

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation

Schneider, Alexandra. «Schreibende Frauen», MGFE Download 3 (2026),
<https://www.filmexil.de/schaubilder/schreibende-frauen/>

Kontakt / Contact

Mapping German Film Migration
Filmwissenschaft|Mediendramaturgie
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Wallstraße 11
D-55122 Mainz
filmexil@uni-mainz.de
DFG Fördernummer 444817764



The text of this publication is published under the Creative Commons license CC BY-NC-SA 4.0 Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International. The exact wording of the license CC BY-NC-SA 4.0 can be found here:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Inhaltsverzeichnis

1. Poröse Daten. Schreibende Frauen im Günter Peter Straschek Archiv S. 5
2. Ida Jenbach und der **survivor bias** in der Filmgeschichtsschreibung S. 9
3. Eva Wysbar oder Filmgeschichten ohne Namen S. 10
4. Die (historische) Drehbuchforschung in der Filmwissenschaft S. 13
5. Maria Stephan. Die Arbeit vieler Hände S. 22
6. Zum Schluss: Sibyl Pietzsch aka Peech S. 25

Schreibende Frauen in der Filmindustrie und im Exil. Spekulieren über die Arbeit am Schreibtisch

Alexandra Schneider

In ihrer Einleitung zur Frühjahrsausgabe der Zeitschrift **Feminist Media Histories** mit dem Themenschwerpunkt «speculative encounter» schreibt Allyson Nadia Field, dass die feministische Filmgeschichtsschreibung schon länger mehr oder weniger explizit von spekulativen Methodologien Gebrauch gemacht hätte.¹ Als Beispiel führt sie Giuliana Brunos **Streetwalking on a Ruined Map** (1993) über die italienische Regisseurin Elvira Notari an. Spekulieren sei aber nicht einfach eine Methode, um auf archivarische Abwesenheiten zu reagieren, führt Field weiter aus, sondern eine «generative Methode für einen kreativen Einsatz».² Sie bezieht sich hier auf Saidiya Hartmans **Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women, and Queer Radicals**, die ihr Vorgehen selbst wie folgt beschreibt:

[M]y counter-narratives have not been composed as a consequence of discovering new documents, but rather by engaging with extant archival materials critically and creatively. My aim has been to compose and to reconstruct, to improvise and augment.³

Wir begeben uns im Folgenden auf eine Spurensuche nach emigrierten schreibenden Frauen in den Deckblättern der Personenakten im Günter Peter Straschek Archiv. Wer sind die exilierten Frauen (oder als Frauen gelesenen Personen), die im Weimarer Kino

¹ Field, Allyson Nadia (2022) Editor's Introduction. Sites of Speculative Encounter. In: *Feminist Media Histories* 8, 2, S. 1–13., hier: S. 1.

² Field, Allyson Nadia (2022) *ibid.*, S. 3., Ü. A. S.

³ Zit. n. Field (2022) *ibid.*, S. 3.

an der Entwicklung von Filmstoffen gearbeitet haben und wie sah ihr professionelles Leben während der Flucht und in der Emigration aus?⁴

Der Fokus auf schreibende Frauen bei MGFE interessiert sich für die zahlreichen, häufig namentlich unbekanntes Filmarbeiterinnen, die schreibenderweise für das Kino gearbeitet haben – sei es für das Weimarer Kino, nach der NS-Machtergreifung auf der Flucht und im Exil oder nach dem Krieg wieder in der BRD, der DDR oder in Österreich. Dabei wird explizit mit einem unscharfen Begriff von Schreibearbeit für den Film gearbeitet, da nur so die vielfältigen Wege rekonstruiert werden können, über die schreibende Frauen Zugang zum Filmgeschäft fanden, die etwa für Schriftstellerinnen bestenfalls als «bread and butter» galt. Schauspielerinnen, Journalistinnen, Schriftstellerinnen: Von vielen blieb ihre Mitarbeit an Stoffen, im **rewriting** oder in der Adaption unsichtbar, sei es, weil sie nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten von diesen aus den Vor- und Abspännen der Filme entfernt wurden oder weil sie in Bereichen mitgearbeitet haben, die als Tätigkeiten **below the line** nicht namentlich ausgewiesen wurden. Erschwerend kommt hinzu, dass viele Autorinnen – wie ihre männlichen Kollegen – aus Sicherheitsgründen unter Pseudonymen schrieben, wobei schreibende Frauen auch aufgrund von ehegesetzbedingten Namensänderungen häufig unter verschiedenen Namen gearbeitet haben.

Nachfolgend werden in sechs Unterkapiteln folgende Themen beleuchtet: Der erste Abschnitt «Poröse Daten. Schreibende Frauen im Günter Peter Straschek Archiv» bietet einen explorativen Einblick in die Straschek-Daten zu schreibenden Frauen. Daran schließen sich datenkritische Fragen an, die deutlich machen, warum im Unterschied zum Kapitel zur Arbeit an der Kamera hier nur mit wenigen Schaubildern gearbeitet wurde. Um die Herausforderungen besser zu verstehen, die der Datenbestand von Straschek aus filmhistoriografischer Sicht mit sich bringt, werden in den beiden darauffolgenden Abschnitten die Arbeitsbiografien von zwei ausgewählten Personen zur Diskussion gestellt: Das ist zum einen «Ida Jenbach und der **survivor bias** in der Filmgeschichtsschreibung» und «Eva Wysbar oder Filmgeschichten ohne Namen». Der nächste Fokus mit dem Titel «Die (historische) Drehbuchforschung in der Filmwissenschaft» skizziert sodann den Forschungsstand zum Thema und bietet auch Informationen zu schreibenden Filmfrauen in Deutschland von den 1910er-Jahren bis in die Weimarer Zeit. Danach werden zwei weitere ausgewählte Biografien vorgestellt – «Maria Stephan» und «Sibyl Pietzsch aka Peech» – die dazu beitragen, filmhistoriografisch das Schreiben von feministischen Exilbiografien nochmals zu reflektieren. Die folgenden Ausführungen nehmen für sich

⁴ Siehe auch: Schneider, Alexandra/Zimmermann, Yvonne (2025) Data Cleaning and Diversity in Digital Film Historiography. In: Doing Digital Film History: Concepts, Tools, Practices. Hg. v. Sarah-Mai Dang, Tim van der Heijden, & Christian Gosvig Olesen. Berlin/Boston: De Gruyter Oldenbourg, S. 185–200.

nicht in Anspruch, Lücken in der filmhistorischen Forschung zu schließen. Ihr Einsatz ist vielmehr ein spekulativer: Es geht um den Versuch, Allyson Nadia Field Hartmans Vorschlag aufzugreifen, Gegengeschichten «zu komponieren und zu rekonstruieren, zu improvisieren und zu verstärken» (s. oben). Dementsprechend liegt der Schwerpunkt eher auf methodisch-theoretischen Fragen als auf einer systematischen Aufarbeitung – diese steht nach wie vor aus. Im Kontext einer feministischen Filmgeschichtsschreibung geht der Abschnitt indirekt auch der Frage nach, wie die filmhistorische Marginalisierung von und epistemische Gewalt gegen Autorinnen zustande kommt. Wenn im Folgenden also die Biografien von scheidenden Filmfrauen in Erinnerung gerufen werden, sollen diese auch dazu einladen, über die Mechanismen nachzudenken, die diese Personen aus der Filmgeschichte verdrängt und in Vergessenheit haben geraten lassen.

Die folgenden Überlegungen befassen sich exemplarisch mit Ida Jenbach, Ruth Goetz, Eva Wysbar, Maria Stephan, und Sibyl Peech. Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie irgendwann mit dem Schreiben und Bearbeiten von Filmmaterial Geld verdienten, wobei über den Umfang ihrer schriftstellerischen Tätigkeit und ihrer Einkünfte nur spekuliert werden kann. Was die Literatur über Exil-Drehbuchautorinnen betrifft, so wird bisher nur Ruth Goetz⁵ erwähnt, die anderen vier aus verschiedenen Gründen nicht oder nur am Rande. Aus dem Wenigen, das wir über die vier spekulieren können, wird deutlich, was wir nicht wissen – und warum wir es nicht wissen und vielleicht nie abschließend herausfinden können.

1. Poröse Daten. Schreibende Frauen im Archiv von Günter Peter Straschek

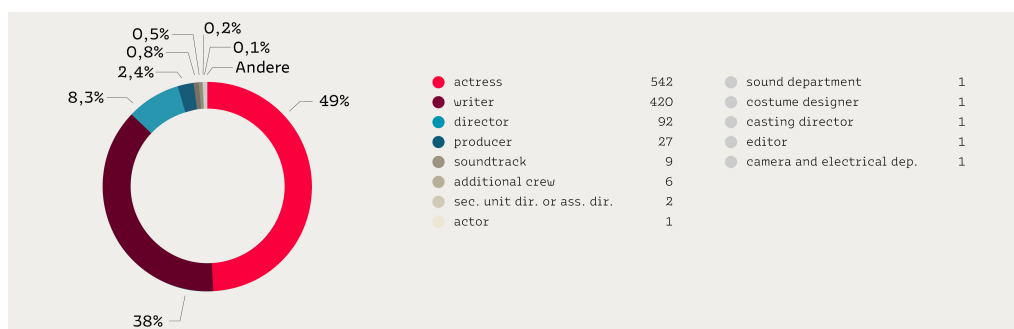
Anstatt mehrdeutige Daten zu entfernen, versucht das Projekt «Mapping German Film Exile», produktiv mit den «porösen» Eigenschaften seines Datensatzes umzugehen. Es entwickelt Strategien, um mit Fehlern, Lücken und Ambivalenzen umzugehen. In diesem

⁵ Zu Goetz, siehe: Dogramaci, Burcu (2006) «Frauen, die ihr Geld selbst verdienen.» Lieselotte Friedlaender, der «Moden-Spiegel» und das Bild der großstädtischen Frau. In: Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung, Nr. 11, S. 47–67; Ganeva, Mila (2008) Frauen in der Weimarer Mode. Diskurse und Darstellungen in der deutschen Kultur, 1918–1933. Rochester, NY: Camden House; Ganeva, Mila (2013) Ruth Goetz. In: Women Film Pioneers Project. Hg. v. Jane Gaines, Radha Vatsal & Monica Dall’Asta. New York, NY: Columbia University Libraries. <https://doi.org/10.7916/d8-6wak-6h54>; Kessemeier, Gesa (2000) Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der «Neuen Frau» in den zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929. Dortmund: Edition Ebersbach; Scholz, Juliane (2017) Die Rekonfiguration der neuen Frauen. Drehbuchautorinnen und Straßenfilme in der Weimarer Republik. In: Wissen vernetzen. Gender und das Drehbuch. Prozesse, Praktiken, Perspektiven 10,2, S. 32–44.

