration. In: Krohn et al. 1998, S. 30–46, darin S. 30.

Stiasny, Philipp: Das Kino und die Inflation. In: Ackermann, Gregor/Delabar, Walter/Grisko, Michael (Hgg.): *Erzählte Wirtschaftsgeschichten. Ökonomie und Ökonomisierung in Literatur und Film der Weimarer Republik*. Juni – Magazin für Literatur und Politik. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2013, S. 35-44.

Stiasny, Philipp: Glück und Elend der Neureichen. Alles für Geld (1923), Fräulein Raffke (1923) und das Kino in Zeiten der Inflation. In: *Filmblatt* 55/56, 2014/15, Rubrik: Wiederentdeckt, Nr. 198, 03-05-2013, 3-23.

Stieghahn, Brigitte: *Adolf Wohlbrück (1896–1967) – Daten zu seinem Leben*. Berlin: Selbstverlag 1999, passim.

Strachwitz, Elisabeth von: Das transkulturelle Eigene. In: Seidler, Christoph/Froese, Michael J. (Hgg.): *DDR-Psychotherapie zwischen Subversion und Anpassung. Psychoanalyse in Ostberlin*. Berlin: Edition Bodoni 2002, S. 40.

Straschek, Günter Peter: *Filmemigration aus Nazideutschland. Dokumentarfilm*, 5 Teile. BRD 1975, WDR.

Street, Sarah: *Transatlantic Crossings. British Feature Films in the USA*. London/New York: Continuum 2002, passim.

Street, Sarah: *British National Cinema. National Cinemas.* London/New York: Routledge 1997, passim.

Strittmatter, Ellen: Das Phantasma aus der Seine. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte*, 1 (2020), 39–50.

Taylor, Jennifer: Grete Fischer: „Outside Writer“ for the BBC. In: Brinson/Dove 2003, S. 43-56, darin u.a. S. 43, 45, 49.

Taylor, John Russel: *Die Hitchcock-Biographie.* Fischer Cinema. Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag 1982, S. 57-58.

Taylor, Russell: *Strangers in Paradise.* London: 1983.

Telotte, J. P.: German Expressionism: A Cinematic/Cultural Problem. In: Badley, Linda/Palmer, R. Barton/Schneider, Steven (Hgg.): *Traditions in World Cinema.* Edinburgh: Edinburgh University Press 2005, S. 21.

Thompson, Kristin/Bordwell, David: *Film History: An Introduction.* New York: McGraw Hill 1994, 3. Aufl 2010, S. 87, 91.

Toeplitz, Jerzy: *Historia sztuki filmowej, I-VI.* Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza 1955-1990: Bd. I 1895–1918, 1955; II: 1918–1928, 1956; III: 1928–1933, 1959; IV: 1934–1939, 1969; V: 1939–1945, 1970; VI: 1946–1953, 1990. Vielfach übersetzt; DE fünfbändig, darin: *Geschichte des Films*, 3: 1934-1939. Berlin/DDR: Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft 1972, ND 1976, 1979, 1983; ND München: Rogner & Bernhard 1987, davon TB:2, 1934-1945, Frankfurt/M: Zweitausendeins 1987, S. 1135-1185.

Trapp, Frithjof/Mittenzwei, Werner/Rischbieter, Henning/Schneider, Hansjörg: *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945.* 2 Bde. Bd. 1: *Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler.* München: Saur 1999. Bd. 2: *Biographisches Lexikon der Theaterkünstler.* Teil 1: A-K., Teil 2: L-Z. Bearbeitung: Trapp, Frithjof/Schrader, Bärbel/Wenk, Dieter/Maaß, Ingrid. München: De



Gruyter/Saur 1999.

Traubner, Richard: Der deutsche Operettenfilm vor und nach 1933. In: Schaller, Wolfgang (Hg.): Operette unterm Hakenkreuz. Zwischen hoffähiger Kunst und „Entartung“. Berlin: Metropol 2007, S. 147-169.

Treuner, Hermann (Hg.): Filmkünstler – Wir über uns selbst. Erster Band der Autographensammlung Wir über uns selbst. Berlin: Sibyllen-Verlag 1928, S. 421-422. [Vermutlich einziger Band einer breit angelegten Reihe.]

Urbach, Karina: Go-Betweens for Hitler. Oxford: OUP 2015. Dt udT: Hitlers heimliche Helfer. Der Adel im Dienst der Macht. Darmstadt: Theiss 2016.

Ullmann, L.: Die Roland. oO [Wien?] 1922.

Vincendeau, Ginette: Preface. In: Soila, Tytti (Hg.): Stellar Encounters. Stardom in Popular Cinema. New Barnet: John Libbey Publishing Ltd. 2009, S. VII-VIII.

Vermilye, Jerry: The Great British Films. Secaucus: Citadel Press 1978, S. 39–41.

Vernik-Eibl, Sabine: Leben und Werk der Komponisten Georg Jarno und Leo Ascher. Ihre Bedeutung für die Wiener Operette in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mit einer Analyse von „Die Förster-Christel“ und „Hoheit tanzt Walzer“. Dissertation, Musikwissenschaft, Universität Wien. Wien: UPW 2011, S. 122, 149-162, 186. Volltext: [https://othes.univie.ac.at/20481/1/2012-01-09\\_9503248.pdf](https://othes.univie.ac.at/20481/1/2012-01-09_9503248.pdf); 15-03-2017.

