

1981

Reprint

Der seelenlose Westen



Jahrhunderte betrachteten die Deutschen Amerika aus der Ferne, voller Faszination und Furcht. Dann musste die Elite deutscher Kultur in die USA fliehen – und war so schockiert wie später die Westdeutschen unter alliierter Besatzung. Im Exil und in der Nachkriegszeit wurden so Stellungen zum *American Way of Life* und vor allem zu den Filmen Hollywoods bezogen, die bis heute nicht verlassen sind. *Weiter >*

Von Gundolf S. Freyermuth

Vorbemerkung

Die Namenliste derer, die von den Nazis verjagt wurden oder das Exil der Unterwerfung unter das NS-Regime vorzogen, liest sich wie ein *Who is who?* der deutschsprachigen Intelligenz. Zu Hunderten trieb es Schriftsteller, Regisseure, Musiker, Wissenschaftler, bildende Künstler über die Grenzen des Reiches.

Von diesem Exodus wird die Rede sein, freilich unter einem ganz bestimmten Aspekt: Die Geschichte der erzwungenen Emigration aus Deutschland ist nämlich auch die Geschichte eines erzwungenen Kulturkontaktes – zumindest für jene Emigranten, die Europa hinter sich ließen und in den Vereinigten Staaten Aufnahme fanden.

Hier, in den USA, stießen sie auf eine Form der Zivilisation, die ihrem bildungsbürgerlichen Bewusstsein als fremdartig, kalt, wenn nicht gar als völlig kulturlos erschien. Die deutsche Emigration in den USA nahm damit eine schockartige Erfahrung vorweg, welche die Daheimgebliebenen erst nach 1945 machten, als mit den olivgrün uniformierten GIs auch Jazz, Hollywoodfilme, Comics, Kaugummi und Coca-Cola in Deutschland ihren Einzug hielten.

Kulturfahrplan 1930-1950

»Wenn ich die Hoffnung aufgegeben hätte, wäre ich schon in Amerika.« Diese Ansicht äußerte Heinrich Mann 1938. Zwei Jahre später überquerte er, fast siebzigjährig, zu Fuß die Pyrenäen, weil Amerika schließlich zur einzigen Hoffnung geworden war, die er nicht hatte aufgeben müssen.

»Ich höre Sie sagen: / Er redet von Amerika / Er versteht nichts davon. / Er war nicht dort. / Aber glauben Sie mir / Sie verstehen mich sehr gut, wenn ich von Amerika rede. / Und das Beste an Amerika ist: / Dass wir es verstehen.« Nicht das Schlechteste an Brecht, aus dessen *Hauspostille* (1927) dieser Gedichtanfang stammt, aber war, dass er in seinen persönlichen Ansichten, vorsichtig formuliert, stets einige Flexibilität bewies. Als er 1941 in Hollywood ankam, zögerte er nicht, das Gegenteil festzustellen: »ich komme mir vor wie aus dem Zeitalter herausgenommen« (*Arbeitsjournal*, 9. August. 1941). Ähnlich muss übrigens auch Heinrich Mann gedacht haben. Denn zur gleichen Zeit unternahm er es, das verlorene Zeitalter noch einmal zu besichtigen.

Unter der Perspektive einer unbeteiligten Nachwelt stellt sich die gefährliche Flucht beider Autoren als Teil einer breiten kulturellen Bewegung dar. Sie führte quer durch Europa und endete im glücklichen Fall – als wollten die faschistischen Jäger den

konservativen Mythos von der Westwanderung der Kultur parodieren – zumeist in der Neuen Welt. Nur in Gestalt eines Lexikons ließe sich diese unfreiwillige Bewegung adäquat erfassen. Bemerkenswert an einem solchen Kompendium wäre, dass es mit gleichem Recht zwei gänzlich verschiedene Titel tragen könne. Etwa: »Kulturfahrplan 1930 – 1950« oder »Die deutschsprachige Emigration 1930 – 1950«. Denn mag die Liste der gebildeten Emigranten auch zu keiner Zeit kurz gewesen sein, für die kürzesten tausend Jahre, die Deutschland bislang erlebte, ist sie gewiss am längsten. *Die Kultur* wanderte nahezu vollständig aus. An den Küsten Kaliforniens, das meinten schon die Emigranten mit gutem Recht, lebte das »Andere Deutschland«.

In ein Lexikon des deutschsprachigen Exils in den USA wären aufzunehmen die – Schriftsteller: Brecht, Döblin, Feuchtwanger, Heinrich Mann, Klaus Mann, Thomas Mann, Werfel, Zuckmayer; – Komponisten: Bartok, Dessau, Eisler, Hindemith, Schönberg, Weill; – Dirigenten: Bruno Walter, Klemperer; – Bildenden Künstler: Feininger, Gropius, Grosz, Moholy-Nagy, van der Rohe; – die Theaterregisseure: Kortner, Reinhardt, Piscator; – Schauspieler: Bassermann, Bois, Lorre, Veidt, Weigel; – Geisteswissenschaftler: Adorno, Anders, Arendt, Bloch, Horkheimer, Herbert Marcuse, Ludwig Marcuse, Panofsky, Pinthus, Tillich, Wertheimer, Wittfogel.

Geistige Heimat

Nicht die persönlichen Schicksale dieser (und Zigtausender unbekannter) Emigranten, sondern nur die Erfahrungen, die diese gebildeten Deutschen erstmals so hautnah mit dem *American Way of Life* zu machen hatten, sollen hier interessieren. Sie weisen in einem Maße Übereinstimmungen auf, die angesichts der persönlichen und politischen Differenzen unter den Emigranten verblüffen. In den gemeinsamen Umständen des Exils dürfte mit ein Grund dafür liegen, dass so verschiedene Menschen wie Adorno und Brecht plötzlich sich verstehen, wenn es um Amerika geht.

Auf dem langen Weg in die USA hatten die Flüchtlinge nicht zuletzt auch ihren gewohnten Alltag verloren. Das Leben aus dem Handkoffer, der Kampf um die Visen für die Neue Welt ließen den Ausnahmezustand zur Regel eskalieren. Seine Aufhebung im Sinne einer Wiederherstellung des Verlorenen, nicht neue Abenteuer, erhofften sich die Emigranten von den USA – zumeist vergeblich.