Sinne bezieht sich das Projekt – im Anschluss an Loukissas – auf die «Lokalität der Sammlung», also die spezifischen Bedingungen ihrer Entstehung und Nutzung.⁶

Die Straschek-Sammlung bietet einen reichhaltigen Ausgangspunkt für die Identifizierung von schreiben Frauen, die im Filmgeschäft tätig waren, weil wir davon ausgehen können, dass er mit seiner jahrzehntelangen Rechercharbeit, so viele Personen wie möglich aufgespürt hat, die mit der deutschen Filmindustrie der 1930er-Jahre in Verbindung standen. Entsprechend bietet seine Sammlung möglicherweise die umfangreichsten Daten, die es zum Thema gibt und tatsächlich lassen sich aus seinen Unterlagen gut 15 Frauen finden, die in der einen oder anderen Funktion Drehbücher geschrieben haben, wobei einige erst im Exil damit anfangen und nur wenige davon ihren Lebensunterhalt bestreiten konnten. Das sind, Else Bassermann, Vicki Baum, Irma von Cube, Lilo Damert, Anna Gmeyner, Ruth Goetz, Charlotte Dieterle, Gina Kaus, Joe Lederer, Maria Matray, Ruth von Mayenburg, Marianne Mosner, Dinah Nelken, Maria Stephan und Salka Viertel. Nur von Einzelnen sind die Arbeitsbiografien bislang filmhistorisch untersucht worden (s. Abschnitt zum Forschungsstand).⁷ So wie Else Bassermann oder Salka Viertel, sind auch unter den anderen über 80 schreibenden Frauen, die im Günter Peter Straschek Archiv geführt werden, viele Schauspielerinnen, die ins Schreibfach zu wechseln versucht haben. Verbindet man die Straschek-Daten mit IMDb, so zeigt sich, dass jede zweite Person dort einen Eintrag als Schauspielerin in einem oder mehreren Filmprojekten hat. Das sind mehr als die Einträge als «writer», wie die nachfolgende Grafik illustriert:

Schaubild 1:



⁶ Für eine weiterführende Auseinandersetzung aus datenkritischer Sicht siehe auch: Schneider, Alexandra/Zimmermann, Yvonne (2025) *ibid.* Dort wurde ein Teil der hier ausgeführten Überlungen erstmals veröffentlicht.

⁷ Siehe hierzu die Website «Drehbuchautorinnen im Exil», die von Studierenden des Masterstudiengangs Mediendramaturgie im Rahmen des Seminars «Filmemigration aus Nazi-Deutschland: Schreibende Frauen und ihre Filmbücher» an der Johannes Gutenberg-Universität gestaltet wurde. Die Studierenden sind den fragmentarischen Spuren einiger dieser Autorinnen gefolgt und haben ihre Rechercheergebnisse in Form von Biografien, Video- und Tonessays zusammengetragen: <https://exildrehbuchautorinnen.wordpress.com/>.

Aber für welche 100 Personen wurde überhaupt nach filmografischen Einträgen bei IMDb gesucht?

In einem ersten Schritt wurden alle Begriffe versammelt, die mit schreibenden Tätigkeiten im Allgemeinen in Verbindung gebracht werden können und in den Personenakten von Straschek aufgenommen worden waren. Die nachfolgende Liste führt diese auf, wobei zwischen solchen unterschieden wird, die explizit mit Drehbucharbeit zu tun haben und allen anderen:

Tabelle 1: Schreibbezogene Tätigkeiten n. Straschek (alphabetisch)

Drehbuchschreiben	Andere schreibbezogene Tätigkeiten (darunter Schriftstellerinnen, Journalistinnen, Autorinnen, Dramaturginnen)
	Autorin
	Dramatikerin
	Dramaturgin
Drehbuch	
Drehbuchautor	
Drehbuchautorin	
	Filmjournalistin
	Filmkritik
	Filmkritikerin
	Filmliterat
	Journalistin
	Librettistin
	Novellenautorin
	Prosaistin
	Publizistin
	Romanschriftstellerin
Screenplay	
Scenario	
Szenario	

Die Auswertung einiger kontrollierter Vokabulare (das FIAF-Glossar und IMDb) zeigt (siehe den Abschnitt die «Arbeit in der Film- und Kinoindustrie», DL_1), dass die Zuordnung unserer Liste mit vielfältigen Herausforderungen verbunden ist: Abgesehen von einigen Rechtschreibproblemen, der Sprache und den historischen Veränderungen der Berufe in einer sich ständig wandelnden Branche wie der Filmindustrie besteht das Hauptproblem darin, dass unsere Berufsinformationen (via Straschek) an Personen und nicht an Filme gebunden sind, sodass wir nicht genau wissen, welche Rolle jemand in Bezug auf einen bestimmten Titel hatte. Ein weiteres Problem ist die Historizität von Berufsbezeichnungen, die mit einem zeitgenössischen Glossar nicht dargestellt werden

können. Eine ähnliche Herausforderung gilt für die Übersetzung von Berufsbezeichnungen in verschiedene Sprachen, die – sowohl sprachlich als auch branchenbezogen – nicht universell sind. Dazu kommt, dass sich die Kultur der Namensnennung bei unabhängigen Filmproduktionen von der in Hollywood unterscheidet.

Eine andere Möglichkeit wäre, unsere Daten neben IMDb mit weiteren Quellen, wie Wikipedia oder dem deutschen Filmportal.de anzureichern/abzugleichen. Allerdings verwenden alle unterschiedliche Vokabulare, und im Falle von Drehbuchautorinnen unterscheiden sich die Informationen aus den einzelnen Quellen voneinander. Damit würde das Anreichern/Abgleichen zu mehr «Unordnung» führen und man würde riskieren, wenn zu viel «bereinigt» wird, die Spuren zu verlieren, die das Günter Peter Straschek Archiv bietet. Dies wäre beispielsweise der Fall, wenn wir diejenigen Personen aus der Betrachtung entfernen würden, für die wir nicht «genügend» Beweise haben, dass sie tatsächlich in der Filmindustrie gearbeitet haben. Dies wäre bei zwei schreibenden Frauen der Fall: Anna Rosa Bernstein und Anna Maria Jokl.

Anna Rosa Bernstein (geb. 1897 in München, gest. 1938 in Zürich) war laut Straschek «Dramaturgin, Lektorin» beim Berliner Verlag **Drei Masken** und arbeitete später für MGM. Laut Straschek kam sie 1933 über Österreich und Ungarn in die USA. Bislang konnten wir keine materiellen Spuren ihrer Tätigkeit für MGM finden. Anni Bernstein – wie sie auch genannt wurde – beging 1938 im Alter von 40 Jahren in Zürich Selbstmord. Dieser Hinweis geht auf eine Postkarte aus dem Jahr 1955 zurück, diese verbindet sie auch mit einem ehemaligen Liebhaber, Gottfried Benn, der nicht nur für sein lyrisches Werk, sondern auch für seinen Antisemitismus bekannt war. Um es explizit zu machen: Bislang haben wir außer dem Hinweis bei Straschek keinen Beleg dafür, dass Anni Bernstein jemals in der Filmindustrie gearbeitet hat, und auch keine Spuren, die sie mit dem weiten Feld des Drehbuchschreibens in Verbindung bringen.

Eine etwas andere Geschichte ist die von Anna Maria Jokl (geb. 1911 in Wien; erstes Exil in Prag dann London; gest. 2001 in Jerusalem), einer bekannten Autorin und Psychotherapeutin, die im Günter Peter Straschek Archiv als «Cineastin, Filmliteratin, Drehbuchautorin» aufgeführt ist.⁸ Sie verdingte sich zunächst als Rundfunksprecherin in Berlin, schrieb aber auch an Drehbüchern (etwa zum Film TRATSCH), aus dem die Nazis aber ihren Namen aus den Credits strichen. Danach hat sie noch Drehbücher für engagierte Laienprojekte der Edgar-Beyfuß-Film-Serien mitgearbeitet (etwa DAS MIETERKOLLEKTIV), aber auch dort wird ihr Name getilgt. Anna Maria Jokl wird zwar in der IMDb

⁸ Für Informationen zu Anna Maria Jokl bedanken wir uns bei Brigitte Mayr von Synema (Wien). Weitere Informationen zu Jokl finden sich zudem in der unveröffentlichten Diplomarbeit Die Rezeption von Anna Maria Jokl von Marie-Therese Werfer (Universität Wien, 2009) [<https://services.phaidra.univie.ac.at/api/object/o:1257752/get> (Letzter Zugriff am: 17.08.2025)].

aufgeführt, aber dieser Eintrag bezieht sich ausschließlich auf einen Roman, der 2007 verfilmt wurde. Anna Maria Jokl war ein aufstrebendes Talent der deutschen Filmindustrie, das gezwungen war, seine Karriere zu ändern. Jokl und Bernstein mögen im engeren Sinne nicht als Drehbuchautorinnen gelten, aber sie waren Teil einer breiten und vielfältigen Gemeinschaft weiblicher Talente, die mit der Verlags- und Filmwelt der Weimarer Republik verbunden waren.

2. Ida Jenbach. Der survivor bias in der Filmgeschichtsschreibung

Alyson Field weist darauf hin, dass Filmgeschichte traditionell als die Geschichte von Überlebenden geschrieben wurde, und zwar auf Kosten alternativer Stimmen, die an den Rand gedrängt werden, da der Zugang zu ihnen erschwert ist.⁹ Dies gilt auch für das Günter Peter Straschek Archiv. Für die Drehbuchautorin Ida Jenbach gibt es keinen Eintrag, da sie zu denjenigen gehörte, die dem Nationalsozialismus nicht entkommen sind. Über ihr filmisches Schaffen gibt es einen Eintrag in der Datenbank des **Women Film Pioneers Project** von Robert von Dassanowsky.¹⁰ Ida Jenbach wurde 1886 im damaligen Österreich-Ungarn geboren und studierte zunächst am Konservatorium in Wien Schauspiel, wo sie auch am Theater arbeitete. Wie viele andere Frauen in der Filmbranche wechselte sie von der Schauspielerei zur Filmdramaturgie und zum Drehbuchschreiben und etablierte sich schließlich als Drehbuchautorin. Sie wurde zunächst als Dramaturgin bei der Firma **Wiener Kunstfilm** angestellt, dem Studio von Louise Kolm,¹¹ einer Filmpionierin in Österreich, die zugleich Produzentin, Regisseurin und Drehbuchautorin war und Ida Jenbachs Karriere maßgeblich beeinflusste, da sie mehrfach für sie arbeiten

⁹ Field (2022) *ibid.*, S. 3.

¹⁰ von Dassanowsky, Robert von (2013) Ida Jenbach. In: *Women Film Pioneers Project*. Hg. v. Jane Gaines, Radha Vatsal & Monica Dall'Asta. New York, NY: Columbia University Libraries. <https://doi.org/10.7916/d8-5c5x-0b10>.