Vietor-Engländer, Deborah: Hermynia Zur Mühlen and the BBC. In: Brinson/Dove 2003, S. 27-42.

Vitali, Valentina/Willemen, Paul (Hgg.): Theorising National Cinema. London: BFI 2006.

Völker, Klaus: Fritz Kortner. Jude und Rebell gegen das privilegierte

Konventionelle, Berlin: Hentrich & Hentrich 2007.

Völker, Klaus: Fritz Kortner. Schauspieler und Regisseur. Deutsche Vergangenheit, 27. Berlin: Edition Hentrich 1987; 2. durchges. und erw. Aufl. 1993, S. 123-124, 126-127.

Wächter, Matthias: Der Mythos des Gaullismus. Heldenkult, Geschichtspolitik und Ideologie 1940-1958. Göttingen: Wallstein 2006.

Wahl, Chris: Das Sprechen der Filme. Über verbale Sprache im Spielfilm. Dissertation, Ruhr-Universität Bochum 2003. Druck udT: Das Sprechen des Spielfilms. Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Internationalität der siebten Kunst. Trier: WVT 2005.

Wahl, Chris: Inside the Robot's Castle: Ufa's English-language Versions in the Early 1930s. In: Bergfelder/Cargnelli 2008, S. 47-61.

Walker, John (Hg.): Halliwell's Filmgoer's Companion. London: Harper Collins 1993, 10. Aufl, S. 442.

Wahl, Chris: Multiple Language Versions Made in Babelsberg. Ufa's International Strategy, 1929-1939. Amsterdam: AUP 2016, S. 183-184, 204, 208, 210, 247, 412.

Wedel, Michael: Kolportage, Kitsch und Können. Das Kino des Richard Eichberg. Filmblatt-Schriften. Beiträge zur Filmgeschichte, 5. Berlin: Cinegraph Babelsberg 2007, S. 28-31.

Weller, Eva: Engagierter Expressionismus. Studien zum politischen und literarischen Ort expressionistischer Zeitschriften zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik. Diss., Philosophische Fakultät der Freien Universität Berlin. Druck udT: Engagierter Expressionismus. Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik. Eine Analyse expressionistischer Zeitschriften. Stuttgart: J.B. Metzler 1969, S. 8-48, 187-188, 200.

Welsch, Wolfgang: Transkulturalität – Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen. In: *Information Philosophie* 2, 1992, 5-20.

Welsch, Wolfgang: Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today. In: Featherstone, Mike/Lash, Scott (Hgg.): *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London: Sage 1999, S. 194-213.

Weniger, Kay: *Das große Personenlexikon des Films. Die Schauspieler, Regisseure, Kameraleute, Produzenten, Komponisten, Drehbuchautoren, Filmarchitekten, Ausstatter, Kostümbildner, Cutter, Tontechniker, Maskenbildner und Special Effects Designer des 20. Jahrhunderts*. 8 Bde. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001, passim; u.v.a. Bd 1, A-C; S. 343, Bd. 8, S. NN [Eintrag Georg Witt].

Weniger, Kay: „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. 220, 425-426, 438-439, 492, 661-662.

Wetzel, Kraft/Hagemann, Peter A.: *Zensur: Verbotene deutsche Filme 1933-1945*. Internationale Filmfestspiele Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek Retrospektive 1978. Berlin: Verlag Volker Spiess 1978, S. 15, 20.

Wichers, Hermann: *Im Kampf gegen Hitler. Deutsche Sozialisten im Schweizer Exil 1933-1940*, Zürich: Chronos 1994.

Wieser, Matthias: *Das Netzwerk von Bruno Latour. Die Akteur-Netzwerk-Theorie zwischen Science & Technology Studies und poststrukturalistischer Soziologie*. Bielefeld: Transcript 2012, S. 101-120, 241-254.

Wildt, Michael: Die Volksgemeinschaft nach Detlev Peukert. In: Hachtmann, Rüdiger/Reichardt, Sven (Hgg.): *Detlev Peukert und die NS-Forschung. Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus*, 31. Göttingen: Wallstein 2015, S. 49-68.

Willett, John: *The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933*.

London: Thames & Hudson 1978. ND udT: Art and Politics in the Weimar Period.  
New York: Da Capo 1996.

Willett, John: Die Künste in der Emigration. In: Hirschfeld, Gerhard (Hg.): Exil in Großbritannien. Zur Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland. Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London, 14. Stuttgart: Klett-Cotta 1983, S. 183-204.

Williams, Alan: Introduction. In: Idem (Hg.): Film and Nationalism. Rutgers Depth of Field Series, 3. New Brunswick/New Jersey/London: RUP 2002, S. 22.

Williams, Michael: Anton Walbrook – The Continental Consort. In: Bergfelder/Cargnelli 2008, S. 155-171.

Wolbold, Matthias: Reden über Deutschland. Die Rundfunkreden Thomas Manns, Paul Tillichs und Sir Robert Vansittarts aus dem Zweiten Weltkrieg. Münster: LIT 2005, passim.

Wood, Linda (Hg.): British Films 1927-1939. London: BFI 1986, S. NN.