Die nahezu durchgängige Enttäuschung über das Neue an der Neuen Welt lässt zu dem Wort von der »geistigen Heimat« greifen. Diese Denkfigur ist ein wesentlicher Bestandteil der deutschen Bildungstradition. Er mag aus der Jahrhunderte alten Zersplitterung des deutschen Sprachraums herrühren. So gab etwa zwei Dichter-Generationen zuvor

Fontane als Grund an, warum er trotz diverser Schwierigkeiten nicht in die Vereinigten Staaten umsiedelte: »Ich liebe die deutsche Kunst, das ist mein eigentliches Vaterland, und es aufgeben, hieße mich selbst aufgeben.«

In dieser Tradition steht noch das Festhalten an der deutschen Sprache, wie es bei den meisten der Emigranten zu beobachten ist. »In der Tat hat es nur zwei Emigranten gegeben«, stellt Günther Anders 1979 nicht ganz, aber fast richtig fest, »die sich als amerikanische Autoren haben etablieren wollen und können: Herbert Marcuse und Hannah Arendt.«

Sind die Flüchtlinge auch den deutschen KZs entkommen, der psychischen Verhaftung in der deutschen Kultur entkommen die meisten nicht. Sie prägt ebenfalls zutiefst die Erwartungen an das Leben in den USA, die Ansichten von einem Land, das die meisten mit eigenen Augen zuvor nicht gesehen hatten.

Amerika-Bilder

Da die gebildeten Flüchtlinge mit den kulturellen Mythen vertraut waren, die sich zum damaligen Zeitpunkt im deutschen Sprachraum mit Amerika verbanden, lässt sich relativ genau erschließen, was ihnen während der Überfahrt in die Neue Welt durch den

Kopf gegangen sein dürfte. Verwirrend und widersprüchlich müssen sich verschiedene Versatzstücke kultureller Vor-Bilder und Vor-Urteile gemischt haben.

Erste Facette: die edlen Wilden. Die meisten Emigranten kannten nicht nur *Coopers Lederstrumpf*, den schon Goethe liebte, sondern hatten auch Karl May verschlungen. Sein ungeheurer Erfolg fiel in die Jugend des größten Teils der späteren Flüchtlinge.

Das führt zur *zweiten Facette:* Amerika als Zufluchtsort der Freiheit. Diese Vorstellung hatte ebenfalls eine lange Tradition. Ein früher Höhepunkt war Gottfried Zenners Schrift aus dem Jahre 1720: *Neu-Europa oder die Alte in der neuen Welt, Das ist: Deutsche Vorstellung, Wie Gott... Das Große Welt-Theil Americam Auf der Erd-Kugel zu einer Retirade denen Völckern, in der alten Welt, bestimmet habe...*

Amerika blieb in der Folgezeit, von Goethe über Fontane bis zum frühen Brecht, die Lebensalternative zu den beengten europäischen Verhältnissen. Der politischen assoziierte sich bald auch die ökonomische Komponente. In ihr verschmolzen Gold- und Tellerwaschen zu einer Mythologie ungehinderten Aufstiegs und Wohlstands. Das Land der Freien avancierte so auch zum Land der unbegrenzten Möglichkeiten. Dorthin wanderten zwischen 1820 und 1890 4,5 Millionen Deutsche aus. Der – möglichst reiche – »Onkel aus Amerika«, wie er wohl erstmals Ende des Jahrhunderts von Lessings Bruder

Karl Gotthelf in die Literatur geschmuggelt wurde, erlangte in den folgenden hundert Jahren durchaus eine soziale Realität.

Die Massenauswanderung der unteren Bevölkerungsgruppen fand ihre Entsprechung in den unzähligen Kolonisations-Plänen deutscher Gebildeter. Auf der Fahrt nach New York mochten sich die antifaschistischen Emigranten noch in dieser Reihe sehen. Doch ihre Vorfahren hatten, mit Ausnahme einiger Flüchtlinge der 1848er Revolution, ihre Vorhaben kaum ausgeführt bzw. ausführen müssen. Das treffende Wort findet sich dazu bei Goethe. »Ich werde zurückkehren«, lässt er Lothario in seinem *Wilhelm Meister* versprechen, »und in meinem Hause, in meinem Baumgarten, mitten unter den Meinigen sagen: hier oder nirgends ist Amerika.«

Diese Möglichkeit war zum Beispiel Thomas Mann, der sich in Goethes Nachfolge empfand, bei Lebensgefahr verboten. Er musste vollziehen, was Goethe im gleichen Lebensalter nur als verpasste Gelegenheit notierte: »Wären wir zwanzig Jahre jünger, so segelten wir noch nach Nordamerika.«

Dieser Schritt mag Thomas Mann um so schwerer gefallen sein, als zum Amerika-Bild der Deutschen inzwischen einige nicht gerade vorteilhafte Elemente hinzugetreten waren. Dass einer, wie Gustav Lindau noch 1883, schwärmte: »Mehr als Italien, das Land

der Sehnsucht Mignons, ist Los Angeles«, war derweil eine seltene Ausnahme zur Regel. Denn seit den zwanziger Jahren galt die »typische amerikanische« Lebenswelt als Großstadtschungel.

Diese Metapher – und *dritte Facette* des damals zeitgenössischen Amerika-Bildes – geht auf die Bücher von Sinclair Lewis und Upton Sinclair zurück, die neben Jack London in der Weimarer Republik die bekanntesten US-Autoren waren. Auf Europa kam dieses literarische Bild von Amerika nach dem Ersten Weltkrieg zugleich mit Tausenden von GIs, den Dollar-Touristen und den expatriates, die ihr Leben auf das Währungsgefälle bauten.

Jazz und Kaugummi, Wochenschau-Berichte und Hollywoodfilme begleiteten die amerikanische Invasion. Die neuen Nachrichten berichteten katastrophisch von Prohibition und organisiertem Verbrechen, von der Korruption ganzer Stadtverwaltungen wie in Chicago und von Staatsaktionen wie dem Justizmord an Sacco und Vanzetti. Der Massenarbeitslosigkeit nach 1929 kontrastierten sinnige Erfindungen wie die Weizenverbrennung, dem Anblick bedürftiger Menschenschlangen folgten Szenen von gigantischen Milchausschüttungen zum Zwecke der Preisgestaltung.

