



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Filmische Inszenierungen der Stadt Wien
bei Max Ophüls:
Liebelei, Letter from an Unknown Woman und *La Ronde*“

Verfasserin

Rita Huber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, September 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. Christian Cargnelli

Inhaltsverzeichnis

1 Vorwort.....	4
2 Inhalt der Filme	5
2.1 <i>Liebelei</i> (D 1933).....	5
2.2 <i>Letter from an Unknown Woman</i> (USA 1948).....	6
2.3 <i>La Ronde</i> (F 1950).....	7
3 Einführung	8
3.1 Herangehensweise und Ziele.....	8
3.2 Der Autor Max Ophüls.....	9
3.2.1 Autorschaft in <i>Liebelei</i>	10
3.2.2 Autorschaft in <i>Letter from an Unknown Woman</i>	12
3.2.3 Autorschaft in <i>La Ronde</i>	14
4 Wien als Schauplatz im Film.....	18
4.1 Der Handlungsraum Stadt.....	18
4.2 Die Auswahl Wiens als Spielort für Ophüls.....	24
5 Wiener Räume bei Ophüls	25
5.1 Theater und Oper.....	25
5.1.1 „Polyphonie des Raums“	25
5.1.2 Begegnungen in der Oper in <i>Liebelei</i>	28
5.1.3 Begegnungen in der Oper in <i>Letter from an Unknown Woman</i>	30
5.1.4 Begegnungen im Theater in <i>La Ronde</i>	32
5.1.5 Der Film <i>La Ronde</i> als Theaterstück.....	34
5.1.5.1 Wiener Schauplätze – außerhalb des Theaters.....	35
5.2 Kaffeehaus und Restaurant.....	36
5.2.1 Aufbau der Handlungsräume	36
5.2.2 Kaffeehaus und Restaurant als filmische Walzerräume	37
5.2.2.1 Wiener Walzer als Filmmusik	37
5.2.2.2 Walzerraum in <i>Liebelei</i>	39
5.2.2.2.1 Kontrastierender Einsatz von Walzermusik und anderer Musik	44
5.2.2.3 Walzerraum in <i>Letter from an Unknown Woman</i>	46

5.2.2.4 Vergleich der Walzertänze in <i>Liebelei</i> und <i>Letter from an Unknown Woman</i>	51
5.2.2.5 Effekte von diegetischer und nicht-diegetischer Walzermusik.....	53
5.2.2.5.1 <i>Letter from an Unknown Woman</i>	53
5.2.2.5.2 <i>Liebelei</i>	56
5.2.2.6 Walzerraum in <i>La Ronde</i>	57
5.2.2.6.1 Charles und Anne im Cabinet particulier (#6).....	58
5.2.2.6.2 Vergleich zu <i>Letter from an Unknown Woman</i>	60
5.2.2.6.3 Episodische Walzerräume in <i>La Ronde</i>	64
5.2.2.6.4 „Le Soldat et la Femme de chambre“ (#2, Franz + Marie).....	65
5.2.2.6.5 „Le jeune Homme et la jeune Femme“ (#4, Alfred + Emma)....	67
5.3 Conclusio: Walzerraum bei Ophüls.....	71
6 Wien um 1900 als Spielort und -zeit.....	72
6.1 Wien als Handlungsort im Film ist gleich Wiener Film?.....	74
6.2 Deutsch und Wienerisch in <i>Liebelei</i>	77
6.3 Wiener Klischees in <i>Letter from an Unknown Woman</i>	82
6.4 Wiener Walzer in <i>La Ronde</i>	85
6.5 Das historische Wien um die Jahrhundertwende: Kultur und Gesellschaft....	87
6.5.1 Ophüls' Umgang mit der Vergangenheit.....	87
6.5.2 Wien als Mittelpunkt eines Reiches.....	88
6.5.3 Besondere Gesinnungen und Denkweisen.....	88
6.5.4 Kunst und Kultur in Wien um 1900.....	90
7 Schlusswort.....	97
8 Quellenverzeichnis.....	100
8.1 Online Quellen	103
8.2 Filme.....	103
Anhang:	
Abstract deutsch.....	104
Abstract in English	105
Curriculum Vitae.....	106