Worm, Anja/Gerber, Jan: Hymnen des Hasses. Über die bleibenden Verdienste von Bomber-Harris, den „Vansittartismus“, deutsche Linke im britischen Exil und die Illusion vom „anderen Deutschland“. In:  
<https://jungle.world/artikel/2010/05/40315.html>; 21-01-2018.

Zamora, Lois Parkinson/Faris, Wendy B. (Hgg.): Magical Realism: Theory, History, Community. Durham/London: DUP 1995.

Zipser, Jaana: Boudica und die Romanisierung Britanniens. Britische Ideale und die antike Tradition. In: Krüger, Christine G./Lindner, Martin (Hgg.): Nationalismus und Antikenrezeption. Oldenburger Schriften zur Geschichtswissenschaft, 10. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl-von-Ossietzky-Universität 2009, S. 23–42.

<http://agso.uni->

[graz.at/marienthal/biografien/coudenhove\\_kalergi\\_richard\\_nikolaus.htm](http://graz.at/marienthal/biografien/coudenhove_kalergi_richard_nikolaus.htm); 15-08-2015.  
[http://agso.uni-graz.at/marienthal/biografien/roland\\_ida.htm](http://agso.uni-graz.at/marienthal/biografien/roland_ida.htm); 15-08-2015.  
<http://biblefilms.blogspot.de/2006/03/can-you-name-this-jesus-film.html>; 21-02-2016.  
<http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=51265>; 08-12-2020.  
<http://collections-search.bfi.org.uk/web>; 02-01-2018.  
<http://collections-search.bfi.org.uk/web/Details/ChoiceFilmWorks/150016240>; 24-12-2020.  
<http://collections-search.bfi.org.uk/web/results>; 30-03-2020.  
<http://docupedia.de/zg/Exilforschung?oldid=92770>; 04-04-2015.  
<http://dx.doi.org/10.3366/jbctv.2012.008>; 15-08-2019.  
<http://earlycinema.dch.phil-fak.uni-koeln.de/films/view/32324>; 28-04-2019.  
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8489>; 10-07-2020.  
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1953>; 01-06-2020.  
[http://guidetomusicaltheatre.com/shows\\_1/lisbon\\_story.htm](http://guidetomusicaltheatre.com/shows_1/lisbon_story.htm); 11-09-2017.  
<http://kmueller.sbg.ac.at/kmueller/projekte.htm>; 02-03-2016.  
<https://kmueller.sbg.ac.at/kmueller/neumann2011/Finde2ThTVFilm.pdf>; 02-03-2016.  
<http://mysteryfile.com/blog/?p=24347>; 11-04-2016.  
[http://old.filmarchiv.at/efg/filmarchiv/paimann/1922/Paimann\\_321\\_3.jpg](http://old.filmarchiv.at/efg/filmarchiv/paimann/1922/Paimann_321_3.jpg); beide 01-02-2016.  
<http://sammelbilder-web.de/44.html>; 10-10-2020.  
[http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Sybille\\_Binder](http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Sybille_Binder); 12-09-2017.  
<http://wernersudendorf.de/2019/02/die-erfolgreichsten-filme-der-saison-1929-30/>; 25-05-2020.  
<http://wernersudendorf.de/2019/02/die-erfolgreichsten-filme-der-saison-1931-32/>; 14-07-2020.  
<http://www.anno.onb.ac.at/anno-suche#searchMode=complex&text=%22Es+leuchten+die+Sterne%22%7E01&dateMode=period&yearFrom=1937&yearTo=1949&from=891&sort=date+asc>; 31-07-2020.  
<http://www.bbfc.co.uk/releases/scarlet-pimpernel-1>; 16-03-2016.