In den Spielfilmen kursierten Bilder vom hektischen Überleben inmitten geldgierig drängelnder Mitläufer, bedroht von Schnelligkeit und wolkenstürmerischen Behausungen, mit deren Höhe nur die Weite der Slums zu konkurrieren schien. Banken, so hörte man aus Amerika, wurden im Stile griechischer Tempel gehalten und als Weihstätte des Dollar allenfalls von den Triumphen der Technik in den Schatten gestellt. Von ihnen kündeten die Bilder katedralengleicher Bahnhofsneubauten, die durch die europäische Presse gingen. Das übliche Schlagwort zu alledem lautete: *Amerikanismus*.

Die europäische Avantgarde, die sich zu ihrer Überraschung ein Jahrzehnt später in den USA wiederfand, machte von diesen US-Ansichten in den »Goldenen Zwanzigern« eifrig Gebrauch. Brecht etwa setzte sie als Metapher diverser Sozialphantasien ein. Ein Lied auf den schlimmsten Amerikanismus sangen z.B. die Verse: »Hosianna Rockefeller, Hosianna Henry Ford / Hosianna Kohle Stahl und Öl / Hosianna Gottes Wort / Hosianna Glauben und Profit / Hosianna Recht und Mord« (1928/29).

Eine *vierte Facette* des umlaufenden Amerika-Bildes war die gänzliche Kulturlosigkeit der Neuen Welt. Oder vornehmer, im Stile der konservativen Weimarer Kreise: Der Mythos von der Westwanderung der Kultur, die – so ein alter Glaube – dem Kurs der Sonne zu folgen habe, wurde gegen das »reine Zivilisationsland« (Spengler) gewendet. Der amerikanische Materialismus galt ohnehin seit den Tagen der Unabhängigkeitserklä-

rung als gesichert. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs lieferte dann Hollywood auch dazu die passenden Illustrationen.

In seinen Filmen, sofern sie in der US-Wirklichkeit zu spielen vorgaben, schien für traditionelle Kultur kein Raum reserviert. Dagegen hatten die Produzenten in jedem eine verbotene Nachtbar installiert. Auf diese Teilansicht von Amerika konzentrierten sich z.B. die Verse des späteren Hollywood-Emigranten Feuchtwanger: »700 Worte hat der Durchschnittsamerikaner, / Frauen 800, ein Chauffeur (infolge Fluchens) 900, / W. Shakespeare 14000, G.B. Shaw 3700.«

Diese vier Facetten des deutschen Amerika-Bildes in den 1920er Jahren, das Vexier- und Verwirrspiel aus enttäuschten utopischen Hoffnungen auf und katastrophischen Nächten über die neue Welt, kulminierte in einer übergeordneten Vorstellung, in der sich kindliche Wildheit, unbegrenzte Möglichkeiten, großstädtischer Dschungel und Massen(un)kultur vereinigten: die Herz- und vor allem Seelenlosigkeit des *American Way of Life*.

Auch sie besaß Tradition. Heine bereits konstatierte, die weißen Amerikaner seien »in Haltung und Gesinnung einfach und gerade, prunklos und schlicht, aber auch materialistisch, geistlos und bigott«. Lenau, die Erlebnisse seiner US-Visite im Kopf,

generalisierte das zum Diktum von den »himmelan stinkenden Krämerseelen«. Gerhart Hauptmann fuhr 1894 hinüber und befand, die Amerikaner hätten sich gegen die europäischen Hoffnungen vergangen: »Wie viel Phantasie hat Amerika gesucht, gefunden und begründet. Wie viel Nüchternheit ist das Resultat.« Zur selben Zeit formulierte Fontane, ein Romanprotagonist habe »etwas amerikanisch Sicheres«: »Und so sicher er ist, so kalt ist er auch.«

Den schönsten Ausdruck gab Liliencron dieser amerikanischen Gefühlskälte in seinem Bericht von einem Begräbnis auf dem New Yorker Armenfriedhof. Nach dem Tod ihres Kindes hatte sich die Frau das Leben genommen. Die Szenerie ist »eine öde, sandige, schattenlose Fläche. Keine Blumen, kein Zeichen der Liebe... Dort unter den kleinen hölzernen Kreuzen schläft Anna. Ihr Grab hat die Nummer 12731. Das Kind gab man ihr mit in den Sarg. Nicht aus Mitleiden; des billigeren Preises wegen. Praktisch, praktisch muss man sein und besonders Amerika zeichnet sich darin aus.«

Eine moderne Fassung der amerikanischen Herzlosigkeit gelang dann Maximilian Scheer, einem Emigranten der dreißiger Jahre. »Die USA – ein Land, ... in dem der Mensch zum Material der Industrie geworden ist und mit unbarmherziger Hand benutzt, ausgelaugt und abgestoßen wird...«

Diese Gefühllosigkeit des kapitalistischen US-Betriebes bildete auch das Erzählschema für unzählige Anekdoten aus dem Hollywooder Erleben der Emigranten. Ein Beispiel gibt die »Entlassungs-Geschichte«: Der Betreffende, etwa der über siebzigjährige Heinrich Mann, fand eines Morgens an der verschlossenen Tür seines Arbeitsraums einen kleinen Zettel, auf dem ihm kommentarlos seine Entlassung mitgeteilt wurde.

Ein entsprechendes Resümee seiner Amerika-Erfahrungen zog später der Soziologe Hans Gerth: »Was unglücklich dabei ist, ist nur die deutsche Seele. Aber die wird abgeschafft.«

Ankömmlinge

Den ersten Eindruck von den Vereinigten Staaten gewannen die Emigranten in der Auseinandersetzung mit der – selbstredend gefühllosen – Einwanderungs-Bürokratie, die sie für »typisch amerikanisch« halten mussten. »Nach mitunter tagelangem Warten dann das Verhör«, schildert Maximilian Scheer seine Erlebnisse auf der Internierungsinself Ellis Island. »>Warum sind Sie in die Vereinigten Staaten gekommen? Wollen Sie den Präsidenten ermorden? Hat Ihr Sohn die Schule besucht? Sind Sie Anarchist...? Was ist

Ihr Beruf?« Gut organisiert, sachlich, empfindungslos. Herzlos wie die Freiheitsstatue, die uns den Rücken zukehrt.«