1 Vorwort

„Wien im Film“ bildete das Thema für das Open Air Kino am Karlsplatz „Kino unter Sternen 2010“ und für die gleichnamige Ausstellung im Wien Museum. Die Mitarbeit bei After Image Productions, dem Veranstalter von Kino unter Sternen, ermöglichte mir unter anderem eine umfangreiche inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Thema. Meine Begeisterung für das Medium Film wuchs im Zuge dessen und damit auch die vermehrte Beschäftigung mit Autorenfilmen und Exilfilmen im Laufe der letzten Studiensemester. Die Themenwahl lag demnach, auch aufgrund der Leidenschaft für die Filme Max Ophüls', sehr nahe.

Die Ophüls-Biographie von Helmut G. Asper¹ bietet für die vorliegende Arbeit die wichtigste Quelle für Daten und Fakten im Leben Max Ophüls'.

Alle Formatierungen in den verwendeten Zitaten wurden aus den jeweiligen Originalen übernommen. Die Timecodes zu den analysierten Szenen sind in eckigen Klammern angegeben. Im Text wird eine gendergerechte Schreibweise angewandt.

Für die fachliche Betreuung, die Begeisterung und alle Hilfestellungen möchte ich mich bei Mag. Dr. Christian Cargnelli bedanken.

Von ganzem Herzen danke ich meinen Eltern Brigitta und Dr. Josef Huber für jede Unterstützung und vor allem für ihr großes Interesse an meinen Projekten, sowie meinen Schwestern Dr. Gerda Weiss und Mag.^a Birgit Huber für ihre vielen Aufmunterungen und Rückgrat-stärkenden Worte.

Meinen lieben Freunden danke ich herzlich für ihren ermutigenden Optimismus.

Ein ganz besonderer Dank gilt Tobias Wurzer, BSc – für alles.

Und vor allem: danke Max Ophüls.

1 Asper, Helmut G., *Max Ophüls. Eine Biographie mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern*, Berlin: Bertz 1998.

2 Inhalt der Filme

Um einen kurzen Überblick zu schaffen, seien einführend die Handlungen der drei Filme umrissen. Im Falle von *La Ronde* gibt es zusätzlich eine tabellarische Übersicht der Episoden, auf deren Nummerierung im Text Bezug genommen wird.

2.1 *Liebelei* (D 1933)

Leutnant Fritz Lobheimer (Wolfgang Liebeneiner) und Oberleutnant Theo Kaiser (Willi Eichberger) besuchen die Opernvorstellung „Die Entführung aus dem Serail“. Theo wird von einem vom Balkon fallengelassenen Opernglas getroffen. Fritz verlässt bald das Opernhaus, um zur Baronin von Eggersdorf (Olga Tschechowa) zu fahren, mit der er eine Affäre unterhält. Baron von Eggersdorf (Gustaf Gründgens), ebenfalls in der Oper, ahnt dies, als er Fritz' leeren Platz sieht, und fährt ebenso nach Hause, wo ihm Fritz nur knapp entkommt.

Mizzi Schlager (Luise Ullrich) und Christine Weyring (Magda Schneider) wollen nach der Vorstellung das Opernglas abholen, das Christine fallen gelassen hat, und treffen dabei auf Theo, mit dem sie in ein Kaffeehaus gehen. Fritz, der der Baronin seinen Wohnungsschlüssel gegeben hat, stößt später dazu. Theo und Mizzi gehen in die gemeinsame Wohnung von Fritz und Theo, Fritz begleitet Christine nach Hause. Die vier treffen sich am nächsten Tag in einem Kaffeehaus wieder, Fritz und Christine lernen sich besser kennen. Fritz tanzt bei einer Soiree in der Villa des Barons mit der Baronin, es gehen Gerüchte um und der Baron bittet Fritz am nächsten Tag zu einem Besuch.

Bei einer winterlichen Schlittenfahrt schwört Christine Fritz die ewige Liebe, dieser ist etwas verhalten.