¹¹ Zu Kolm-Fleck, siehe: Nepf, Markus (1999) Die ersten Filmpioniere in Österreich. Die Aufbauarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs. In: *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*. Hg. v. Francesco Bono, Paolo Caneppele, & Günter Krenn. Österreich: Filmarchiv Austria, S. 11–36; von Dassanowsky, Robert (2006) Kolm-Fleck, Louise In: *Senses of Cinema*. [http://www.sensesofcinema.com/2004/great-directors/kolm_fleck/] (Letzter Zugriff am: 23.05.2023); von Dassanowsky, Robert (2012) Vienna and the Films of Louise Kolm-Veltee. In: *World Film Locations: Vienna*. Hg. v. Robert von Dassanowsky. Vienna/Bristol: Intellect Books, S. 28–47; von Dassanowsky, Robert (2015) Austria. In: *Women Screenwriters. An International Guide*. Hg. v. Jill Nelmes & Jule Selbo. London: Palgrave Macmillan. S. 214–237; Jürgens, Uli (2019) Louise, Licht und Schatten. Die Filmpionierin Louise Kolm-Fleck. Österreich: Mandelbaum; Preschl, Claudia (2008) Publikumsgeschmack und soziales Engagement. Zur Pionierin Louise Veltée/Kolm/Fleck aus filmhistorisch-feministischer Perspektive. In: *Unerhörte Erfahrung. Texte zum Kino. Festschrift für Heide Schlüppmann zum Geburtstag*. Hg. v. Doris Kern & Heide Schlüppmann. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld, S. 117–129; Walkensteiner-Preschl, Claudia (2018) Louise Kolm-Fleck. In: *Women Film Pioneers Project*, Hg. v. Jane Gaines, Radha Vatsal & Monica Dall'Asta. New York, NY: Columbia University Libraries. <https://doi.org/10.7916/d8-kfc8-qh42>.

konnte. Gemeinsam mit ihrem zweiten Mann, dem Kameramann und Regisseur Jakob Fleck, zog Louise Kolm-Fleck zu Beginn der 1930er-Jahre nach Berlin um und führte dort ab 1934 unter anderem für die **Hegawald Film** und **Ufa** bei zahlreichen Filmen Regie.¹² Ida Jenbach ging mit den Kolm-Flecks nach Berlin und arbeitete weiterhin an deren Projekten mit. Jakob Fleck war Ende der 1930er-Jahre für zwei Jahre in den Konzentrationslagern Buchenwald und Dachau interniert; gemeinsam mit Luise Kolm-Fleck gelang ihm 1940 dann die Emigration nach Shanghai.¹³ Ida Jenbach hingegen wurde 1941 in das Ghetto von Minsk deportiert und nach dessen Auflösung 1943 wahrscheinlich in Minsk oder im nahe gelegenen Vernichtungslager Maly Trostenets ermordet.¹⁴

Das Schicksal Ida Jenbachs erinnert uns daran, dass die Geschichte des Exils immer auch eine Geschichte derjenigen ist, denen die Flucht nicht gelang und die dafür mit dem Leben bezahlten. Auch wenn Strascsek über 4.000 Namen von Geflüchteten verzeichnet, so stehen diesen eine unbekannte Zahl an Menschen gegenüber, die mit ihrer Arbeit zur pulsierenden Film- und Kinoindustrie der Weimarer Zeit in Deutschland beigetragen haben und durch das Nazi-Regime ermordet wurden. Nicht nur in der Geschichtsschreibung Hollywoods, auch in der Geschichte des Filmexils gibt es einen «survivor bias».¹⁵

3. Eva Wysbar. Filmgeschichten ohne Namen¹⁶

Anders als zu Ida Jenbach gibt es zu Eva Wysbar (auch: Eva Wyzbar; Eva Wysbar; Eva Wisbar; Eva Theresa Krojanker; Eva Th. Wysbar; Eva Kroy Wisbar; Eva Krojanker; Eva Kronjanke) eine Akte im Günter Peter Strascsek Archiv. Mit der Filmbranche wird sie jedoch bis heute vor allem durch ihren zeitweiligen Ehemann, den deutschen Regisseur Frank Wisbar, verbunden. Eva Wysbar kam 1908 in Berlin als Eva Kronjaker zur Welt und starb 1984 in New York.¹⁷ In der deutschen Biografie ist sie auch als Produzentin und Dramaturgin aufgeführt. Auf anderen einschlägigen Plattformen wie dem Filmportal oder

¹² Walkensteiner-Preschl, Claudia (2018) *ibid.*

¹³ Siehe auch: Mayr, Brigitte/Omasta, Michael (2020) *Kinder der Welt. Zwei Wiener Filmpioniere in Shanghai.* In: *Refugees from Nazi-occupied Europe in British Overseas Territories.* Hg. v. Sven Steinberg & Anthony Grenville. Leiden/Boston: Brill, S. 213–230.

¹⁴ Loacker, Armin (2003) *Kino vor dem KZ. Österreichische Filmschaffende als NS-Opfer.* In: *Filmarchiv* 7,3, S. 11–18.

¹⁵ Field (2022) *ibid.*, S. 3.

¹⁶ Für diesen Ansatz siehe auch: Cavalotti, Diego/Giordano, Federico/Ouaresima, Leonardo (Hg.) (2016) *A History of Cinema Without Names: A Research Project.* Milano/Udine: Mimesis; Strauven, Wanda (2017) *Turning a Cracker into a Smartphone: Kinder als Protagonisten einer neuen Mediengeschichte/Theorie ohne Namen.* In: *Wer ist Leonardo? From Caligari to the Cinema Without Names: Studies in Honor of Leonardo Quaresima.* Hg. v. Mariapia Comand et al. Milano/Udine: Mimesis, S. 501–508.

¹⁷ o.A. (o.J.) *Wysbar, Eva (1908–1984).* In: *Kalliope-Verbund.* [<https://kalliope-verbund.info/de/eac?eac.id=122373146> (Letzter Zugriff am: 26.04.2025)].

Wikipedia sucht man jedoch vergeblich nach einem Eintrag zu Eva Wysbar. (Im Filmportal-Eintrag von Frank Wisbar wird sie namenlos als «jüdische Ehefrau» geführt, mit der er seit 1932 verheiratet war: «Wysbar, der eine jüdische Ehefrau hat, [wurde 1938] mit [einem] Arbeitsverbot belegt»¹⁸. Auf Wikipedia wird Eva Wysbar immerhin mit ihrem Namen erwähnt: «1938 emigrierte er mit seiner nach den rassistischen nationalsozialistischen Gesetzen als nicht «arisch» geltenden Ehefrau Eva, geb. Krojanker, in die USA.»¹⁹ Die Emigration war für Eva Wysbar und ihre beiden gemeinsamen Töchter allerdings keineswegs einfach.²⁰ Frank Wisbar heiratete 1940 erneut; er kehrte 1956 nach Westdeutschland zurück, wo er 1967 starb. Seine erste Frau Eva musste sich derweil in den USA mit ihren Töchtern allein eine neue Existenz aufbauen.

Die Tatsache, dass wir überhaupt etwas über Eva Wysbar wissen, hat mit einem Wettbewerb zu tun. Am 7. August 1939 veröffentlichte die New York Times einen Aufruf, in dem deutsche Emigrant:innen aufgefordert wurden, autobiografische Texte unter dem Titel «Mein Leben in Deutschland vor und nach dem 30. Januar 1933» einzureichen. Für den besten Text wurde ein Preisgeld von 1.000 US-Dollar ausgelobt. Wie Detlef Garz schreibt, beruhte der Wettbewerb darauf, dass «sich Wissenschaftler [...] zusammengefunden [hatten], die die Lebensläufe einer spezifischen Gruppe von Menschen verstehend nachvollziehen wollten».²¹ Etwa 250 Manuskripte wurden eingereicht. Darunter befanden sich etwa 25 Personen, die, wie Garz es ausdrückt, «im literarischen Leben aktiv» waren und die er in einem Aufsatz näher beschreibt.²² Zehn dieser 25 Personen waren Frauen; der vorletzte Eintrag ist Eva Wysbar gewidmet:

Wysbar, (Wisbar) Eva Th., geb. Krojanker, *1908 in Berlin, tl. September 1984 in San Diego [sic!]²³, Kalifornien. Konfession: jüdisch. Nach Studien in den Theater- und Musikwissenschaften in Berlin, Freiburg und Zürich war sie in Berlin von 1928 bis 1933 als Journalistin (u. a. für das Berliner Tageblatt, die Leipziger Neuesten Nachrichten und verschiedene Musikzeitschriften) und von 1931 bis 1933 als

¹⁸ o.A. (o.J.) Frank Wisbar. In: Filmportal. [https://www.filmportal.de/person/frank-wisbar_b7d15fab22a443c68386a85754bf985f] (Letzter Zugriff am: 17.03.2025)].

¹⁹ o.A. (o.J.) Frank Wisbar. In: Wikipedia. [https://de.wikipedia.org/wiki/Frank_Wisbar#cite_note-4] (Letzter Zugriff am: 17.03.2025)].

²⁰ Eine ausführliche Beschreibung ist hier zu finden: Wysbar, Eva (2000) «Hinaus aus Deutschland, irgendwohin...» Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933. Lengwil: Libelle.

²¹ Garz, Detlef (2005) «Mein Leben in Deutschland vor und nach dem 30. Januar 1933.» Das wissenschaftliche Preisausschreiben der Harvard Universität und seine in die USA emigrierten Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus dem deutschen Sprachraum. In: Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933, Bd. 3 USA. Hg. v. John M. Spalek, Konrad Feilchenfeldt & Sandra H. Hawrylchak. Berlin/Boston: K. G. Saur, S. 305–333, hier: S. 311; zum Preisausschreiben siehe auch: Meyer, Christian (2020) (K)eine Grenze. Das Private und das Politische im Nationalsozialismus 1933–1940. Berlin/Boston: De Gruyter Oldenbourg. Ursprünglich eingereicht als Semantiken des Privaten in autobiographischen Deutungen des Nationalsozialismus 1939/1940. Dissertation, Universität Bielefeld, 2015.

²² Garz, Detlef (2005) *ibid.*, S. 313.

²³ Im Kalliope-Verband ist als Sterbeort New York verzeichnet: Kalliope-Verband *ibid.*

Dramaturgin bei der Carl Froelich Film GmbH tätig. Von 1932 bis 1938 war sie mit dem Filmregisseur Frank Wysbar verheiratet, mit dem sie zwei Töchter bekam. 1938 emigrierte sie mit ihren Kindern in die USA; dort lebte sie ab 1939 in Hollywood und war sowohl in einer Schuhfabrik als auch für kurze Zeit bei der Filmgesellschaft Columbia Pictures beschäftigt. 1944 begann sie in Washington für das Pentagon als Übersetzerin zu arbeiten, 1951 ließ sie sich zum Geheimdienst der US Air Force nach Deutschland versetzen, wo sie in Stuttgart und Hamburg arbeitete und ehemalige Kriegsgefangene interviewte. 1958 kehrte sie mit den Töchtern in die USA zurück. Dort gründete sie mit dem Unternehmen Worldwide Books ein weltweites Vertriebsnetz für Kunstaussstellungskataloge. Des Weiteren erfolgten unter dem Serientitel Art and Cinema Veröffentlichungen zur Kunst-, Theater, Tanz- und Filmszene, verbunden mit der Erstellung einer umfangreichen Dia-Lehrsammlung. Eva Wysbar war Stipendiatin der American Guild. Das 48seitige Manuskript des Harvard-Preisausschreibens wurde im Jahr 2000 um zwei Beiträge der Töchter Maria und Tanja ergänzt unter dem Titel Hinaus aus Deutschland, irgendwohin... veröffentlicht. [sic]²⁴

Für die oben erwähnte Veröffentlichung des Manuskripts von Eva Wysbar hat Garz auch ein biographisches Nachwort verfasst. Das Buch enthält weitere Einzelheiten über ihr Leben und ihre Flucht aus Deutschland. Ihre berufliche Laufbahn begann sie 1929 als Angestellte in der Presseabteilung von Ultraphon, die zum Tobis-Konzern gehörte. Ihr schriftstellerisches und künstlerisches Interesse führte sie dann zur Carl Froelich Film GmbH, wo sie von 1931–1933 als «allein verantwortliche Dramaturgin»²⁵ arbeitete.