New York endlich erwies sich, so Claire Goll in ihren Memoiren, als »Mondstadt«, in der die ehemals prominenten Ankömmlinge als »halbvergessene Legenden« zu leben hatten: »Vom gewohnten Lebens- und Arbeitsfeld abgeschnitten, fern von dem Spinnenetz, das er sich geduldig gewoben hatte, wird der Emigrant zum John Ohneland...«

Bald lernten die Flüchtlinge aus der alten Welt dann New York als die »europäischste« Stadt der USA schätzen. »New York ist der große Einfallshafen der Emigranten, der irischen, italienischen, deutschen, jüdischen, armenischen, russischen und noch einem Dutzend anderer«, schrieb etwa Erich-Maria Remarque in seinem Exil-Roman *Schatten im Paradies*, »hier bist du Emigrant, hier darfst du's sein.«

Geld gab es jedoch – wenn überhaupt – für die emigrierten Künstler und Intellektuellen vor allem an der Westküste, in Hollywood, zu verdienen. Dort wähten die deutschen Gebildeten sich der Inkarnation des *American Way of Life* gegenüber: dem amerikanischen Alptraum.

Industriegebiet Glamorland

Die diversen Versuche der Literaten, in Hollywood Fuß zu fassen, scheiterten in einem ungewöhnlich hohen Maße. Wenigen Erfolgreichen – wie Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, Franz Werfel oder Vicki Baum und Jan Lustig – stand eine Mehrheit zur Seite, die weder den mit der Vertreibung verlorenen Ruhm noch das einstige Einkommen wiederzugewinnen vermochte.

»Immer wieder versuchte ich einen richtigen, *typisch amerikanischen* Durchbruch«, erinnerte sich Günther Anders später, »so zum Beispiel mit einem Text für einen *one man film* für Chaplin (der natürlich nie etwas davon erfahren hat), das Manuskript verschwand im Papierkorb irgendeines Agenten in Hollywood, sehr begreiflicher Weise.« Denn: »Philosophie reimt sich nicht auf Hollywood. Wie viel Zeit und Kraft ich aus Naivität in Unsinniges investiert habe, ist nicht auszudenken.«

Das Leiden an Hollywood durchzieht die Berichte der Schriftsteller unter den Emigranten. »Nie habe ich so sehr die Nebel der Depression kennengelernt wie in diesem Reich des ewigen Frühlings«, versicherte Carl Zuckmayer. Seine Äußerung ist durchaus repräsentativ. Ungewöhnlich war nur die Reaktion des Dramatikers. Nach einem hastigen, aber lukrativen Intermezzo entfloher dem »kurzlebigen Glück« in der »Vorhölle

Hollywood« und zog sich für den Rest seines Exils auf eine Hühnerfarm im heimatlicher anmutenden Vermont zurück.

Ähnlich vergeblich blieb Brechts Bemühen um Erfolg. Was die Möglichkeit praktischen Arbeitens betrifft, bildete die Auseinandersetzung um den Lang-Film *Hangmen Also Die* (1942), dessen Schilderung des Heydrich-Attentats auf eine Vorlage Brechts zurückging, den Endpunkt seiner Karriere in Hollywood. Das Studioverbot, das Regisseur Lang dem Autor schließlich erteilte, war gewissermaßen endgültig.

Noch während der Arbeit an dem Drehbuch dichtete Brecht: »Das Dorf Hollywood ist entworfen nach den Vorstellungen / Die man hierorts vom Himmel hat. Hierorts / Hat man ausgerechnet, dass Gott / Himmel und Hölle benötigend, nicht zwei / Etablissemments zu entwerfen brauchte, sondern / Nur ein einziges, nämlich den Himmel. Dieser / Dient für die Unbemittelten, Erfolglosen / Als Hölle.«

Für die Ursachen, die der vehementen Abwehr des »typisch Amerikanischen« zugrunde liegen, scheint die Perspektive der Selbstironie und resignierender Selbstbehauptung bei einigen Betroffenen von besonderer Bedeutung. In diesem Gefühl der Unangemessenheit des eigenen Verhaltens in der neuen Umwelt tritt das Bewusstsein von dem überindividuellen Charakter des Konflikts zutage.

Dass sein Erleben die Kennzeichen eines Schocks besaß, ahnte mancher der Emigranten. Brecht führte seine sinnliche und intellektuelle Verunsicherung gelegentlich auf die einschneidende Differenz in den Formen des kulturellen Lebens zurück. »hier lyrik zu schreiben, selbst aktuelle«, notierte er in seinem *Arbeitsjournal* (5. April 1942), »ist, ... als betreibe man goldschmiedekunst. Das hat etwas schrulliges, kauziges, borniertes.«

Die plötzliche Wert- und Geltungslosigkeit einer gelehrten Seriosität, die noch in den zwanziger Jahren der europäischen Kultur und Politik gleichermaßen eignete, formulierte Brecht schlagend, als er feststellte, er komme sich in Hollywood vor wie »lenin im prater (oder oktoberfest)« (23. März 1942).

Die Faszination des Negativen

Gerade auch in den ablehnenden Äußerungen der gebildeten Deutschen, zumal im Gestus einer scheinbar distanzierten Ironie, sind gelegentlich Spuren einer faszinierten Verfallenheit aufzuweisen, wie sie damals wohl selten bleibt, in der Gegenwart jedoch eine weitverbreitete Reaktionsweise auf den *American Way of Life* geworden ist.

Ein Zeugnis solch *negativer Fasziniertheit* legt etwa die Beschreibung ab, die Brecht von den Arbeiten an einem Drehbuch gab: »ein tolles milieu, tolle methoden.« Sein professioneller Mitarbeiter »schwadroniert ohne jede unterbrechung, ohne plan, mit sorgfältigster vermeidung allen nachdenkens drauflos (der held hat jetzt nur folgende möglichkeiten: er kann seine mutter ohrfeigen oder schwängern oder um geld bitten oder aushalten oder sein leben für sie aufs spiel setzen, gesetzt, er tut das erste...) es existieren keinerlei gesetze derpsychologie, des gesunden menschenverstandes, der ökonomie, der moral, der wahrscheinlichkeit, als richtig gilt, was schon einmal fotografiert wurde und ‚durchging‘, als gut, was ein honorar erhöhte.« (2. Dezember 1941)

Daran sich zu gewöhnen und die besonderen, ganz anders gelagerten Qualitäten der US-Massenkultur zu erkennen, war den einstigen Exponenten des blühenden Kulturlebens der Weimarer Republik weitgehend unmöglich. Leichter und auch bereitwilliger assimilierten sich jene Emigranten, die schon in Deutschland als Drehbuchautor oder Regisseur für den Film gearbeitet hatten: Michael Curtiz, William Dieterle, Fritz Lang, Otto Preminger, Robert Siodmak, Douglas Sirk, Billy Wilder.