<http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6ac18b73>; 15-01-2015.  
<http://www.britishpictures.com/photos5/photo484.htm>; 04-02-2018.  
<http://www.cabaret-berlin.com/?p=168>; 30-09-2018.  
<http://www.cinebaseinternational.com/ensavoirplus85/ecce-homo.htm>; 12-04-2016.  
[http://www.cineressources.net/recherche\\_t\\_r.php?type=FOR&pk=51265&rech\\_type=E&textfield=Mollenard&rech\\_mode=contient&pageF=1&pageP=1](http://www.cineressources.net/recherche_t_r.php?type=FOR&pk=51265&rech_type=E&textfield=Mollenard&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1); 08-12-2020.  
<http://www.croatianhistory.net/etf/hadow3.html>; 27-07-2018.  
<http://www.deutsche-biographie.de/pnd117065129.html>; 08-01-2014.  
[http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/weber\\_politik\\_1919](http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/weber_politik_1919); 15-02-2017.  
[http://www.earlycinema.uni-koeln.de/films/index/Filter.FilterByActor:1/Filter.Actor.0:3986/keep\\_frame2:1](http://www.earlycinema.uni-koeln.de/films/index/Filter.FilterByActor:1/Filter.Actor.0:3986/keep_frame2:1); 12-09-2017.  
[http://www.filmportal.de/film/die-revolutionshochzeit\\_3f7fcd3ac4864b7b8f696ea287e3051b](http://www.filmportal.de/film/die-revolutionshochzeit_3f7fcd3ac4864b7b8f696ea287e3051b); 28-04-2019.  
[http://www.filmportal.de/person/ernst-steffan\\_fc890d19d89f45b29c6b055f720eac8a](http://www.filmportal.de/person/ernst-steffan_fc890d19d89f45b29c6b055f720eac8a); 15-08-2017.  
[http://www.filmportal.de/person/friedl-behn-grund\\_1bacdf6a7e1346668b208004c0f47df4](http://www.filmportal.de/person/friedl-behn-grund_1bacdf6a7e1346668b208004c0f47df4); 11-09-2017.  
[http://www.filmportal.de/person/hella-kuerti\\_ce8eef1ab4fd4093b8e3f7e8cc80b7d1](http://www.filmportal.de/person/hella-kuerti_ce8eef1ab4fd4093b8e3f7e8cc80b7d1); 12-09-2017.  
[http://www.filmportal.de/person/meinhardt-maur\\_f51efcb0dde948bdb69313f855a73a22](http://www.filmportal.de/person/meinhardt-maur_f51efcb0dde948bdb69313f855a73a22); 12-09-2017.  
[http://www.filmportal.de/person/sybille-binder\\_d6743494b0fc40cc9c647b1f3b1df161](http://www.filmportal.de/person/sybille-binder_d6743494b0fc40cc9c647b1f3b1df161); 12-09-2017.  
<http://www.geocities.com/pleasence/film/youonly/you-8.jpg>; 04-04-2018.  
<http://www.gutenberg.org/files/60/60-h/60-h.htm>; 02-01-2016.  
<http://www.gutenberg.org/files/60/60-h/60-h.htm#link2HCH0026>; 02-01-2016.  
[http://www.hsozkult.de/event/id/termine-34267?utm\\_source=hsk&utm\\_medium=email&utm\\_term=2017-5&utm\\_campaign=hskwww](http://www.hsozkult.de/event/id/termine-34267?utm_source=hsk&utm_medium=email&utm_term=2017-5&utm_campaign=hskwww); 31-05-2017.  
[http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/niedersaechsische\\_filmgeschichte/filmproduktion/filmaufbau-gottingen/unruhige-nacht.html](http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/niedersaechsische_filmgeschichte/filmproduktion/filmaufbau-gottingen/unruhige-nacht.html); 28-12-2020.  
<http://www.imdb.com/name/nm0082813/>; 12-09-2017.

<http://www.imdb.com/name/nm0286939/>; 12-03-2016.  
<http://www.imdb.com/name/nm0841580/>; 12-03-2016.  
<http://www.kabarettarchiv.de/KabaPDF/Paul%20Graetz.pdf>; 02-03-2018.  
[http://www.literaturepochen.at/exil/lecture\\_5013\\_9.html](http://www.literaturepochen.at/exil/lecture_5013_9.html); 26-12-2020.  
<http://www.moidigital.ac.uk/>; 28-08-2017.  
<http://www.phonomuseum.at/includes/content/lindstroem/aktiengesellschaft.pdf>; 03-10-2020.  
[http://www.powell-pressburger.org/Reviews/35\\_Abdul/FilmWeekly.html](http://www.powell-pressburger.org/Reviews/35_Abdul/FilmWeekly.html); 01-09-2018.  
[http://www.powell-pressburger.org/Reviews/35\\_Abdul/FilmWeekly.html](http://www.powell-pressburger.org/Reviews/35_Abdul/FilmWeekly.html); 14-12-2015.  
<http://www.proradok.de/ausstellungen/dauerausstellungen/die-modernitaet-des-ns-staates/>; 26-06-2020.  
<http://www.screenonline.org.uk/people/id/554490/>; 03-02-2020.  
<http://www.screenonline.org.uk/film/id/460815/>; 01-01-2018.  
<http://www.screenonline.org.uk/film/id/592383/index.html>; 15-06-2016.  
<http://www.screenonline.org.uk/people/id/463702/index.html>; 06-06-2016.  
<http://www.suttonelms.org.uk/martin-esslin.html>, 08-12-2019.  
<http://www.swanseasgrand.co.uk/Swansea%20Grand%20Theatre%20Archive%201911%20-%201925.html>; 26-12-2020.  
<http://www.tcm.com/this-month/article/111457%7C0/The-Scarlet-Pimpernel.html>; 30-03-2018.  
<http://www.theguardian.com/news/2002/feb/27/guardianobituaries.booksobituaries>; 27-09-2015.  
<http://www.viennale.at/de/film/abdul-damned>; 14-12-2015.  
[http://www.was-wurde-aus.at/oper\\_graz\\_1920-1929.html](http://www.was-wurde-aus.at/oper_graz_1920-1929.html); 01-02-2019.  
<http://www.welt.de/print-welt/article465733/Dort-war-ich-ein-Bernhardiner.html>; 27-09-2015.  
<https://1927.www.deutsche-kinemathek.de/archive/sammlung-josef-fenneker/datenbank/objektdetails?ID=9057>; 28-11-2018.  
<https://anno.onb.ac.at/anno-suche>; 10-12-2020.  
<https://archive.org/details/revolutionshochz00albe>; 28-04-2019.  
[https://austria-forum.org/af/AEIOU/Roland%2C\\_Ida](https://austria-forum.org/af/AEIOU/Roland%2C_Ida); 15-08-2015.  
<https://biblefilms.blogspot.com/2010/04/more-on-behold-man.html>; 21-02-2016.