Froelich war unter Oskar Messter ins Filmgeschäft eingestiegen und trat 1933 sofort in die NSDAP ein. Er war eine der einflussreichsten Persönlichkeiten der Filmindustrie im nationalsozialistischen Deutschland und fungierte von 1939 bis 1945 als Präsident der Reichsfilmkammer. Carl Froelich wird die künstlerische Leitung von MÄDCHEN IN UNIFORM zugeschrieben. Frank Wysbar wiederum, übernahm bei diesem Film die Rolle des Produktionsleiters. Als Folgeprojekt drehte er ANNA UND ELISABETH (1933), diesmal als Regisseur. Obwohl es bis heute keine verlässlichen Belege gibt, ist davon auszugehen, dass die Drehbuchautorin von ANNA UND ELISABETH «Gina Fink» Eva Wysbar war. Filmographien von Emigrant:innen zu erstellen, ist auch deshalb so schwierig, weil sie oft unter Pseudonymen arbeiten mussten, sei es, da ihre Geburtsnamen, einer gängigen Praxis der Hollywood-Industrie folgend, amerikanisiert wurden (auf diese Weise wurde bekanntlich aus Detlev

²⁴ Garz (2005) *ibid.*, S. 327–328.

²⁵ Garz in Wysbar, Eva (2000) *ibid.*, S. 125.

Sierck Douglas Sirk),²⁶ sei es aus rechtlichen oder finanziellen Erwägungen. Bei Emigrantinnen kommt die damals noch übliche Namensänderung bei der Hochzeit hinzu, die ebenfalls zur erschwerten Auffindbarkeit beiträgt.

Wie viele schreibende Frauen im Filmbusiness, kam Eva W̄ysbar aus wohlhabendem Elternhaus. Vor 1933 konnte sie ihren «Weg nach eigenem Ermessen und ohne wirtschaftliche Beschränkungen wählen. Vaterlos und ohne hemmende, aber auch ohne Richtungsgebende Hand aufwachsend, ging ich kreuz und quer, bevor ich den geraden Weg fand»²⁷. Ihre Familie «war liberal und eine Mischehe [war] nichts Ungewöhnliches.» Ab 1933 allerdings konnte sie ihr Leben nicht mehr «bauen, wie ich wollte». Mit der Macht ergreifung der Nationalsozialisten 1933, so schreibt W̄ysbar in ihrem Manuskript für den Wettbewerb 1939, «hören Freiheit und Anonymität des Einzelnen auf. Er gehört nicht mehr sich selbst, sondern dem Staate, [...] es gibt keine Tür mehr und kein Schloss»²⁸.

In den USA meisterte Eva W̄ysbar erfolgreich die Herausforderungen als alleinerziehende Mutter und baute gleichzeitig ein erfolgreiches Unternehmen auf. Die Arbeit in der Filmindustrie, die in den 1930er-Jahren vielversprechend begonnen hatte, konnte sie jedoch nicht fortsetzen. Dass sie überhaupt als Dramaturgin und Autorin an Filmstoffen mitgearbeitet hat, lässt sich nicht über filmografische Einträge belegen. Ihr Name taucht in Filmvor- und -abspännen nicht auf, und der Nachweis steht weiterhin aus, dass «Gina Fink» ihr Pseudonym war.

4. Die (historische) Drehbuchforschung in der Filmwissenschaft

Die Forschungslage zum Thema ist ziemlich überschaubar, so beschränken sich die Veröffentlichungen im Wesentlichen auf Beiträge zu Arbeit und Lebensumständen von den Drehbuchautorinnen Anna Gmeyner, Gina Kaus, Vicki Baum, Victoria Wolff, Salka Viertel und Irmgard von Cube, wobei auch zu ihnen immer noch viel geforscht werden könnte.²⁹

²⁶ Sirk floh 1937 aus Nazi-Deutschland über die Schweiz und die Niederlande in die USA. Er änderte den Namen erst nach dem Wechsel nach Hollywood. Er erhoffte sich damit bessere berufliche Chancen. Obwohl er selbst kein Verfolgter des NS-Regimes war, stand er durch seine zweite Frau, die jüdische Schauspielerin Hilde Jary, im Konflikt mit den Nationalsozialisten.

²⁷ W̄ysbar (2000) *ibid.*, S. 23.

²⁸ *Ibid.*, S. 25.

²⁹ Zu Anna Gmeyner, siehe zum Beispiel: Bock, Hans-Michael/Distelmeyer, Jan/Schöning, Jörg (Hg.) (2017) *Ach, sie haben ihre Sprache verloren. Filmautoren im Exil. Ein Cinegraph-Buch.* München: Edition text + kritik; Klapdor, Heike (2017) *Films parlés. Die Filmtexte der Schriftstellerin Irène Némirovsky.* In: *Ach, sie haben ihre*

Die Veröffentlichungen zu Drehbuchautorinnen im Exil tragen dazu bei, die Herausforderungen, Anpassungsleistungen und die Arbeit dieser Frauen insbesondere in der Filmindustrie Hollywoods, zu beleuchten. Ein zentraler Aspekt ist die doppelte Marginalisierung der Drehbuchautorinnen: als Frauen in einem damals wieder überaus männlich dominierten Berufsfeld, und als Exilantinnen, die auch mit sprachlichen und ökonomischen Barrieren zu kämpfen hatten. Nicole Brunnhuber etwa thematisiert die Anpassungsleistungen von Drehbuchautorinnen wie Gina Kaus, Victoria Wolff, Vicki Baum und Irmgard von Cube im Hollywood-Exil.³⁰ Helga Schreckenberger hebt zudem hervor, dass die exilierten Drehbuchautorinnen mit den Einschränkungen des **production code** und den Eingriffen der Produzenten nicht minder souverän umgingen als ihre etablierten männlichen Kollegen, dass ihre Drehbücher aber gleichwohl oft unterschätzt wurden.³¹ Schreckenberger befasst sich unter anderem mit Salka Viertel, die sich auf Filme mit Greta Garbo spezialisierte und sich für die Exilgemeinde engagierte.³² Viertels

Sprache verloren. Filmautoren im Exil. Hg. v. Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer & Jörg Schöning. München: Edition text + kritik, S. 65–77; Gmeyner, Anna/Omasta, Michael/Mayr, Brigitte (2009) Skript: Anna Gmeyner. Eine Wiener Drehbuchautorin im Exil. Österreich: Synema; Klapdor, Heike (2021) Mit anderen Augen. Exil und Film. München: Edition text + kritik; Weymann, Ulrike (2011) Weibliche Sachlichkeit. Realistische Schreibweisen in Deutschland. Romane von Anna Gmeyner, Irmgard Keun, Lili Körber und Hermynia Zur Mühle. In: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik, Bd. 13/14, S. 151–178. Zu Gina Kaus siehe zum Beispiel: Asper, Helmut G. (2002) Etwas Besseres als den Tod... Filmexil in Hollywood. Porträts, Filme, Dokumente. Edition Film-Dienst (Arte Edition). Bd. 2. Marburg: Schüren; Becker, Sabina/Bauer, Fabian (Hg.) (2021) Weimar im Exil. Die Kultur der Republik am Pazifik. Edition text + kritik; Horak, Jan-Christopher (2017) GINA MACHT PROPAGANDA. Gina Kaus in Hollywood. In: Ach, sie haben ihre Sprache verloren. Filmautoren im Exil. Hg. v. Swenja Schiemann & Erika Wottrich. München: Edition text + kritik, 131–142; Capovilla, Andrea (2000) Gina Kaus und Vicki Baum. Von Wien nach Hollywood. Wahre Geschichten. In: Literatur als Geschichte des Ich. Hg. v. Eduard Beutner, Ulrike Tanzer & Karlheinz Rossbacher. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 293–302; Kaus, Gina (1990) Von Wien nach Hollywood. Erinnerungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp; Mikota, Jana (2014) Journalistische Inszenierung der neuen Frau. Vicki Baum (1888–1960) und Gina Kaus (1893–1985). In: Entdeckungen zur Frauengeschichte. Deutschsprachige Journalistinnen (1900–1950). Hg. v. Christa Spreizer. Oxford: Lang, S. 205–224; Range, Regina Christiane (2012) Positionierung von Gina Kaus. Eine transnationale Karriere von der Wiener Roman- und Theaterautorin zur Hollywood-Drehbuchautorin. Ann Arbor, USA: University of Iowa. Zu Vicki Baum siehe zum Beispiel: Goetschel, Willi (2020) German Exiles in Los Angeles. In: The Germanic Review. Literatur, Kultur, Theorie 95,1, S. 1–4; Range, Regina (2020) The City of Angels through the Lens of Female Austrian-Jewish Exile Scriptwriters Vicki Baum, Salka Viertel, and Gina Kaus. In: The Germanic Review. Literatur, Kultur, Theorie 95,1, S. 35–46; Szadkowska, Dobrosława (2017) «Ruhm bringt immer Einsamkeit.» Zum Leben und Werk von Vicki Baum. Warschau: Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego; Ziegler, Edda (2007) Von Berlin nach Hollywood. Vicki Baum (1888–1960). In: Die verbrannten Dichterrinnen. Schriftstellerinnen gegen den Nationalsozialismus. Düsseldorf: Artemis & Winkler, S. 50–59; und Irmgard von Cube, die in Kafka, Hans (2003) Was unsere Einwanderung für Hollywood getan hat und umgekehrt. In: Neue Deutsche Kritik, Bd. 89, 185–189 erwähnt wird.

³⁰ Brunnhuber, Nicole (2003) Frauenarbeit in der «Kunstfabrik mit Regeln». Drehbuchautorinnen im Exil in Hollywood. München: Edition text + kritik.

³¹ Schreckenberger, Helga (2015) «Man muss gute Nerven haben, um Metro auszuhalten». Die Arbeitsbedingungen exilierter Drehbuchautorinnen in Hollywood am Beispiel von Salka Viertel. In: «Kometen des Geldes». Ökonomie und Exil. Hg. v. Ursula Seeber et al. München: Edition text + kritik, S. 213–228.

³² Zu Salka Viertel siehe auch: Bebermeier, Carola (2021) «Sundays at Salka's.» Salka Viertels Salon in Los Angeles als Raum der (musik-)kulturellen Übersetzung. In: Musicologica Austriaca: Zeitschrift für Österreichische Musikwissenschaft. June 21, 2021, wo sie ihre Rolle unter den Exilant:innen als die einer «Vermittlerin» beschreibt. Mit ihren sonntäglichen «Kaffeeklatsch»-Treffen schuf sie einen Raum, der die Exilgemeinde mit der Filmwelt Hollywoods in Kontakt brachte. Mehr über Salka Viertel ist hier zu finden: Blubacher, Thomas (2011)

Frustration über mangelnde Anerkennung ihrer Arbeit und die Eingriffe in ihre Drehbücher stehen exemplarisch für die Kämpfe dieser Frauen um kreative Kontrolle. Rudolf Hirschmann untersucht die Karriere von Victoria Wolff, deren Leben in den USA von finanziellen Schwierigkeiten und persönlichen Schicksalsschlägen geprägt war.³³ Dennoch gelang es ihr, sich als Autorin und Drehbuchautorin zu etablieren und gewann auch einen langwierigen Rechtsstreit mit der Filmindustrie, der zu neuen gesetzlichen Bestimmungen für literarisches Eigentum führte.³⁴ Brigitte Mayr, Heike Klapdor und Barbara Schneider beschäftigen sich mit Anna Gmeyner, die nach dem Gang ins Exil in Frankreich und in Großbritannien tätig war und Drehbücher schrieb, die sich kritisch mit den politischen Entwicklungen der 1930er-Jahre auseinandersetzten.³⁵ Ihr Roman **Manja** und ihre Drehbucharbeiten setzen sich³⁶ mehr oder weniger direkt mit der sozialen Realität der Exilant:innen und den politischen Spannungen auseinander, denen sie ausgesetzt waren. Jan-Christopher Horaks Forschung über Gina Kaus wirft ein besonderes Licht auf die Verwendung individualpsychologischer Konzepte in ihren Drehbüchern.³⁷ Kaus integrierte Alfred Adlers Theorien über Minderwertigkeitskomplexe und Machtkämpfe in ihre Charaktere, was ihre Arbeit von der üblichen Hollywood-Dramaturgie abhob.