Letzterer kam schon 1934 über Paris nach Hollywood. »Und dann saß ich die nächsten ein, eineinhalb Jahre meistens so rum und habe mich bemüht, Englisch zu lernen«, erinnerte er sich 1979 in einem Interview, »habe sehr viel Radio gehört, ... habe Ge-

schichten zuerst in Deutsch geschrieben und sie hinterher übersetzt. Das war eine ziemlich schwierige Umstellung...« In den folgenden vier Jahren gelang es Wilder, zwei Drehbücher zu verkaufen. Acht Jahre später führte er zum ersten Mal wieder Regie. Vor allem mit *Five Graves to Cairo* (1943, Erich von Stroheim in der Rolle des Rommel) und *Double Indemnity* (1944) schaffte Wilder seine amerikanische Karriere.

Fritz Lang drehte schon 1935 mit *Fury* seinen ersten US-Film. Auch er war bereit, den Verhältnissen Tribut zu zollen: »Mit meiner ganzen Person habe ich mich in Amerika hineingekniet, ich wollte es ganz in mich aufnehmen.« Durch die Stellungnahme in *Fury* gegen die damals noch praktizierte Lynchjustiz (zwischen 1931 und 1940 in 114 Fällen, zumeist an Farbigen) geriet Lang dann allerdings doch – zusammen mit William Dieterle – in den Ruch, »Unamerikanisches« auf die Leinwand gebracht zu haben.

Beide Emigranten wurden vom 1938 gegründeten »House Un-American Committee« heftig attackiert. Dessen Zorn erregte auch das Werk eines anderen Ufa-Flüchtlings: Anatole Litvaks *Confessions of a Nazi Spy* (1939), der erste in einer langen Reihe von Anti-Nazi-Filmen, die in Hollywood produziert werden sollten.

Nicht nur in ihrer Einstellung zu und durch ihren Erfolg in den USA unterschied sich die relativ große Gruppe der Film-Emigranten von der restlichen Exil-Kolonie. Auch im

sozialen Umgang hatte man nur wenig Kontakt. Die Filmschaffenden lebten weitgehend integriert und auch sehr bewusst in Hollywood, USA. Die Schriftsteller und Intellektuellen dagegen blieben isolierter und beharrten ausdrücklich darauf, nicht Amerikaner, sondern Repräsentanten eines, des »anderen Deutschland« zu sein.

Das Ghetto

In und um Hollywood bildete sich so ein exklusives Ghetto deutscher Sprache. Von der amerikanischen Umwelt weitgehend abgekapselt, zeichnete sich das Leben seiner Bewohner durch ein Beharren auf den Traditionen des verlorenen und vermeintlich wieder zukünftigen Europa aus. »Wir leben zwischen unseren Palmen und lemon trees«, schrieb Thomas Mann, »den längst gewohnten Wartesaal-Tag, in geselligem Reihum mit Franks, Werfels, Dieterles, Neumanns, immer dieselben Gesichter.«

Das »social life« im deutschsprachigen Ghetto war – im Hollywood jener Jahre nahezu ein Vergehen – keineswegs rundum »happy«. Man lebte im Schatten unter Palmen oder, wie Remarque formulierte, als Schatten im Paradies. Brecht notierte dazu leicht amüsiert, dass Kortner gar das Klima in diesem Garten Eden denunzierte: »die ›seltenen‹ regen, die dann zur sintflut anwachsen, der ewige sonnenschein, der die gehirne

austrocknet, dass die Leute am Ende nur noch Hollywoodfilme schreiben können« (18. November 1941). Zu seinen eigenen Gefühlen konstatierte Brecht: »fast an keinem Ort war mir das Leben schwerer als hier in diesem Schauspielhaus des Easy Going« (1. August 1941)

Im Gegenzug amüsierten sich Amerikaner, aber auch manche Mitemigranten über diese Hilflosigkeit und Unfähigkeit zum »adjustment«. In dem Anti-Nazi-Film *Casablanca* (1943), an dessen Produktion zahlreiche assimilierte Film-Emigranten mitarbeiteten, gibt es einen dafür bezeichnenden Dialog zwischen einem rührend-hilflosen deutschen Paar, prospektiven US-Exilanten. Er: »My dear, what watch?« Sie: »Ten watch.« Er: »Such much?« Kommentar: »You will get along beautifully in America.«

Der befremdete Blick der amerikanischen Umwelt setzte sich im Inneren des Ghettos als Generationenkonflikt fort. »Sie hatten für uns Emigranten nicht viel übrig«, erzählte Kortner aus der Kindheit seiner Tochter in Hollywood. »Wir waren alle bekümmerte Männer, die voreinander behaupteten, einmal etwas Besonderes gewesen zu sein. Dieser Vergangenheit gegenüber legte sie eine gewisse Skepsis an den Tag.«

Von Salka Viertel's Sohn ist eine vergleichbare Haltung überliefert. Zusammen mit ihrem Mann Berthold, einem seinerzeit bekannten Regisseur und Lyriker, war Salka Viertel

schon Ende der zwanziger Jahre nach Hollywood gekommen. Von ihrem schnell amerikanisierten Sohn musste sie sich bald als »Ausländerin« entlarven lassen: »Es traf mich wie ein Schlag. Bloß weg von hier, dachte ich. Sofort! Das nächste mal wird er mich ›du Polackin‹ nennen.«

Doch der Weg zurück war kurz darauf versperrt. Während der dreißiger und vierziger Jahre wurde Salka Viertels Haus dann eines der wenigen Zentren des gesellschaftlichen Lebens in Hollywood, in dem Emigranten und Amerikaner miteinander in Kontakt kamen. Sie selbst schrieb die Drehbücher zu fünf Garbo-Filmen.