Der Bruder des Barons, Major von Eggersdorf (Paul Otto), berichtet diesem von seinem Verdacht über das Verhältnis von Fritz und der Baronin. Fritz beendet am gleichen Abend die Affäre mit ihr. Bei einer Feier in der Wohnung von Fritz und Theo taucht unerwartet der Baron auf und konfrontiert Fritz mit den Gerüchten um die Affäre. Der Wohnungsschlüssel, den er gefunden hat, gibt ihm Gewissheit. Fritz sagt Christine, er müsse verreisen, obwohl er weiß, dass er sich mit dem Baron duellieren muss. Fritz stirbt bei dem Duell, Christine stürzt sich auf die Nachricht seines Todes aus dem Fenster.

2.2 *Letter from an Unknown Woman (USA 1948)*

Der Film beginnt mit einer Kutschfahrt zu Stefan Brands (Louis Jourdan) Wohnung, der/die Zuschauer/in erfährt, dass Stefan zu einem Duell gefordert wurde. Stefan bittet seinen Diener John (Art Smith) seine Sachen zu packen, dieser gibt ihm Lisa Berndles (Joan Fontaine) Brief. In Rückblenden wird nun die Geschichte von Lisa und Stefan erzählt, die sie ihm geschrieben hat.

Beim Einzug des neuen Mieters Stefan Brand sieht das junge Mädchen Lisa seine Musikinstrumente und lauscht danach lange Zeit seinem Klavierspiel. Nach ihrer ersten kurzen Begegnung beginnt sie, ihm und seiner Musik ihr ganzes Leben zu verschreiben. Lisas Mutter (Mady Christians) eröffnet ihr, dass sie mit ihrem Verlobten, Herrn Kastner (Howard Freeman), nach Linz ziehen würde. Lisa schleicht sich bei ihrer Abfahrt nach Linz vom Bahnhof, um Stefan ihre Liebe zu gestehen. Dieser kommt jedoch in der Nacht mit einer anderen Frau nach Hause. Lisa zieht nun doch nach Linz, wo sie einen jungen Leutnant (John Good) heiraten soll. Diesem und ihren Eltern sagt sie, sie wäre in Wien verlobt, und geht schließlich auch dorthin zurück. Sie arbeitet als Modell bei Madame Spitzer und wartet jeden Abend an der Hausecke Stefans auf ihn, der sie einmal tatsächlich beachtet. Stefan und Lisa verbringen den Abend gemeinsam und schließlich auch die Nacht. Stefan verspricht, sie wiederzusehen, muss aber nach Mailand auf eine Konzertreise. Lisa bringt Stefans Sohn (Leo B. Pessin) zur Welt, erzählt ihm aber nichts davon und sieht ihn auch nicht wieder. Sie heiratet Johann Stauffer (Marcel Journet), der auch Stefan junior bei sich aufnimmt und akzeptiert. Bei einem Opernbesuch mit ihrem Mann sieht Lisa Stefan wieder. Wie auch bei ihrer letzten Begegnung kann er sich jedoch nicht an sie erinnern. Lisa besucht Stefan in der Nacht in seiner Wohnung, um ihm die gemeinsame Geschichte zu erzählen. Sie bemerkt jedoch, dass sie von ihm wieder nur wie eine seiner vielen Liebschaften behandelt wird, und verlässt die Wohnung.

Ihr Sohn hat sich bei einer Zugreise mit Typhus infiziert und stirbt. Lisa befindet sich ebenso im Krankenhaus, als sie den Brief schreibt, und stirbt, noch bevor sie ihn signieren kann. Johann Stauffer, der beobachtet hat, wie Lisa am Abend des Opernbesuchs zu Stefan zurückgeht, fordert diesen zu einem Duell. Die Rückblende schließt sich, wenn Stefan den Brief zu Ende gelesen hat. Er realisiert seine Fehler und macht sich auf den Weg zum Duell.