[https://biografiskeksikon.lex.dk/Sophus\\_Micha%C3%ABlis](https://biografiskeksikon.lex.dk/Sophus_Micha%C3%ABlis); 10-09-2020.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Revolutionshochzeit\\_%281928%29.webm](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Revolutionshochzeit_%281928%29.webm);  
 29-06-2020.  
<https://de.findagrave.com/memorial/12307034/walter-rilla>; 20-04-2021.  
[https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3725&context=gradschool\\_dissertations](https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3725&context=gradschool_dissertations); 26-12-2020.  
<https://filmlexikon.uni-kiel.de>; 23-05-2020.  
<https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/nice-work-if-you-can-get-it-the-silent-films-of-adrian-brunel%289d59ff59-ce75-46aa-8d81-d8477f39a09d%29.html>; 26-12-2020.  
[https://the.hitchcock.zone/wiki/Wardour\\_Films\\_Ltd](https://the.hitchcock.zone/wiki/Wardour_Films_Ltd); 01-10-2020.  
<https://jungle.world/artikel/2010/05/40315.html>; 21-01-2018.  
[https://musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_G/Gruen\\_Bernhard.xml](https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Gruen_Bernhard.xml); 10-12-2020.  
<https://mrc-catalogue.warwick.ac.uk/records/RHC>; 29-12-2016.  
[https://schlick.ch/s/bilder/b2/27473\\_1.jpg](https://schlick.ch/s/bilder/b2/27473_1.jpg); 29-07-2020.  
<https://troschke-archiv.de/interviews/walter-rilla>; 30-04-2020.  
<https://uni-mainz.academia.edu/ImmeKlages>; 20-11-2019.  
[https://warwick.ac.uk/services/library/mrc/archives\\_online/digital/crossman/urss/bio](https://warwick.ac.uk/services/library/mrc/archives_online/digital/crossman/urss/bio);  
 15-02-2018.  
<https://web.archive.org/web/20160501172327/>; 01-02-2016.  
[https://web.archive.org/web/20160501172327/http://old.filmarchiv.at/efg/filmarchiv/paimann/1922/Paimann\\_321\\_3.jpg](https://web.archive.org/web/20160501172327/http://old.filmarchiv.at/efg/filmarchiv/paimann/1922/Paimann_321_3.jpg); 01-02-2016.  
[https://www.allposters.co.uk/-sp/Raymond-Massey-ca-early-1950s-Posters\\_i9918225\\_.htm](https://www.allposters.co.uk/-sp/Raymond-Massey-ca-early-1950s-Posters_i9918225_.htm); 02-02-2018.  
<https://www.bbc.com/culture/article/20190829-how-britain-fought-hitler-with-humour>, 26-12-2020.  
<https://www.bbc.co.uk/blogs/bbchistoryresearch/entries/49d858be-5db0-4111-8e07-dc59e67ee217>; 19-12-2020.  
<https://www.bo.de/lokales/achern-oberkirch/arno-schmidt-schatzte-sein-werk#>; 11-07-2020.  
<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk>; 16-10-2020.  
<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk>; 10-12-2020.  
<https://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/dossier-nationalsozialismus/39638/forschungskontroversen?p=all>; 31-03-2020.



[https://www.cinefest.de/daten/2017/cf17-Kongress\\_Ank.pdf](https://www.cinefest.de/daten/2017/cf17-Kongress_Ank.pdf); 12-07-2019.

<https://www.delpher.nl>; 10-12-2020.

<https://www.deutsche-biographie.de/gnd118704990.html#ndbcontent>; 16-11-2020.

<https://www.deutsche-kinemathek.de/de/sammlungen-archive/sammlung-digital/sammlung-josef-fenneker>; 26-12-2020.

<https://www.deutsche-kinemathek.de/de/sammlungen-archive/sammlung-digital/sammlung-josef-fenneker/detail?ID=9071>; 07-07-2020.

<https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/film/revolutionsbryllup>; 28-04-2019.

<https://www.dhm.de/nc/zeughauskino/kalender>; 27-07-2018.

<https://www.electricscotland.com/poetry/henderson/singalong/page18.htm>; 23-08-2019.

<https://www.eno.org/your-visit/london-coliseum/history-of-the-london-coliseum/>; 02-04-2015.

<https://www.epi.media/ueberuns/>; 26-01-2019.

<https://www.fdb.cz/film/namensheirat/140101>; 12-07-2020.

<https://www.fdb.cz/film/zdedene-vasne-vererbte-triebe-der-kampf-ums-neue-geschlecht/87662>; 31-05-2019.

[https://www.film.at/abdul\\_the\\_damned](https://www.film.at/abdul_the_damned); 10-11-2020.

<https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze>; 20-07-2020.

[https://www.filmportal.de/film/24-stunden-aus-dem-leben-einer-frau\\_d9b7232da048478a82021d174838ed39](https://www.filmportal.de/film/24-stunden-aus-dem-leben-einer-frau_d9b7232da048478a82021d174838ed39); 14-07-2020.