Trotz dieses Ansatzes zu einer »amerikanischen Karriere« legen auch ihre Memoiren von einem Schicksal Zeugnis ab, das die Mehrheit von Emigranten damals wie heute trifft: Während die Assimilation der ersten Generation, ob gewollt oder nicht, kaum vollständig gelingt, dringt die Spaltung zwischen Herkunfts- und Exilland in Gestalt der gänzlich assimilierten Kinder, die zumeist nicht einmal mehr die Muttersprache ihrer Eltern beherrschen, bis in den Privatbereich vor.

Was der kinderlose Emigrant Günther Anders mit Freude praktizierte, verbietet sich unter diesen Umständen: »Kam ich nach einem Englisch verbrachten Tag nach Hause, dann zog ich mir mein sauberes deutsches Sprachhemd an...«

Wissenschafts-Technik

Ausländische Professoren, die von amerikanischen Universitäten einen Lehrauftrag erhalten hatten, fielen damals nicht unter die strengen Einwanderungsbestimmungen. Darin ist mit ein Grund für den hohen Anteil von Wissenschaftlern unter den Emigranten in den USA zu sehen. Einzelne Institutionen, wie zum Beispiel die *New School of Social Research* in New York, nutzten überdies bewusst diesen Weg, um auch Künstlern die Einreise in die Vereinigten Staaten zu ermöglichen. Der engagierte Leiter der *New School*, Alwin Johnson, der auch die *University in Exile* begründete, verhalf über Lehraufträge etwa Bert Brecht, Hanns Eisler und Erwin Piscator zu einem lebensrettenden Visum.

Mit Ausnahme vieler Naturwissenschaftler unter den Flüchtlingen, deren Eingliederung in das amerikanische Universitätssystem weniger Schwierigkeiten bereitete, stießen die europäischen »Gelehrten« auf eine Wissenschaft, deren Organisationsformen wie z. B. *team work*, und auch deren empirisch geprägte Methoden ihnen zutiefst fremd waren und zumeist auch für falsch galten.

»Als solide anerkannt wurde man dort nur dann, wenn man außer einer winzigen Spezialität nichts wusste«, resümierte Günther Anders seine wissenschaftlichen Erfahrungen

gen in Amerika noch vor wenigen Jahren nicht ohne Wut. »Das Fehlen einer Allgemeinbildung war das Kriterium für Solidität. Europäische Fachidioten sind daneben geradezu Universalisten.«

Außenposten einer vergehenden Kultur

Die homogenste Gruppe der wissenschaftlichen Emigranten bildeten die Mitarbeiter des Frankfurter Instituts für Sozialforschung (u. a. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Leo Löwenthal, Friedrich Pollock, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Karl August Wittfogel). Der rechtzeitige Transfer des Stiftungskapitals ermöglichte dem Institut die recht geschlossene Emigration über Genf nach New York. Dort existierte seit 1935 eine offizielle Verbindung mit der Columbia University. Nach eigenem Selbstverständnis wirkte das Institut in den USA als »der letzte Außenposten einer vergehenden Kultur« (Martin Jay). Unter erträglichen Arbeitsbedingungen und in der direkten Auseinandersetzung mit der empirischen Sozialwissenschaft amerikanischer Prägung entstanden in den folgenden Jahren die Arbeiten, mit denen die Grundlage für die spätere Reputation des Instituts in der Bundesrepublik gelegt wurde. *Die Studien über Autorität* und Familie wurden beendet, die *Studies in Prejudice* konzipiert. Ende der vierziger Jahre erschien diese

Untersuchung in fünf Teilen. Vor allem *The Authoritarian Personality* (Adorno u.a.) erlangte – wenn auch späte – Berühmtheit. Bis 1939 wurde die *Zeitschrift für Sozialforschung*, dann in *Studies in Philosophy and Social Sciences* umgewandelt. (1941 musste die Zeitschrift eingestellt werden.)

Die einzelnen Mitarbeiter des Instituts kamen gleichfalls in diesen Jahren zur Formulierung zentraler Theoreme ihrer späteren Hauptwerke: Adorno – »Über den Fetschcharakter in der Musik und die Regression des Hörens« (1938); Marcuse – »Über den affirmativen Charakter der Kultur« (1937) und »Zur Kritik des Hedonismus (1938); Wittfogel – *Die Theorie der orientalischen Gesellschaft* (1941). Mit Franz Neumanns Faschismus-Analyse *Behemoth* und Erich Fromms *Fear of Freedom* (1942) lagen damals bereits zwei Schriften vor, die zu den wesentlichen Werken des wissenschaftlichen Exils zählen. Überdies unterstützte das Institut zahlreiche andere Emigranten finanziell, darunter auch Ernst Bloch, der in den USA – zeitweise als Tellerwäscher tätig – sein *Prinzip Hoffnung* für ein Deutschland nach Hitler verfasste.

Ehemals Frankfurt, nunmehr Hollywood

Zu Beginn der vierziger Jahre führten Finanz- und andere Schwierigkeiten zu einer einschneidenden Beschränkung der Instituts-Aktivitäten. Nach dem Kriegseintritt der Vereinigten Staaten begab sich die Mehrzahl der Institutsmitglieder in den Dienst der US-Regierung. In Washington arbeiteten Pollock, Neumann, Kirchheimer, Löwenthal (*Office of War Information*) und Marcuse (*Office of Strategic Services*).

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno hingegen übersiedelten nach Kalifornien. Sie fanden schnell Aufnahme in das Emigranten-Ghetto rund um Hollywood. Besonders eng war der Kontakt zu Thomas Mann – der erste Teil von Adornos späterer *Philosophie der neuen Musik* diente zusammen mit persönlichen Erläuterungen als Vorlage zu den musikalischen Partien des *Doktor Faustus*. Aus dieser Zeit des gemeinsamen Exils datiert auch Brechts spöttische Bemerkung: »das institut für sozialforschung (ehemals frankfurt, nunmehr hollywood)«.

Mit ihr reagierte er wohl auch auf die sich wandelnden theoretischen Interessen von Horkheimer und Adorno. Bereits 1941 hatte Horkheimer den Aufsatz »Art and Mass Culture« veröffentlicht, in dem er die Wahrheit moderner Kunst im Abbruch der Kommunikation, den Betrug der Massenkultur in der integrativen Ertüchtigung für den

Arbeitsprozess bestimmte. Im Hollywooder Exil entstand dann die, neben Blochs *Prinzip Hoffnung*, die einflussreichste Schrift des deutschen Exils in den USA: die *Dialektik der Aufklärung*. Ihr gemeinsames Diktat (in deutscher Sprache) beendeten Adorno und Horkheimer 1944. Der Text erschien 1947 in Amsterdam und wurde zunächst wenig beachtet. Spätestens im Umkreis der Studentenbewegung avancierte er jedoch zum Standardwerk.