2.3 *La Ronde* (F 1950)

La Ronde gliedert sich in zehn Episoden: die Hauptfiguren sind jeweils ein anderes Paar, das sich an unterschiedlichen Orten begegnet, Gespräche führt und schließlich miteinander Sex hat. Der Film beginnt mit einem Prolog des Spielleiters, der ein Karussell, das Karussell der Liebe, in Gang setzt. Er stellt die Figur der ersten Episode vor, die Prostituierte Léocadie (Simone Signoret), und erklärt ihr, auf welchen Soldaten sie warten soll, der dann mit ihr mitgehen wird. In jeder nächsten Episode ist eine Figur aus der vorigen beteiligt und so schließt sich am Ende der Reigen wieder mit Léocadie. Der Spielleiter führt durch die jeweiligen Episoden und taucht im Laufe des Filmes auch in unterschiedlichen Rollen auf: als Kutscher, Kellner, Portier, etc., er ist aber auch immer wieder am Karussell zu sehen, das er am Laufen hält.

Die Tabelle gibt eine Übersicht der Episoden, die Nummerierung beginnt mit Null, da diese Szene der Prolog ist.

#	Episode	Figuren	Schauplatz
0	Prolog des Spielleiters	Spielleiter + Léocadie	Studio-Set und Karussell
1	„La Fille et le Soldat“	Léocadie + Franz	Straße, unter der Brücke
2	„Le soldat et la Femme de chambre“	Franz + Marie	Tanzsaal, Park
3	„La Femme de chambre et le jeune Homme“	Marie + Alfred	Haus von Alfred
4	„Le jeune Homme et la Femme mariée“	Alfred + Emma	Haus von Alfred + Lobheimer-Soiree
5	„La jeune femme et son Mari“	Emma + Charles	Schlafzimmer des Ehepaares
6	„Le Mari et la petite Grisette“	Charles + Anne	Cabinet particulier
7	„La petite Grisette et le Poète“	Anne + Kühlenkampf	Wohnung von Kühlenkampf
8	„Le Poète et la Comédienne“	Kühlenkampf + Charlotte	Umkleideraum von Charlotte
9	„La Comédienne et le Comte“	Charlotte + Comte	Schlafzimmer von Charlotte
10	„Le Comte et la Fille“	Comte + Léocadie	Wohnung von Léocadie

3 Einführung

3.1 Herangehensweise und Ziele

Wien als Schauplatz der Geschichte verbindet Max Ophüls' Filme *Liebelei* (D 1933), *Letter from an Unknown Woman* (USA 1948) und *La Ronde* (F 1950). Robert Livingston Chamblee, der sich in seiner Dissertation eingehend diesen drei Filmen widmet, fasst sie unter dem Begriff „The Viennese Trilogy“² zusammen. Die Dissertation bietet eine umfangreiche Quelle für die Analyse zahlreicher Szenen in den oben genannten Filmen. Der Autor widmet sich besonders intensiv der berühmten Kameraführung und verfolgt die Absicht, im Laufe der Arbeit Ophüls' Entwicklung als Regisseur im Zeitraum zwischen 1933 und 1950 darzustellen.

In der vorliegenden Diplomarbeit soll weniger auf die Kameraarbeit Rücksicht genommen werden. Vielmehr will ich verfolgen, wie die Stadt Wien, ihre Orte und Räume, ihr Flair und ihr Milieu, in den drei Filmen dargestellt werden, welche Rolle sie einnehmen und wie sie die Figurenwelt beeinflussen. Damit einher geht die Analyse von Ähnlichkeiten in der Handlung, der Figurenzeichnung, der Narration.

Max Ophüls zieht jeweils eine literarische Vorlage zur Verfilmung heran, deren Handlung in Wien spielt: Arthur Schnitzlers Stücke „Liebelei“ und „Reigen“ sowie Stefan Zweigs Novelle „Brief einer Unbekannten“ geben den Impuls für die Verfilmungen. Der Regisseur nimmt hinsichtlich der jeweiligen Handlungen starke Anleihen bei seinen Vorlagen. Veränderungen sind hingegen beispielsweise in der Narration, den Dialogen oder der Figurenzeichnung sichtbar.

Diese literarischen Vorlagen, die in vielen Quellen für Vergleiche herangezogen werden, werden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt. Den Rahmen der Arbeit sollen nicht Literaturverfilmungen bilden, die drei Filme werden vielmehr als eigenständige Kunstwerke behandelt. Es soll daher nicht ausschlaggebend sein, wie Ophüls versucht, Schnitzlers oder Zweigs Vorstellungen von Wien umzusetzen. Es wird hingegen ein besonderes Augenmerk darauf gelegt, wie Ophüls die Stadt, was sie nach außen kennzeichnet, ihre Besonderheiten und Eigenheiten im jeweiligen Film darstellt. Klischees werden vor allem bei der Betrachtung des Hollywoodfilms *Letter from an Unknown Woman* eine Rolle spielen.