[https://www.filmportal.de/en/movie/vererbte-triebe-der-kampf-ums-neue-geschlecht\\_ea43d4a7874f5006e03053d50b37753d](https://www.filmportal.de/en/movie/vererbte-triebe-der-kampf-ums-neue-geschlecht_ea43d4a7874f5006e03053d50b37753d); 07-04-2021.

[https://www.filmportal.de/film/abschiedswalzer-zwei-frauen-um-chopin\\_01a57334585441b7af35c080454aa79f](https://www.filmportal.de/film/abschiedswalzer-zwei-frauen-um-chopin_01a57334585441b7af35c080454aa79f); 10-11-2020.

[https://www.filmportal.de/film/das-gefaehrliche-alter\\_5b3ada0e32a341578555af330a4f1e80](https://www.filmportal.de/film/das-gefaehrliche-alter_5b3ada0e32a341578555af330a4f1e80); 08-09-2018.

[https://www.filmportal.de/film/die-abschieds-symphonie\\_1e477d74e6af45f39384f8a6d91aecfc](https://www.filmportal.de/film/die-abschieds-symphonie_1e477d74e6af45f39384f8a6d91aecfc); 01-02-2018.

[https://www.filmportal.de/film/die-brautigame-der-babette-bomberling\\_46e56bd9291e4566ac68ebbc1e3f733e](https://www.filmportal.de/film/die-brautigame-der-babette-bomberling_46e56bd9291e4566ac68ebbc1e3f733e); 01-1-2018.

[https://www.filmportal.de/film/die-geier-wally\\_4b984770e806423cbb67252e44e349cb](https://www.filmportal.de/film/die-geier-wally_4b984770e806423cbb67252e44e349cb); 28-07-2020.

[https://www.filmportal.de/film/die-prinzessin-und-der-geiger\\_e445b11b24bc4a639aff8bfa852d82bb](https://www.filmportal.de/film/die-prinzessin-und-der-geiger_e445b11b24bc4a639aff8bfa852d82bb); 23-02-2018.

[https://www.filmportal.de/film/die-sporckschen-jaeger\\_1f2775f1d60c45e4975586673a24dd17](https://www.filmportal.de/film/die-sporckschen-jaeger_1f2775f1d60c45e4975586673a24dd17); 30-10-2018.

[https://www.filmportal.de/film/die-suende-einer-schoenen-frau\\_aae34751763e4fa89cb83bd330383769](https://www.filmportal.de/film/die-suende-einer-schoenen-frau_aae34751763e4fa89cb83bd330383769); 20-07-2020.

[https://www.filmportal.de/film/der-geiger-von-florenz\\_c1a5ef612dd7407298cfa3e2230d334f](https://www.filmportal.de/film/der-geiger-von-florenz_c1a5ef612dd7407298cfa3e2230d334f); 02-04-2020.

[https://www.filmportal.de/film/der-springer-von-pontresina\\_c0684781cb1d4125b68bffc42b771cd3](https://www.filmportal.de/film/der-springer-von-pontresina_c0684781cb1d4125b68bffc42b771cd3); 20-11-2020.

[https://www.filmportal.de/film/es-leuchten-die-sterne\\_2eaa94c251f0457dafc486e4915a1ae1](https://www.filmportal.de/film/es-leuchten-die-sterne_2eaa94c251f0457dafc486e4915a1ae1); 11-07-2020.

[https://www.filmportal.de/film/es-werde-licht\\_bc5208033dc74b669920405670acc796](https://www.filmportal.de/film/es-werde-licht_bc5208033dc74b669920405670acc796); 23-04-2019.

[https://www.filmportal.de/film/fiaker-nr-13\\_3e2ceaa4b2d9447099e33dc48241ca1a](https://www.filmportal.de/film/fiaker-nr-13_3e2ceaa4b2d9447099e33dc48241ca1a); 15-04-2018.

[https://www.filmportal.de/film/haende-aus-dem-dunkel\\_58d5dc68ecd54c00a6105d43802e7ac3](https://www.filmportal.de/film/haende-aus-dem-dunkel_58d5dc68ecd54c00a6105d43802e7ac3); 02-08-2020.

[https://www.filmportal.de/film/hoheit-tanzt-walzer\\_e6542fd1f8b14f0fb592514118f7235c](https://www.filmportal.de/film/hoheit-tanzt-walzer_e6542fd1f8b14f0fb592514118f7235c); 05-12-2018.

[https://www.filmportal.de/film/kampf-um-blond-maedchen-die-spurlos-verschwinden\\_942cf0b6e0414ec88912ba0902295def](https://www.filmportal.de/film/kampf-um-blond-maedchen-die-spurlos-verschwinden_942cf0b6e0414ec88912ba0902295def); 30-09-2020.

[https://www.filmportal.de/film/liebesfeuer\\_fda4f277978447bea1626929c6daf0f5](https://www.filmportal.de/film/liebesfeuer_fda4f277978447bea1626929c6daf0f5); 02-06-2020.

[https://www.filmportal.de/film/mollenard\\_958671bae85540e085d805a93d9b9126](https://www.filmportal.de/film/mollenard_958671bae85540e085d805a93d9b9126); 23-02-2018.