Salka und Berthold Viertel. In: *Paradies in schwerer Zeit. Künstler und Denker im Exil in Pacific Palisades*. Thomas Mann, Vicki Baum, Salka Viertel, Lion Feuchtwanger, Max Reinhardt u. v. a. München: Elisabeth Sandmann, S. 18–25; Freiseis, Sebastian (2013) Salka Viertel: Königin Christina (1933). In: *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*. Hg. v. Bettina Bannasch & Gerhild Rochus. Berlin: De Gruyter, S. 577–584; Möller, Hans-Bernhard (1976) Exilautoren als Drehbuchautoren. In: *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Vol. 1 Kalifornien*. Hg. v. John M. Spalek & Joseph Strelka. Berlin/Boston: K. G. Saur, S. 676–714; Prager, Katharina (2021) Salka Viertel und die geschlechtsspezifische In/Sichtbarkeit von Kulturvermittlung. In: *Cultural Translation and Knowledge Transfer on Alternative Routes of Escape from Nazi Terror*. Hg. v. Susanne Korbel & Philipp Strobl. New York: Routledge, S. 66–82; Rifkind, Donna (2020) Die Sonne und ihre Sterne. Salka Viertel und Hitlers Exilanten im goldenen Zeitalter von Hollywood. New York: Other Press; Schreckenberger, Helga (2015) *ibid.*; Schreckenberger, Helga (2016) Salka Viertels transnationales Hollywood-Netzwerk. In: *Networks of Refugees from Nazi Germany*. Hg. v. Helga Schreckenberger. Leiden/Boston: Brill, S. 161–178; Goetschel, Willi (2020) *ibid.*; Range, Regina (2020) *ibid.*

³³ Hirschmann, Rudolf (1976) Victoria Wolff. In: *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933, Bd. 1 Kalifornien*. Hg. v. John M. Spalek & Joseph Strelka, S. 668–675.

³⁴ Hirschmann, Rudolf (1976) *ibid.*

³⁵ Mayr, Brigitte (2017) Dem Exil zum Trotz – Skript: Anna Gmeyner. Eine wiener Autorin im britischen Kino. In: *Ach, sie haben ihre Sprache verloren. Filmautoren im Exil*. Hg. v. Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer & Jörg Schöning. München: Edition text + kritik, S. 118–130; Klapdor-Kops, Heike (1985) «Und was die Verfasserin betrifft, laßt uns weitersehen.» Die Rekonstruktion der schriftstellerischen Laufbahn Anna Gmeyners. In: *Gedanken an Deutschland im Exil und andere Themen*. Hg. v. Thomas Koebner. Berlin/Boston: DeGruyter, S. 313–338; Klapdor-Kops, Heike (1991) Anna Gmeyner. Eine Heimkehr, die noch stattzufinden hat? In: *Eine schwierige Heimkehr. Österreichische Literatur im Exil 1938–1945*. Hg. v. Johann Holzner, Sigurd Paul Scheichl & Wolfgang Wiesmüller. Innsbruck: Inst. für Germanistik, S. 273–283; Schneider, Barbara (2020) Zwei Drehbuchautorinnen im Exil. Das filmische Schaffen von Anna Gmeyner und Gina Kaus. Masterarbeit, Universität Wien.

³⁶ In Frankreich gehören dazu die Drehbücher für Georg Wilhelm Pabsts *La tragédie de la mine* (Zusammenarbeit), *Don Quichotte* (1931, eine Zusammenarbeit), *Du haut en bas* (1933), nach László Bús-Fekete siehe: Koch, Gertrud (1992) *Treppensturz ins Exil. Du haut en bas (G.W. Pabst 1933, Frankreich)*. In: *Frauen und Film*, 53, S. 70–85; Klapdor, Heike (2009) *Die Welt kommt ins Haus. Zu Pabsts Film DU HAUT EN BAS (1933)*. In: *Script: Anna Gmeyner. Eine Wiener Drehbuchautorin im Exil*. Hg. v. Brigitte Mayr & Michael Omasta. Österreich: Synema, S. 20–24. In Großbritannien für Roy Boultings *PASTOR HALL* (Mitarbeit), *DAWN GUARD* (1940) und *THUNDER ROCK* (1942).

³⁷ Horak, Jan-Christopher (2017) *ibid.*

Die historische Forschung zum Filmexil konzentrierte sich zunächst auf prominente Künstler, meist Männer und vorzugsweise Regisseure, in den etablierten Zentren der Filmindustrie, wie Los Angeles oder London. Es gibt aber auch Publikationen über Autor:innen, Komponist:innen und Schauspieler:innen, die sich auf das Theater, einschließlich der Regie, konzentrieren, allerdings mehr in theater-, musik- und literaturwissenschaftlichen Studien als in den Film- und Medienwissenschaften. Eine breiter gefasste, intersektionale und geschlechtsspezifische Forschung zum Exil bleibt ein Desiderat. Wie Gabriele Knapp und Hiltrud Häntzschel schon 2015 festhielten, unterliegen «Überlebensstrategien und Erziehungsleistungen, künstlerische Produktion, politische Arbeit, wissenschaftliche Karrieren, Berufstätigkeit überhaupt, Fragen von Akkulturation und Remigration [...] geschlechtsspezifischen Bedingungen und bedürfen eines ebensolchen Forschungsansatzes.»³⁸

Im Fazit ihrer unveröffentlichten Magisterarbeit über die aus Österreich geflüchtete Drehbuchautorin Anna Gmeyner formuliert Barbara Schneider das Desiderat einer «eigenständigen Auseinandersetzung mit dem filmischen Werk» anderer deutschsprachiger Frauen, die im Exil als Drehbuchautorinnen tätig waren:

Die zum Teil in Vergessenheit geratenen Drehbucharbeiten von Lilo Dammert, Salka Viertel, Vicki Baum, Lily Hatvany [Christa Winsloe], Victoria Wolff und Irmgard von Cube bieten umfangreichen Stoff für weitere wissenschaftliche Arbeiten.³⁹

Schreibende Filmfrauen in Deutschland von den 1910er-Jahren bis in die Weimarer Zeit

Aufgrund des überwältigenden Erfolgs der Filmindustrie und ihrer Kommerzialisierung und Rationalisierung nach dem Ersten Weltkrieg entschieden sich ab Mitte der 1910er-Jahre viele Frauen für den Beruf der Drehbuchautorin und trugen dazu bei, die Standards des Drehbuchschreibens als eines professionellen Handwerks ab Mitte der 1910er-Jahre mitzusetzen. Der Filmhistoriker Jürgen Kasten schätzt, dass etwa 20 Prozent aller produzierten Filmbücher zwischen 1916 und 1925 von Frauen verfasst wurden. In den späteren Jahren des Stummfilms reduzierte sich dieser Anteil, durchaus analog zur

³⁸ Knapp, Gabriele/Häntzschel, Hiltrud (2015) Flüchtige Geschichte und geistiges Erbe. Perspektiven der Frauenexilforschung. In: Flüchtige Geschichte und geistiges Erbe. Perspektiven der Frauenexilforschung. Frauen und Exil, Bd. 8. Hg. v. Gabriele Knapp, Adriane Feustel & Inge Hansen-Schaberg. München: Edition text + kritik, S. 13–23, hier S. 13.

³⁹ Schneider, Barbara (2020) *ibid.*, S. 126.

Entwicklung in den USA, auf etwa acht Prozent.⁴⁰ Die Diskurse um die Neue Frau inspirierten die Filmemacher:innen und beeinflussten die Darstellung weiblicher Charaktere in der Ästhetik, Erzählweise und Struktur der Drehbücher. Ein Beispiel hierfür ist Ruth Goetz' Drehbuch für den eher ambivalenten Film *DIE DIRNENTRAGÖDIE* (1927) mit Asta Nielsen in der Rolle einer gealterten Sexarbeiterin. Ruth Goetz, die laut Straschek 1936 nach London emigrierte, wandte sich nach dem Schreiben von Romanen, Reiseführern und journalistischen Artikeln dem Drehbuchschreiben zu.⁴¹ So veröffentlichte sie 1930 zum Beispiel unter dem Namen ihres zweiten Ehemanns, als Ruth von Schüchling, ein Kochbuch.⁴² Im Jahr 1931 schreibt sie in einem Beitrag mit dem Titel «Praktische Gesichtspunkte für Eleganz»: «Eine Frau muss sich schon morgens anziehen, wenn sie am Abend das Theater besuchen will, weil sie nicht Zeit genug hat, von ihrer Arbeitsstätte noch einmal nach Hause zu gehen»⁴³. Ruth Goetz ist eine der produktivsten Autorinnen für den deutschen Film; zwischen 1916 und 1927 hat sie, wie Mila Ganeva schreibt, an etwa fünfundsechzig Titeln mitgearbeitet, aber die Forschung zu ihrem Werk ist eher spärlich.⁴⁴

Wendy Holliday schätzt, dass zwischen 1910 und den frühen 1920er-Jahren etwa 50 % aller Filmbücher in den USA von Frauen verfasst wurden, wobei sie auch auf das Problem der fehlenden Nennung von (Co-)Autor:innen hinweist.⁴⁵ Wie bereits erwähnt, ging der Anteil der Frauen in der Filmindustrie in den frühen 1920er-Jahren jedoch wieder zurück.⁴⁶ Wie sah die Situation in den 1930er-Jahren in Hollywood aus, wohin viele Autor:innen aus Deutschland geflohen waren? Wie die Kameraleute konnten auch einige der

⁴⁰ Kasten, Jürgen (1990). *Film schreiben: eine Geschichte des Drehbuchs*. Wien: Hora-Verlag; Kasten, Jürgen. (1992) *Populäre Wunschträume und spannende Abenteuer. Das erfolgreiche trivialdramatische Erzählkonzept der Jane Bess und anderer Drehbuchautorinnen des deutschen Stummfilms*. In: *Das Drehbuch: Geschichte, Theorie, Praxis*. Hg. v. Alexander Schwarz. München: Schaudig, Bauer, Ledig, S. 17–54; Eine Bibliografie zum Drehbuch des Stummfilms ist zu finden bei: Ksenofontova, Alexandra (2020) *Drehbuch im Stummfilm: Eine Bibliographie/Silent Film Screenplay: A Bibliography*. Westerkappeln: DerWulff.de (Medienwissenschaft: Berichte und Papiere 188). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13567>.