Die Untersuchung verfolgt den Prozess der »rastlosen Selbstzerstörung« aufklärerischer Rationalität gewissermaßen bis an jene Küsten des Stillen Ozeans, an die sich die Emigranten retten konnten. Denn ein wesentlicher Teil der Untersuchung widmet sich der (US-)«Kulturindustrie als Massenbetrug«. Bei ihr handele es sich um ein einstimmiges, totalitäres System, das die Ablösung der Religion als integratives gesellschaftliches Bezugssystem betreibe. Die Kulturindustrie, so die Grundthese der *Dialektik der Aufklärung*, stelle eine »Regression der Aufklärung« dar. In den Techniken der Herstellung und Verbreitung sowie in dem Kalkül der Wirkung, denen die kulturindustriellen Produkte sämtlich unterworfen würden, sei der herrschende Standard an Rationalität eingegangen. Der Gehalt der Werke hingegen: ihre mythologische Vergötzung der Herrschaft und des Bestehenden verstehe sich als Regressionsform des aufklärerischen Denkens.

Diese Thesen sollten für die nächsten Jahrzehnte das Analysemuster bestimmen, mittels dessen (bundes-) deutsche Gebildete die US-Massenkultur zu bewältigen gedachten. In den Umrissen jenes allgegenwärtigen Kartells kulturindustrieller Produktion lassen sich jedoch unschwer die Konturen Hollywoods ausmachen. Insbesondere der Verzicht auf eine eingehende Beschäftigung mit einzelnen Produkten, an deren Stelle weitgehend die Beschreibung ihrer gesellschaftlichen Funktion, ihrer Ideologie und ihres Gegensatzes zur »autonomen« Kunst tritt, versteht sich deutlich als Ausdruck der persönlichen Erfahrungen, welche die Autoren während ihres Exils in Glamorland zu machen hatten.

Diese Umstände der Theoriebildung erlaubten nicht nur außergewöhnliche Einsichten, wie sie der zeitgenössischen Theorie in den USA versperrt blieben. Sie markieren auch die innere Grenze der Untersuchungen. Der befremdete Blick der Emigranten vermochte, von weither kommend, eine treffende Übersicht zu gewinnen. Von der Nähe des Fremden geblendet, schworen die Autoren sich jedoch zu schnell wiederum auf eine Distanz ein, die ein genaueres Verstehen der amerikanischen Massenkultur verhinderte.

So fiel beispielsweise der Schatten der allgewaltigen Hollywoodstudios bedrohlich selbst über ihre Filme – als wäre das Urteil über sie schon durch die Umstände ihrer

Produktion gesprochen. Was für die Werke der autonom(er) gesetzten Kultur ausdrücklich gefordert wurde: die Analyse einzelner Werke, unterblieb nicht nur in der *Dialektik der Aufklärung*, sondern auch in den nachfolgenden Schriften zur amerikanischen Massenkultur weitgehend.

Was sich so unter den ungewöhnlichen Umständen des Hollywooder Exils während der vierziger Jahre herausbildete – Horkheimer/Adornos Begriff der Kulturindustrie –, wurde dann in den fünfziger und sechziger Jahren zum Denkmodell, an dem sich der bundesdeutsche Umgang mit der heimischen »Amerikanisierung« orientierte.

Rückkehr zur Stunde Null

Die Zahl der Emigranten, die nach der Niederlage des deutschen Faschismus nicht aus dem Exil nach Europa zurückkehrten, war überraschend groß – gemessen an den Absichten bei der Einwanderung in die USA. Viele starben zuvor an einem Exil, in das sie gezwungen worden waren und das sie aus welchen Gründen auch immer nicht überlebten oder nicht überleben wollten (Ernst Toller, Franz Werfel, Nelly und Heinrich Mann, Albert Ehrenstein). Bei Kriegsende waren dann die wenigsten Emigranten noch ohne Vorbehalte entschlossen, in ihre zerstörte Heimat zurückzukehren.

Auch bei denen, die sich dann zu diesem Schritt entschieden (Adorno, Horkheimer, Kortner etwa in die Bundesrepublik, Anders nach Wien, Zuckmayer in die Schweiz), sind Bedenken zu vermuten, wie sie Thomas Mann in einem Brief äußerte, mit dem er die Aufforderung zur Rückkehr negativ beantwortete: »Ja, Deutschland ist mir in all diesen Jahren doch rechtfremd geworden. Es ist, das müssen Sie zugeben, ein beängstigendes Land. Ich gestehe, dass ich mich vor den deutschen Trümmern fürchte – den steinernen und den menschlichen. Und ich fürchte, dass die Verständigung zwischen einem, der den Hexensabbat von außen erlebte, und Euch, die Ihr mitgetanzt und Herrn Urian auf-gewartet habt, immerhin schwierig wäre.«

Erst einige Jahre später, unter dem Eindruck der konservativen Verhärtung des politischen und kulturellen Lebens in den Vereinigten Staaten, siedelte Thomas Mann wieder nach Europa, nicht jedoch nach Deutschland über. Sein Entschluss, sich in der Schweiz niederzulassen, bedeutete eher ein erneutes Exil, mit dem er auf die persönlichen Angriffe im Zuge der McCarthy-Verfolgungen reagierte, als eine Rückkehr aus der Emigration.

Keineswegs die kleinste Gruppe unter den Emigranten blieb aus verschiedensten persönlichen und politischen Gründen endgültig in den USA. Ihre Einstellung gegenüber

dem *American Way of Life* scheint für die Auseinandersetzung deutscher Gebildeter mit der amerikanischen Massenkultur besonders aufschlussreich.