[https://www.filmportal.de/film/orientexpress\\_2c08e59f079a4ee793c9336d18c9156e](https://www.filmportal.de/film/orientexpress_2c08e59f079a4ee793c9336d18c9156e); 23-06-2020.

[https://www.filmportal.de/film/ps\\_b31778bf16584d388c7cef61d96c8397](https://www.filmportal.de/film/ps_b31778bf16584d388c7cef61d96c8397); 28-07-2020.

[https://www.filmportal.de/film/revolutionshochzeit\\_b6821ae9fcb4cb4a3353c028da467b4](https://www.filmportal.de/film/revolutionshochzeit_b6821ae9fcb4cb4a3353c028da467b4); 28-04-2019.

[https://www.filmportal.de/film/un-certain-monsieur-grant\\_0faf2cc081b1498aa8a398d0072aef57](https://www.filmportal.de/film/un-certain-monsieur-grant_0faf2cc081b1498aa8a398d0072aef57); 29-07-2020.

[https://www.filmportal.de/film/vererbte-triebe-der-kampf-ums-neue-geschlecht\\_c3ce3350cee44128913f681673526eb9](https://www.filmportal.de/film/vererbte-triebe-der-kampf-ums-neue-geschlecht_c3ce3350cee44128913f681673526eb9); 07-07-2020.

<https://www.filmportal.de/node/4225/gallery>; 28-04-2019.

<https://www.filmportal.de/node/22223/material/740277>; 03-10-2018.

<https://www.filmportal.de/node/28423/gallery>; 23-06-2020.

<https://www.filmportal.de/node/39069/gallery>; 23-06-2020.

<https://www.filmportal.de/node/50413/gallery>; 01-02-2019.

<https://www.filmportal.de/node/50727/gallery>; 26-12-2020.

<https://www.filmportal.de/node/50727/material/772701>; 28-04-2019.

<https://www.filmportal.de/node/50897/gallery>; 08-04-2018.

[https://www.filmportal.de/person/carl-behr\\_7c73e179ac6945f09ea9fa95732b8fd0](https://www.filmportal.de/person/carl-behr_7c73e179ac6945f09ea9fa95732b8fd0); 12-11-2020.

[https://www.filmportal.de/person/ernst-hofmann\\_7355a51782b943ed9f5f060ca3669e04](https://www.filmportal.de/person/ernst-hofmann_7355a51782b943ed9f5f060ca3669e04); 05-09-2018.

[https://www.filmportal.de/person/georg-asagaroff\\_65a023ef22c54c8fb0d8617d8385d439](https://www.filmportal.de/person/georg-asagaroff_65a023ef22c54c8fb0d8617d8385d439); 13-07-2020.

[https://www.filmportal.de/person/philipp-manning\\_190e3b1a2ede48e9a80e50eca9ef8071](https://www.filmportal.de/person/philipp-manning_190e3b1a2ede48e9a80e50eca9ef8071); 11-07-2020.

[https://www.filmportal.de/person/hans-h-zerlett\\_756e43524fea406b84db594da190b05a](https://www.filmportal.de/person/hans-h-zerlett_756e43524fea406b84db594da190b05a); 21-06-2019.

[https://www.filmportal.de/person/hans-rehfisch\\_bfb85142bdb847a0948cf9bcfd4a1d42](https://www.filmportal.de/person/hans-rehfisch_bfb85142bdb847a0948cf9bcfd4a1d42); 20-01-2017.

[https://www.filmportal.de/person/iris-arlan\\_b1c52b9dcbac470eb0bfd292033db4f6](https://www.filmportal.de/person/iris-arlan_b1c52b9dcbac470eb0bfd292033db4f6); 20-06-2020.

[https://www.filmportal.de/person/lee-parry\\_ebdd40aa18664edc9ef349be62eefc6d](https://www.filmportal.de/person/lee-parry_ebdd40aa18664edc9ef349be62eefc6d); 05-09-2018.

[https://www.filmportal.de/person/liane-haid\\_0218565e63c146de8e865801a0ac75a1](https://www.filmportal.de/person/liane-haid_0218565e63c146de8e865801a0ac75a1); 23-05-2020.

[https://www.filmportal.de/person/lil-dagover\\_844fd1cb40f94ca4864e00abbe503a89](https://www.filmportal.de/person/lil-dagover_844fd1cb40f94ca4864e00abbe503a89); 16-11-2020.

[https://www.filmportal.de/person/mabel-hariot\\_4cd846d910c641f69e6eea494fa0bc6b](https://www.filmportal.de/person/mabel-hariot_4cd846d910c641f69e6eea494fa0bc6b); 30-06-2019.

[https://www.filmportal.de/person/philipp-manning\\_190e3b1a2ede48e9a80e50eca9ef8071](https://www.filmportal.de/person/philipp-manning_190e3b1a2ede48e9a80e50eca9ef8071); 11-07-2020.