⁴¹ Zur Situation von Journalistinnen der Weimarer Zeit, vgl. o.A. (2020) *Vergessene Journalistinnen und Journalisten der Weimarer Zeit*. In: Deutschlandfunk. [<https://www.deutschlandfunk.de/vergessene-journalistinnen-und-journalisten-der-weimarer-100.html>] (Letzter Zugriff am: 26.04.2025)] und zu verfolgten Journalisten, vgl. o.A. (o.J.) *Verfolgte Journalist*innen*. In: Arolsen Archives [<https://arolsen-archives.org/news-veranstaltungen/themen/verfolgte-journalistinnen/>] (Letzter Zugriff am: 26.04.2025)].

⁴² Jochens, Birgit (2021) *Zwischen Ambition und Rebellion – Karrieren Berliner Kochbuchautorinnen*. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg.

⁴³ Zit. n. Dogramaci, Burcu (2006) *ibid.*, S. 48.

⁴⁴ Ganeva, Mila (2013) *ibid.*, S. 91.

⁴⁵ Holliday, Wendy (1995) *Hollywood's Modern Women: Drehbuchschreiben, Arbeitskultur und Feminismus, 1910–1940*. Dissertation, New York University; siehe auch: Casella, Donna (2017) *Shaping the Craft of Screenwriting: Women Screen Writers in Silent Era Hollywood*. In: *Women Film Pioneers Project*. Hg. v. Jane Gaines, Radha Vatsal & Monica Dall'Asta. New York, NY: Columbia University Libraries. <https://doi.org/10.7916/d8-jgja-cf13>.

⁴⁶ Gaines, Jane/Vatsal, Radha (2011) *How Women Worked in the US Silent Film Industry*. In: *Women Film Pioneers Project*. Hg. v. Jane Gaines, Radha Vatsal & Monica Dall'Asta. New York, NY: Columbia University Libraries. <https://doi.org/10.7916/d8-nwqe-k750>.

Drehbuchautor:innen mit Hilfe des Europäischen Filmfonds⁴⁷ oder dem Emergency Rescue Committee mit einem einjährigen Vertrag zunächst einmal für ein Jahr in einem Hollywood-Studie ein Auskommen sichern.⁴⁸ Es gab aber auch viele, die von Bekannten und Verwandten eine eidesstattliche Erklärung (Bürgschaft) bekamen, dann aber keine Arbeit in Hollywood fanden. Ab 1932, so Juliane Scholz, verhandelte die Academy «kollektive Vergütungsverträge für Drehbuchautoren [und] einigte sich mit den Produzenten auf einen Verhaltenskodex», der Regelungen für entsprechende Credits enthielt.⁴⁹ Aber auch in Hollywood blieb die Situation schwierig; die Screen Writers Guild wurde 1933 gegründet, aber die Zuweisung von Vor- oder Nachspann blieb umstritten. Dalton Trumbo über die alles entscheidende Frage des Abspanns: «Wer hat eigentlich was geschrieben?»:

[...] Writers tended to be paid according to the credits they had managed to amass, but these credits were often awarded either arbitrarily or corruptly, or were so <shared out> as to be almost meaningless.⁵⁰

Viele Tätigkeiten wurden in den Studios nach und nach reguliert. Dies führte auch zu unterschiedlichen Vergütungen für Drehbuchüberarbeitungen, die sogenannten **Rewrites** oder **Polishes**. 1942 wurde ein **professioneller Autor** im «Vergütungsvertrag» wie folgt definiert:

[...] a person who offers himself for employment or is employed by the Producer primarily for the purpose of creating and writing stories, adaptations, treatments, scenarios, continuities, dialogue scripts or screenplays for the use in the production of motion picture photoplays.⁵¹

Die konkrete Arbeitssituation für die geflüchteten Autor:innen (Drehbuchautor:innen und Schriftsteller:innen, ohne oder mit sehr wenig Filmerfahrung) war in Los Angeles nicht für alle gleich. Einige wenige fanden schnell den Weg zum Erfolg in der Branche; Juliane Scholz nennt hier beispielsweise Jan Lustig und Viktoria Wolff. Viele etablierte Schriftsteller empfanden ihre Zeit in Hollywood jedoch als sehr frustrierend⁵²; die prominentesten Beispiele sind Alfred Döblin und Bertolt Brecht. Für eine Reihe von

⁴⁷ Zum Europäischen Filmfond siehe: Johnson, E. Bond (2018) Der European Film Fund und die Exilschriftsteller in Hollywood. In: Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933, Vol. 1 Kalifornien. Hg. v. John M. Spalek & Joseph Strelka, S. 135–146. Berlin/Boston: K. G. Saur.

⁴⁸ Hier haben sich etwa auch Gina Kaus und Irmgard von Cube mit Zahlungen engagiert, siehe: o.A. (o.J.) European Film Fund. In: Künste im Exil. [<https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/EN/Topics/european-film-fund-en.html?catalog=1> (Letzter Zugriff am: 26.04.2025)].

⁴⁹ Scholz, Juliane (2016) Der Drehbuchautor: USA – Deutschland. Ein historischer Vergleich. Bielefeld: Transcript, S. 173.

⁵⁰ Zit. n. *ibid.*, S.176.

⁵¹ Zit. n. *ibid.*, S. 191

⁵² Vgl. *ibid.*, S. 197ff.

Exilautor:innen, die sich in Hollywood als Drehbuchautor:innen versuchten, war die Frage, ob sie «Drehbücher als Auftragsarbeiten oder persönliche Werke»⁵³ verstanden, zentral für ihr künstlerisches Selbstverständnis. Vor allem für Schriftstellerinnen war das Drehbuchschreiben oft die einzige Möglichkeit, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Wie Jan-Christopher Horak schreibt, erhielt Gina Kaus im Vergleich zu ihren Kolleginnen Vicki Baum oder Lilo Dammert in Hollywood zwar vergleichsweise viele Aufträge. In ihrer Autobiografie erwähnt sie die Arbeit in Hollywood aber nur am Rande. Erstaunen kann das nur auf den ersten Blick. Wie Kaus es in einem Brief lapidar formuliert: «Ich wurde eine mittelmäßige Drehbuchautorin – ich klage nicht darüber: ich habe eine sechsköpfige Familie damit ernährt but it doesn't make good writing.»⁵⁴. Wie viele andere musste auch Kaus akzeptieren, dass es «Arbeitsteilung zwischen der Ausarbeitung eines Plots durch den Exilautor und das Verfassen der Dialoge durch einen Amerikaner»⁵⁵ gab, wie Horak schreibt.⁵⁶

Im Gegensatz zur erfolgreichen gewerkschaftlichen Organisierung der Drehbuchautor:innen in den USA in den 1930er-Jahren stellt Scholz fest, dass in Deutschland die «Gleichschaltung» des Berufsstandes durch die nationalsozialistische Politik zu «einem Autonomieverlust führte, [der auch] eine Verzögerung ihrer beruflichen Anerkennung [bis in die 1980er-Jahre] bedeutete.»⁵⁷ Mit der Zerstörung des kulturellen Lebens im Nationalsozialismus ging, so könnte man es zugespitzt formulieren, eine «Entprofessionalisierung» der Berufe einher.

Die filmwissenschaftliche Drehbuchforschung

In ihrem Buch **Data Feminism** schlagen Catherine D'Ignazio und Lauren F. Klein sieben Prinzipien vor, die sie aus dem intersektionalen feministischen Denken ableiten.⁵⁸ Dazu gehört die Aufforderung, «Arbeit sichtbar zu machen», denn Datenwissenschaft ist «wie alle Arbeit auf der Welt die Arbeit vieler Hände». Laut D'Ignazio und F. Klein macht der Datenfeminismus «diese Arbeit sichtbar, damit sie anerkannt und wertgeschätzt werden kann»⁵⁹. Dies lässt sich auch auf die feministische Filmgeschichtsschreibung anwenden. Um die Arbeit der schreibenden Filmexilant:innen anzuerkennen, gilt es, diese sicht- und

⁵³ Horak (2017) *ibid.*, S. 142.

⁵⁴ Zit. n. *ibid.*, S. 131.

⁵⁵ *Ibid.*, S. 134.

⁵⁶ Von einer vergleichbaren Erfahrung berichtet auch Salka Viertel in ihren Erinnerungen: Viertel, Salka (1969) *Kindness of Strangers*. New York: Holt, Rinehart und Winston.

⁵⁷ Scholz (2016) *ibid.*, S. 19.

⁵⁸ D'Ignazio, Catherine/Klein, Lauren F. (2023) *Data Feminism*. Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press.

⁵⁹ D'Ignazio, Catherine/Klein, Lauren F. (2023) *ibid.*, S. 18.

auffindbar zu machen. Doch wie wir bereits gesehen haben, ist es in der Regel nicht einfach zu rekonstruieren, wer, was, wann und wie viel ein Autor zu einem Film beigetragen hat. Wie die Drehbuchforschung zeigt, hat dies auch etwas mit dem Drehbuchschreiben selbst zu tun. Aus dieser lassen sich ein paar wichtige Einsichten gewinnen, die uns helfen, die Herausforderungen der historischen Erforschung des Filmschreibens besser zu erkennen. In den letzten Jahren hat die Drehbuchforschung, ein neuerer Zweig der Film- und Medienwissenschaft, vor allem im Kontext der Produktions- und Medienwirtschaftsforschung, an Bedeutung gewonnen.⁶⁰ Entwickelt an der Schnittstelle von kultursoziologischen, medienethnographischen und medienkulturellen Forschungsansätzen⁶¹, konzentriert sich die Produktionsforschung auf den Produktionsprozess und die Frage nach den Arbeitsbedingungen und -beziehungen und widmet dem Film als Erfahrungsgegenstand ein nachgeordnetes Interesse.

Die Tätigkeit des Schreibens in der Film- und Medienbranche besteht in der Regel in der Erstellung eines Drehbuchs bzw. **scripts**. Aber das Drehbuch ist ein «instabiles Objekt zwischen Festschreibung und Unbestimmtheit»⁶², das in erster Linie die Handlung des späteren Films strukturiert und diesen über den Dialog, Figuren, Situationen und Handlungsverläufe bestimmt. Als «Funktionstext» deckt das Drehbuch nur einen kleinen Teil von dem ab, was einen fertigen Film ausmacht.⁶³ Wie der italienische Regisseur Pier Paolo Pasolini es einmal formuliert hat, ist das Drehbuch eine «Struktur, die eine andere Struktur sein will»⁶⁴. Dem Drehbuchautor Jean-Claude Carrière zufolge besteht das eigentliche Ziel des Drehbuchs darin im Film zu verschwinden.⁶⁵ In der Hollywood-Industrie sind Drehbücher stark formalisiert; eine Seite Text entspricht etwa einer Minute Filmhandlung und zugleich werden zahlreiche unterschiedliche Fassungen geschrieben, oft von wechselnden Autor:innen oder Teams, bis eine Drehvorlage vorliegt. Die überwiegende Mehrzahl der geschriebenen Drehbücher wird aber nie realisiert (in Hollywood beträgt das Verhältnis heutzutage rund 100:1). Für ein umfassendes Verständnis der Arbeit im Bereich der Drehbuchentwicklung und des Drehbuchschreibens wäre es notwendig, auch die unproduzierten Materialien zu untersuchen; sie hinterlassen jedoch nur wenige

⁶⁰ Henschen, Jan et al. (Hg.) (2022) Drehbuchforschung: Perspektiven auf Texte und Prozesse. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden; Krauß, Florian (2023) Positionen und Desiderate der Drehbuchforschung. In: MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews 40,1, S. 8–23.