Leo Löwenthal etwa, wissenschaftlich mit massenkulturellen Fragen beschäftigt (*Literature, Popular Culture, and Society*), meinte um 1980 in einem Interview: »Die Deutschen sind heute so, wie die Deutschen immer sagen, dass die Amerikaner seien: materialistisch, pragmatisch, aufs nächste ausgerichtet und relativistisch ... Im Vergleich damit sind die Amerikaner das Volk der Dichter, Denker und Träumer ... wenn es noch so etwas wie eine Utopie einer erlösten Gesellschaft gibt, (ist) das Amerikanische doch vielleicht mehr Modell ... als das Europäische«.

Come Back einer Erfahrung

In den Reaktionen der deutschen Emigranten auf die US-Massenkultur lassen sich Elemente eines *Kulturschocks* erkennen. Dieser Begriff benennt das Ergebnis der Konfrontation eines traditionellen europäischen Kulturverständnisses mit den Gegebenheiten des amerikanischen Massenkultur-Betriebs. Durch ihn sahen die Emigranten ihre Existenz als Künstler und Gelehrte in Frage gestellt. Die verschärften Umstände des unfreiwilligen Exils in Hollywood ließen die schockartigen Züge der Begegnung mit

dieser fremden, andersartigen, eben »barbarischen« Kultur in einmaliger Deutlichkeit hervortreten.

Damals wurden so Stellungen zum *American Way of Life* bezogen, die bis heute nicht verlassen sind. Die Verhaltensweisen und Argumentationsmuster der exilierten Intellektuellen und Künstler können als ein historisches Modell gelten. An ihm zeigen sich die Grundzüge in den steten Bekundungen von Abscheu und Begeisterung, die seit den fünfziger Jahren die Amerikanisierung des (bundes-)deutschen Lebens begleiten.

Diese schillernde Einheit eines Fremden, das nicht ganz geheuer ist, und der Faszination, die von ihm ausgeht, besitzt eine lange Vorgeschichte. Für das bundesdeutsche Verhalten erlangte sie schlagend zum ersten Mal Bedeutung, als Soldaten der zersprengten Wehrmacht, bevor recht zu wissen war, was daraus werden sollte, vor den russischen Truppen her und zu den amerikanischen hin flohen.

Da wirkte kaum eigene Erfahrung, sondern eine kollektive Fiktion von Amerika und seinen Bewohnern. »Amerika, bei dir habe ich es besser«, mag wie zuvor die Emigranten nun mancher von den Gebildeten unter diesen Flüchtlingen mit Goethe gedacht haben – und dies wohl auch zu Recht.

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges setzte dann die bis heute andauernde Amerika- nisierung des heimischen Kulturlebens ein, deren koloniale Aspekte kaum zu übersehen sind. Die älteren Gebildeten, die zumeist daheim geblieben waren, als der Kurs der deutschen Heimataktien an den internationalen Börsen zu steigen schien, begannen nun ihre ersten, ebenfalls sehr unfreiwilligen persönlichen Erfahrungen mit Amerika zu machen.

Ebenso wie eine jüngere Nachkriegsgeneration sahen sie sich in einem unerhörten Maße Besatzungssoldaten und Hollywoodfilmen, den verschiedensten Arten von US-Musik, Kaugummi und Coca Cola ausgeliefert. Die hilflosen Abwehrgeplänkel sind bekannt: »Bildungsverfall durch Comic-Heftchen?«

In der Front gegen die vermeintlichen US-Auswüchse war man sich übrigens in den an- sonsten verfeindeten Teilen Deutschlands bemerkenswert einig. Unverdrossen wirkte in diesen Debatten das tradierte Denk-Schema von alter und kultureller Welt auf der einen, neuer und primitiv-unkultivierter Welt auf der anderen Seite des Ozeans fort. Noch der anverwandelnde Umgang mit der *Dialektik der Aufklärung*, wie er seit Ende der fünfziger Jahre unter fortschrittlichen Intellektuellen zur Pflichtübung wurde, fügt sich in dieses Schema ein. Die Auseinandersetzung mit der amerikanischen Massenkul-

tur, die im Gefolge der Studentenbewegung auch in die Lehrpläne der Universitäten und Schulen drang, trug dadurch die Züge eines historischen Wiederholungszwanges. Noch einmal wurde unter der Perspektive eines traditionellen Kultur- und Kunstwerkverständnisses das Verdikt über die kulturindustriellen Produkte pauschal gesprochen.

Amerikanischer als die Amerikaner

Gegenwärtig, zu Beginn der achtziger Jahre, erscheint im Leben deutscher Gebildeter mit Hollywood und seinen Ablegern die altbekannte Gleichzeitigkeit von Ablehnung und Faszination durch die spätkapitalistische Supersumpflüte nicht selten als kulturelle Schizophrenie. Schroffe Kritik an der Kulturindustrie in der kühlen Klarheit von Seminartagen weicht nach Einbruch der Dunkelheit dem einschlägigen Bogey-Kult.

Die Situation, das sollte der Blick zurück auch zeigen, ist durch das Andauern des deutschen Exils in Glamorland bestimmt. Die ungeliebte Emigration nach Hollywood stellte so verstanden eine Reihe einzelner Experimente dar, deren Ergebnisse auf den wenige Jahre später eingeleiteten Großversuch »bundesdeutsche Amerikanisierung« vorausweisen.

Das Verhalten des Gros bundesdeutscher Gebildeter ist kaum anders gespalten als das der Emigranten damals. Wo sie nicht dilettierende Fremdlinge blieben, wurden sie anpassungswillige und selbstverleugnende Adepten der zweifellos überlegenen Kolonial-Kultur. Amerikanischer, wie es Leo Löwenthal wohl meinte, als die Amerikaner.

info

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.0 Deutschland Lizenzvertrag lizenziert. Um die Lizenz anzusehen, gehen Sie bitte zu <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/de/> oder schicken Sie einen Brief an Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Impressum

DRUCKGESCHICHTE

Der seelenlose Westen. In Journal für Geschichte, Juni 1981, S. 2-10.

DIGITALER REPRINT

Dieses Dokument wurde von Leon und Gundolf S. Freyermuth in Adobe InDesign und Adobe Acrobat erstellt und am 2. Oktober 2008 auf www.freyermuth.com unter der *Creative Commons License* veröffentlicht (siehe Kasten links). Version: 1.0.

ÜBER DEN AUTOR

Gundolf S. Freyermuth ist Professor für Angewandte Medienwissenschaften an der ifs Internationale Filmschule Köln (www.filmschule.de). Weitere Angaben finden sich auf www.freyermuth.com.