[https://www.filmportal.de/person/richard-oswald\\_22c553c1fe2047c49f8efb1b9b9039a3](https://www.filmportal.de/person/richard-oswald_22c553c1fe2047c49f8efb1b9b9039a3); 02-01-2018.  
[https://www.filmportal.de/person/rosa-valetti\\_2d4d5150e7e7446382ea1f89b93c4e12](https://www.filmportal.de/person/rosa-valetti_2d4d5150e7e7446382ea1f89b93c4e12); 30-09-2018.  
[https://www.filmportal.de/person/ruth-weyher\\_6e257b0598584a58b6993314a030e636](https://www.filmportal.de/person/ruth-weyher_6e257b0598584a58b6993314a030e636); 05-09-2018.  
[https://www.filmportal.de/person/ulrich-kayser\\_121e01deb8824b6a9ad7ec9b8ed01ccd](https://www.filmportal.de/person/ulrich-kayser_121e01deb8824b6a9ad7ec9b8ed01ccd); 28-07-2020.  
[https://www.filmportal.de/person/valerie-boothby\\_bb6c2c00b228416d8576bd2e503acd72](https://www.filmportal.de/person/valerie-boothby_bb6c2c00b228416d8576bd2e503acd72); 20-06-2020.  
<https://www.foerderverein-filmkultur.de/suenden-der-liebe-hrichy-lasky/>; 20-07-2020.  
<https://www.freitag.de/autoren/lutz-herden/vorbei-verweht-nie-wieder>; 02-03-2018.  
<https://www.german-way.com/notable-people/featured-bios/conrad-veidt/>; 02-05-2021.  
<https://www.hsozkult.de/event/id/termine-41818>; 30-03-2020.  
<https://www.hsozkult.de/searching/id/diskussionen-880?title=transnationale-migration-eine-vielversprechende-perspektive&q=Transnationalismus&page=5&sort=&fq=&total=89&recno=82&subType=fddebate>; 30-03-2020.  
<https://www.imdb.com/name/nm0443498/>; 28-07-2020.  
<https://www.imdb.com/search/title/?companies=co0104630>; 01-06-2020.  
<https://www.imdb.com/search/title/?companies=co0103079&view=advanced>; 01-10-2020.  
<https://www.imdb.com/title/tt0020941/>; 13-07-2019.  
<https://www.imdb.com/title/tt0020548/>; 07-04-2021.  
<https://www.imdb.com/title/tt0461803/>; 28-07-2020.  
[https://www.imdb.com/title/tt0472424/fullcredits/?ref\\_=tt\\_ov\\_st\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt0472424/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm); 02-02-2016.  
[https://www.imdb.com/title/tt0018553/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_2](https://www.imdb.com/title/tt0018553/?ref_=fn_al_tt_2); 23-06-2020.  
[https://www.imdb.com/title/tt0466041/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0466041/?ref_=fn_al_tt_1); 10-07-2020.  
[https://www.imdb.com/title/tt0475950/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt0475950/?ref_=nv_sr_srsrg_0); 13-07-2020.  
[https://www.imdb.com/title/tt0020548/releaseinfo?ref\\_=ttfc\\_sa\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0020548/releaseinfo?ref_=ttfc_sa_1); 31-05-2019.  
[https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexmperson\\_00002566](https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002566); 14-11-2020.  
[https://www.montage-av.de/a\\_2019\\_1\\_28.html](https://www.montage-av.de/a_2019_1_28.html); 30-03-2020.

<https://www.nationalarchives.gov.uk/archives-sector/legislation/>; 20-04-2021.

<https://www.nordicposters.com/movieposter/Schatten-der-Manege-posters>; 02-10-2019.

[https://www.notrecinema.com/communaute/v1\\_detail\\_film.php3?lefilm=38315](https://www.notrecinema.com/communaute/v1_detail_film.php3?lefilm=38315); 02-06-2020.

<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/?id=32376&lang=1>; 16-10-2018.

<https://www.nytimes.com/1910/07/24/archives/lure-of-viennese-waltz-wins-wealth-for-composers-the-vogue-of-the.html>; 10-06-2020.

<https://www.nytimes.com/1910/10/02/archives/of-plays-and-players-of-plays-and-players.html>; 10-06-2020.

<https://www.sammelbildarchiv.de>; 10-10-2020.

<https://www.tagesspiegel.de/berlin/die-heimkehr-des-letzten-tiller-girls/737922.html>; 19-02-2020.

<https://www.tamino-klassikforum.at/index.php?thread/10783-haydn-joseph-symphonie-nr-45-fis-moll-abschied/>; 23-11-2020.

<https://www.ukwhoswho.com/view/10.1093/ww/9780199540891.001.0001/ww-9780199540884-e-248851;jsessionid=821ABCE7FB6CB761A3F4951C045EF2F6>, 18-12-2020.

<https://www.unhcr.org/dach/de/services/statistiken>; 27-03-2020.

<https://www.uni-hildesheim.de/neuigkeiten/geschichte-der-sammelbilder-von-1875-bis-heute/>; 10-10-2020.

<https://www.unrast-verlag.de/news/1389-jrg-spter-die-kritik-des-anderen-deutschland>; 21-01-2018.

<https://www.ukwhoswho.com/view/10.1093/ww/9780199540891.001.0001/ww-9780199540884-e-248851;jsessionid=821ABCE7FB6CB761A3F4951C045EF2F6>, 18-12-2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=g1dI1d4etbA>; 20-12-2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=hC2ZUAPk7NI>; 30-07-2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZmgPuhLhBNU>; 04-12-2015.

[www.cineressources.net](http://www.cineressources.net); 02-02-2020.