⁶¹ Powdermaker, Hortense (2013) Hollywood, die Traumfabrik: eine Anthropologin schaut auf die Filmemacher. Mansfield Centre, CT: Martino Publishing; Caldwell, John Thornton (2008) Production Culture. Industrielle Reflexivität und kritische Praxis in Film und Fernsehen. Durham, NC: Duke University Press; Mayer, Vicki (2011) Below the Line: Television Producers and Production Studies in the New Economy. Durham, NC: Duke University Press.

⁶² Henschen, Jan et al. (Hg.) (2022) *ibid.*, S. 17.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Zit. n. *ibid.*, S. 6.

⁶⁵ Carrière zit. in Maras, Steve (2009) Screenwriting: Geschichte, Theorie und Praxis. London: Wallflower Press, S. 147.

Spuren in den Archiven.⁶⁶ Dies ist ein weiterer Grund dafür, dass sich «[g]roße Teile der Drehbuchforschung [...] auf tatsächlich realisierte [...] Stoffe»⁶⁷ beschränken und damit den eigentlichen Produktionsprozess weitgehend ausspart. Folglich kann das instabile Objekt des Drehbuchs nur prozessual, d. h. als etwas Prozesshaftes verstanden werden. Das Drehbuch bleibt auch aus der Perspektive des Autors ein «instabiles Objekt». Es stellt sich die Frage, wie sich Autoren- und Kollaborationsprozesse zueinander verhalten, zumal an einem Drehbuch in der Regel mehrere Personen zu unterschiedlichen Zeitpunkten der Stoff- und Drehbuchentwicklung arbeiten.

Neben diesen allgemeinen Merkmalen des Filmschreibens sind auch historische, politische und soziokulturelle Überlegungen für den hier vorgestellten Kontext wichtig. Das Schreiben für den Film verändert sich im Laufe der Zeit und variiert je nach Produktionskontext und Produktionskultur. Petr Szczepanik hat ein Beispiel für eine solche historische Drehbuchforschung vorgestellt. Er spricht vom Drehbuch als einer «paradoxe[n] Angelegenheit», einem «Bindeglied zwischen dem Produktionssystem im allgemeinen und der konkreten filmischen Umsetzung» im Besonderen.⁶⁸ Seine Untersuchung bezieht sich auf den tschechischen Produktionskontext von 1945 bis 1990, den er als «[H]ybrid aus österreichischen, deutschen, später sowjetischen» [...] in Verbindung mit «spezifischen lokalen Bedingungen» beschreibt.⁶⁹ Der Vergleich mit der Weimarer Zeit und dem Filmexil ist eindeutig. In den 1920er-Jahren zog Berlin Drehbuchautoren aus dem gesamten deutschsprachigen Raum sowie aus Mittel- und Osteuropa an; Béla Balázs ist ein prominentes Beispiel. Eine vergleichbare Studie zur Geschichte des Drehbuchschreibens in Deutschland gibt es jedoch bisher nicht.⁷⁰ Neben Einzelstudien,⁷¹ ist hier vor allem das Buch von Juliane Scholz zur Geschichte des Drehbuchschreiberberufs mit einem historischen Vergleich zwischen den USA und Deutschland bemerkenswert.⁷² Darin findet sich eine der wenigen zeitgenössischen Quellen, aus der etwa über die Situation der Drehbuchautor:innen in Deutschland vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten zu erfahren ist: «1932 arbeiteten in Deutschland etwa 115 hauptberufliche

⁶⁶ Eine Ausnahme bildet Christoph Hesse (2017) *Filmexil Sowjetunion: Deutsche Emigranten in der sowjetischen Filmproduktion der 1930er und 1940er Jahre*. München: Edition text + kritik. Hier ist viel über nichtrealisierte Projekte zu erfahren.

⁶⁷ Carrière zit. in Maras, Steve (2009) *ibid.*

⁶⁸ Szczepanik, Petr. 2013. How many steps to the screenplay? Eine politische Geschichtsschreibung des Drehbuchs. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte der audiovisuellen Kommunikation* 22,1, S. 102–136, hier: S. 104.

⁶⁹ Szczepanik, Petr (2013) *ibid.*, S. 110.

⁷⁰ Die Forschungssituation zum Thema stellt sich in Deutschland auch durch die dezentrale bzw. föderale Archivierung (etwa im Unterschied zu Frankreich), fehlende rechtliche Rahmenbedingungen in der Frühzeit des Kinos und nicht zuletzt die großen historischen und politischen Zäsuren durch die beiden Weltkriege und das geteilte Deutschland als herausfordernd dar (vgl. Henschen et al. (2022) *ibid.*, S. 10 ff), was aber kein Hinderungsgrund sein sollte.

⁷¹ Zur historischen Drehbuchforschung in Deutschland siehe: Henschen et al. (2022) *ibid.*, S. 10.

⁷² Scholz (2016) *ibid.*

Drehbuchautoren, von denen jeder durchschnittlich an zwei bis vier Filmen pro Jahr mitarbeitete. Etwa 63 Filme wurden von mehr als einem Autor verfasst»⁷³.

Juliane Scholz weist darauf hin, dass sich Drehbuchautor:innen «seit Beginn des 20. Jahrhunderts meist aus den angrenzenden journalistischen und schriftstellerischen Berufsfeldern» rekrutiert wurden.⁷⁴ Was sich im Kontext einer «künstlerisch-individuellen» Professionalisierung in den 1910er-Jahren in Bezeichnungen wie «Filmdichter» oder «Kinometerdichter» widerspiegelt, kontrastiert mit einem anderen Modus der Professionalisierung, dem «betrieblich-kollektiven» bzw. einer «gewerkschaftlich[en] Strategie»⁷⁵. Ab 1919 organisierten sich die Drehbuchautor:innen im Berufsverband «Verband deutscher Film Autoren», der berufsständische wie gewerkschaftliche Ziele vertrat»⁷⁶. Allerdings hatte der Verband wenig Erfolg bei der Durchsetzung seiner Forderungen: «Das Filmmanuskript galt im Urheberrecht nicht als eigenständiges literarisches Werk, sondern als vorbestehendes literarisches Werk» und für viele Drehbuchautoren wirkte sich das stärker als in den USA negativ aus, «dass einzelne Schriftsteller das Filmmanuskript weiterhin als <unliterarischste> Form der Literatur ansahen.»⁷⁷ Der Prozess verdeutlicht die «Spannung zwischen dem Bild des traditionellen Künstlers, des angestellten Geistesarbeiters und des Rechteinhabers»⁷⁸, wie Scholz anmerkt.⁷⁹

5. Maria Stephan. Die Arbeit vieler Hände – nochmals Schreiben für den Film

Viele der Menschen, die wegen der Nationalsozialisten fliehen mussten, fanden während ihrer Flucht und in den verschiedenen Exilländern einen Weg, in ganz unterschiedlichen beruflichen Zusammenhängen ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Insgesamt listet Günter Peter Straschek auf den Deckblättern der Personenakten mehr als 1.167 verschiedene berufliche Tätigkeiten auf. Etwa ein Viertel davon, also rund 300 Berufe, entfallen auf die Filmbranche. Von den mehr als 4.000 Personen, die in den Akten aufgeführt sind, arbeiteten rund 1.500 in der Filmindustrie. Darunter sind viele, die als Autor:innen an den verschiedenen Entwicklungsstufen eines Filmprojekts beteiligt waren, von der ersten Filmidee

⁷³ Zit. n. *ibid.*, S. 154.

⁷⁴ Scholz, Juliane (2015) Der Beruf des Drehbuchautors in den USA und Deutschland im 20. Jahrhundert. In: *Medien & Zeit* 30,1, S. 14–26, hier: S. 17.

⁷⁵ *Ibid.*, S. 18.

⁷⁶ *Ibid.*, S. 143.

⁷⁷ *Ibid.*, S. 147.

⁷⁸ *Ibid.*, S. 153.

⁷⁹ Vgl. dazu auch: Dommann, Monika (2016) Mehr Brecht als Recht. In: *literaturkritik.de*. [<https://literaturkritik.de/id/20810> (Letzter Zugriff am: 26.04.2025)], die auch auf die Rolle der später emigrierten Schriftstellerin, Übersetzerin und Brecht-Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann in diesem Falle hinweist.

über die Drehbuchentwicklung bis hin zu einem möglichen Drehbuch oder einem geschriebenen Skript (dem «kurbelfähigen Drehbuch», wie es in Deutschland ab 1924 genannt wurde⁸⁰). Sie schrieben nicht nur an Spielfilmen mit, sondern entwickelten auch Kurz- und Dokumentarfilme oder konzipierten Werbe- oder andere Gebrauchsfilme.

Geht man davon aus, dass Straschek versucht hat, möglichst viele Personen aufzulisten, die in den 1930er-Jahren mit der deutschen Filmbranche in Verbindung standen, so ist seine Sammlung mit über 100 Namen die wohl der umfangreichste verfügbare Datensatz zu schreibenden Frauen im Kinogeschäft dieser Zeit. Die folgenden Berufe sind in Verbindung mit weiblichen Namen in der Sammlung zu finden: Autorin, Dramatikerin, Dramaturgin, Drehbuch, Drehbuchautor, Drehbuchautorin, Filmjournalistin, Filmkritik, Filmkritikerin, Filmliterat, Journalistin, Librettistin, Novellenautorin, Prosaistin, Publizistin, Romanschriftstellerin, Screenplay, Szenario und Szenario. Sechs von diesen Tätigkeiten können dem Drehbuchschreiben im engeren Sinn zugeordnet werden. Verknüpft man diese Informationen mit entsprechenden Einträgen auf Wikipedia und IMDb, so gibt es 15 explizite Drehbuchautorinnen mit entsprechenden Credits in den Straschek-Akten. Gut 20 Frauen in den Straschek-Akten, von denen einige erst nach ihrer Emigration am Ende des Zweiten Weltkriegs mit dem Schreiben für Film und Fernsehen begannen, hatten zuvor als Schauspielerinnen gearbeitet⁸¹ und die anderen knapp 70 Personen haben entweder als Journalistinnen oder Schriftstellerinnen gearbeitet.

Um die Arbeit der Exilanten, die für den Film schrieben, zu erkennen, muss man aber, wie eingangs erwähnt, gegebenenfalls auch spekulieren, wie im Fall von Rosa Wachtel, die in einer früheren Liste von Straschek erwähnt wird⁸² und auch im Filmportal aufgeführt ist. Lediglich Robert Dassanowsky liefert im Zusammenhang mit seinen umfangreichen Recherchen über österreichische Drehbuchautorinnen einige Details über sie: Rosa Wachtel, geboren um 1900, begann ihre Karriere als Journalistin und Filmkritikerin, ebenso wie Ida Jenbach. Zwischen 1921 und 1932 schrieb sie an elf Filmen für die österreichischen und deutschen Regisseure Max Neufeld, Robert Wohlmut (in Hollywood ab 1938 unter dem Namen Robert Wilmot tätig) und Carl Boese mit. Mehr ist über sie jedoch nicht zu erfahren.

Maria Stephan (1902–1974) ist noch schwerer zu fassen. Sie wird als Mitautorin von *DIE FAHRT IN DIE JUGEND* (1935), als alleinige Drehbuchautorin von *TANZMUSIK* (1935) und für eines der

⁸⁰ Siehe Scholz (2016) *ibid.*

⁸¹ Zu den Exil-Schauspielerinnen siehe: Felix, Jürgen (2002) *Flucht durch Europa. Schauspielerinnen im Exil 1933–1945*. Marburg: Schüren; zu Journalistinnen: Mikota, Jana (2014) *ibid.* und Spreizer, Christa (Hg.) (2014) *Die Geschichte der Frauen entdecken. Deutschsprachige Journalistinnen (1900–1950)*. Oxford: Lang.

⁸² Siehe Loewy, Ronny (Hg.) (1987) *Von Babelsberg nach Hollywood: Filmemigranten aus Nazi-Deutschland. Exponatenverzeichnis*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum.

wichtigsten Kostümdramen der damaligen Zeit, MANJA VALEWSKA (1936), genannt. Alle drei Filme wurden nach 1933 in Deutschland uraufgeführt, was darauf hindeutet, dass es keine «bekannteren» jüdischen Künstler:innen gab, die an den Filmen mitgearbeitet haben.⁸³ Nach dem Anschluss Österreichs 1938 floh die Regisseurin, Produzentin und Drehbuchautorin Maria Stephan aus der Schweiz über die Alpen nach Italien. Der Filmhistoriker Hervé Dumont schreibt:

Die Realisation und das erste Drehbuch (Mitte Februar 1940) von <Der achti Schwyzer> obliegen einer Österreicherin, Maria Stephan, der Freundin des Produzenten. Ihr Drehbuch ist ein ironisches Plädoyer gegen die Diskriminierung der Ausländer und Leopold Biberti (ein 1914 eingebürgerter Berliner) ist die Hauptrolle zuge-dacht. Das Hauptgewicht liegt auf den durch die Schliessung der Grenzen von ihren Familien abgeschnittenen Ehegatten. Die Dreharbeiten werden Anfang April in Münchenstein aufgenommen, aber durch die zweite Generalmobilmachung am 11. Mai wieder unterbrochen. Einige Tage später verbietet die Armee Maria Stephan we-gen ihrer Nationalität, im Grenzgebiet von St. Gingolph zu drehen. Die Regisseurin benutzt die Gelegenheit, um nach Mailand zu fliehen, von wo sie nicht zurückkehrt. [sic]⁸⁴

Der letzte Film, mit dem Maria Stephan in Verbindung gebracht wird, ist Vittorio de Sicas Komödie MADDALENA ZERO IN CONDOTTA (USA 1940), bei dem sie Regieassistentin war.⁸⁵ Nach Italien führt ihre Straschek-Akte Jugoslawien und Argentinien als weitere Exilländer von Maria Stephan auf, doch dann verliert sich ihre Spur.

Für Dorothea Gotfurt gibt es bei Straschek keinen Eintrag; das Germersheimer Übersetzerlexikon erwähnt aber auch ihre Arbeit als Drehbuchautorin.⁸⁶

⁸³ von Dassanowsky, Robert (2015) *ibid.*

⁸⁴ Dumont, Hervé (1987) *Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme: 1896–1965*. Lausanne: Schweizer Filmarchiv/Cinémathèque suisse, S. 264; *Der achti Schwyzer* wurde in der Folge vom Direktor des Schauspielhauses Zürich, Oskar Wälterlin, neu inszeniert. Das Thema erinnert an eine problematische Karikatur aus der Landesausstellung von 1939, die darauf hinwies, dass jeder achte Schweizer eine Ausländerin heiratet. Felix Aeppli sagt: «Selten war ein Film so erfolglos» und fährt fort: «Der Bundesrat verbot den Film noch vor seiner Premiere mit der Begründung, er könne im Ausland den Eindruck erwecken, die Heirat von Schweizerinnen mit Ausländern sei in der Schweiz unerwünscht.» Aeppli, Felix. (1992) *Das Schweizerische im Schweizer Film*. Ausstellungsbeitrag aus dem Jahr 1992 von Felix Aeppli. Sonderprogramm des «Filmpodiums» zur Ausstellung «Sonderfall? – Die Schweiz zwischen Réduit und Europa» (Schweiz. Landesmuseum Zürich), Sept./Okt. 1992. [<https://aeppli.ch/Film/Sonderfall.htm> (Letzter Zugriff am: 26. 04.2025)].

⁸⁵ Vgl. Fabbri, Lorenzo (2023) *Cinema is the Strongest Weapon: Race-Making and Resistance in Fascist Italy*. University of Minnesota Press., S. 172. Projekt MUSE. [<https://muse.jhu.edu/book/112434> (Letzter Zugriff am: 26.04.2025)].

⁸⁶ Kaus, Gina (1990) *ibid.*; Kelletat, Andreas F. (2024a) Dorothea Gotfurt, 1907–1995. In: *Germersheimer Übersetzerlexikon UeLEX* (online). [<https://uelex.de/uebersetzer/gotfurt-dorothea/> (Letzter Zugriff am: 26.04.2025)]; Dort wird auch Hedda Zinner erwähnt, die bei Straschek einen Eintrag hat; sie war in erster Linie

6. Zum Schluss: Sibyl Pietzsch aka Peech

Ich habe eingangs deutlich gemacht, dass sich dieser Beitrag im Kontext einer feministischen Filmhistoriographie fragt, wie die filmhistorische Marginalisierung von Schreibenden Frauen des Filmexils zustande kommt. Dies beginnt mit der Frage, wie das Schreiben für den Film definiert wird und welchen Spuren wir in unserer historischen Forschung folgen. Aus einer kritischen produktionsgeschichtlichen Perspektive ist die Nennung von Namen im Vor- und Abspann als Indiz für Filmarbeit problematisch, weil sie nur bestimmte Funktionen und ausgewählte Arbeitsbedingungen widerspiegelt. Dies gilt insbesondere für die feministische Filmexilforschung. Zu Sibyl Pietzsch/Paech/Peech etwa, gibt es im Straschek-Nachlass keine Akte, aber auch sie beteiligte sich wie Eva Wisbar am Preisausschreiben der Harvard Universität. In seinem Aufsatz von 2005 stellt Garz sie kurz wie folgt vor:

Peech (Pietzsch), Sibyl, 58 *29. Oktober 1903 in Dresden, t8. Januar 1971 in New York. Konfession: protestantisch. Schauspielerin, Dramaturgin, Autorin, zuletzt ansässig in Berlin. Sibyl Peech war verheiratet mit dem Bauhaus-Künstler und Architekten László Moholy-Nagy und folgte ihm 1935 nach London, 1937 weiter nach Chicago, von wo aus sie ihr englischsprachig verfaßtes autobiographisches Manuskript unter dem Titel «My life in Germany two years before and two years after the start of the Hitler regime» (181 Seiten) einreichte.⁸⁷

Im Gegensatz zu Eva Wisbars Manuskript wurde ihr Manuskript nie veröffentlicht, aber Hilde Heynen verwendete es für ihre architekturhistorische Biografie von Sibyl Moholy-Nagy (die 2019 gleichzeitig auf Deutsch und Englisch erscheint).⁸⁸ Mit dem Nachnamen ihres zweiten Mannes, des ehemaligen Bauhaus-Professors, Künstlers, Fotografen und Avantgarde-Regisseurs László Moholy-Nagy, ist Sibyl Pietzsch, die sich als Theater- und Filmschauspielerin Sibyl Peech nannte, zumindest in architektur- und kunsthistorischen Kreisen keine Unbekannte. In Dresden geboren, führte sie ihre erste Ehe mit dem Intellektuellen und Industriellen Carl Dreyfus, einem engen Freund von Theodor W. Adorno, nach Frankfurt, das sie 1931 in Richtung Berlin verließ, um bei der Tobis Tonbild-Syndikat AG zu arbeiten. Dort nahm sie eine Position in der Stoffentwicklung wahr, aber wahrscheinlich nicht als Leiterin, wie sie in **Experiment in Totality** andeutete, einem Buch, in

Schriftstellerin, wobei einige ihrer Werke auch verfilmt wurden. Kelletat, Andreas F. (2024b) Hedda Zinner, 1905–1994. In: Germersheimer Übersetzerlexikon UeLEX (online). [<https://uelex.de/uebersetzer/zinner-hedda/>] (Letzter Zugriff am: 26.04.2025)].

⁸⁷ Garz (2005) *ibid.*, S. 325.

⁸⁸ Heynen, Hilde (2019) *Sibyl Moholy-Nagy. Architecture, Modernism and its Discontents*. Bloomsbury Studies in Modern Architecture. London: Bloomsbury Visual Arts.

dem sie das Leben und Werk ihres Mannes im Kontext der Kunstgeschichte einordnet (1950 auf Englisch und 1972 auf Deutsch erschienen), sondern eher als Assistentin.⁸⁹ Sie begegnete László Moholy-Nagy zum ersten Mal bei Tobis in Berlin. Sie wurden 1932 ein Paar und bekamen im folgenden Jahr ihre erste Tochter; eine zweite wurde 1936 geboren. Im Jahr 1934 floh László Moholy-Nagy über Amsterdam nach London, wo die Familie 1935 wieder zusammenkam und das Paar offiziell heiratete. 1937/8 zogen sie weiter nach Chicago. Dort gründet László Moholy-Nagy das IIT Institute of Design zunächst als «New Bauhaus». Sibyl Moholy-Nagy arbeitete dort bis zum Tod ihres Mannes im Jahr 1946, danach musste sie ihre Familie allein versorgen. Im Jahr 1951 wurde sie Professorin für Architekturgeschichte am Pratt Institute in New York. Im Gegensatz zu Eva Wyszbar gibt es für Sibyl Moholy-Nagy sowohl auf Filmportal wie auch auf Wikipedia Einträge, die auf ihre Beteiligung an Filmen hinweisen. Interessanterweise gibt es jedoch keine Filmografie in dem ausführlichen englischen Wikipedia-Eintrag zu ihr.

Auch Sibyl Pietzsch zählt zu den vielen jungen Autorinnen, die in Berlin für eine kurze Zeit ein Auskommen in der Entwicklung von Filmstoffen gefunden hatten, deren Karriere im Filmgeschäft jedoch durch die erzwungene Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland keine Fortsetzung fand. Dass sie, wie viele andere, ihr Talent im Exil in neuen Berufsfeldern zur Geltung bringen konnte, ändert nichts an der historiografischen Herausforderung, auch die unvollständigen und unterbrochenen Geschichten zu erzählen, an denen schreibende Frauen für die lokalen, nationale und internationale Film- und Unterhaltungskultur des beginnenden 20. Jahrhunderts mitbeteiligt waren.

Dieser Artikel wäre ohne die hilfreichen Fragen und Forschungsbeiträge aus einem Masterseminar zum Thema nicht möglich gewesen. Mein Dank gilt meinen Studierenden (in alphabetischer Reihenfolge): Victoria Brähler, Fiona Dörr, Matthias Hartmann, Franziska Sarah Layritz, Maximilian Teschner, Lys Malin Thomsen, Philipp Titze, Oskar Ullrich, Tobias Waßmund, Maurice Weller, Ansgar Wendt und Simon Winkel.

⁸⁹ Moholy-Nagy, Sibylle (1930) *Experiment in Totality*. New York: Harper & Brothers.