2 Chamblee, Robert Livingston, „Max Ophuls' Viennese Trilogy. Communications Styles and Structures“, Diss., New York University 1981.

3.2 Der Autor Max Ophüls

Seine Begeisterung für die Regiearbeit zeigt sich bei Ophüls bereits früh. In seiner Autobiographie schreibt er von seiner ersten Begegnung mit seinem künftigen Schauspiellehrer, dem Theaterregisseur Fritz Holl: „Und dann sah ich, wie die Schauspieler, die sich immer noch verbeugten und denen man Blumen zuwarf, alle Dankesbezeugungen an einen einzigen Mann im blauen Anzug weitergaben, der überhaupt nicht gespielt hatte. [...] Der kleine Mann [...] war der Regisseur der Aufführung.“³ Nach seinen Schilderungen scheinen Ophüls der Applaus und die Dankbarkeit, die dem Regisseur entgegengebracht wurden, sehr imponiert zu haben – vielleicht mit ein Grund, dass Ophüls später den Weg des Regisseurs eingeschlagen hat, anstatt bei der Schauspielerei zu bleiben.

Bei Diskussionen oder Abhandlungen über die Filme, in denen Max Ophüls Regie geführt hat, ist meist festzustellen, dass der Regisseur als Erschaffer des ganzen Filmwerks dargestellt wird. Obwohl er selbst, beispielsweise in den drei Filmen, die in Wien spielen, nicht Kamera geführt, nicht geschnitten oder das Drehbuch nicht allein verfasst hat, wird bei fast jeder Darstellung einer Kamerabewegung, eines Schnittes oder einer narratologischen Besonderheit Max Ophüls als der Urheber genannt. Andrew Sarris, um nur ein Beispiel zu nennen, spricht vom „Ophulsian camera movement“ oder von „Ophulsian characters“⁴, wenn er die Beschaffenheit von Filmen unter der Regie von Max Ophüls beschreibt. Er legt damit gewissermaßen den Charakter, den Geist oder die Ideen des Regisseurs in jeden Aspekt seiner Filme. Es drängt sich also die Frage der Autorschaft im Zusammenhang mit Max Ophüls auf. Dieser Frage soll im Folgenden, als Einleitung für die nachfolgenden Betrachtungen, nachgegangen werden.

Chamblee postuliert Ophüls' Autorschaft folgendermaßen:

From an eye peering through a stage curtain peephole in Liebelei [...], to the voice-over in Letter From an Unknown Woman [...], to the actual presence of an authorial surrogate on screen in La Ronde [...], Max Ophuls' trilogy of films with a Viennese setting reveals the director's progression from a tentative presence in his early film to a position of assertive presence on the screen almost two decades later.⁵

3 Ophüls, Max, *Spiel im Dasein. Eine Rückblende*, Stuttgart: Henry Goverts Verlag 1959, S. 56.

4 Sarris, Andrew, *The American Cinema. Directors And Directions 1929-1968*, Chicago: The University of Chicago Press 1985, S. 72.

5 Chamblee, „Max Ophuls' Viennese Trilogy“, S. 246.

3.2.1 Autorschaft in *Liebelei*

Wenn Robert Livingston Chamblee über die kreisförmige Struktur spricht, nach der jeder der drei Filme angeordnet ist, stellt er zunächst einen Beginn in der Entwicklung dieser Struktur bei *Liebelei* fest. So bemerkt er, dass die Handlung zwar grundsätzlich linear verläuft, für Schlüsselmomente aber immer wieder das Theater als Schauplatz gewählt wird.⁶ Für Max Ophüls, der seine Karriere als Schauspieler beginnt und als Theaterregisseur fortsetzt, bleibt das Theater als Ort von Begegnungen, Phantasie und Schauspielkunst auch für seine filmischen Arbeiten interessant.⁷

Um die genannte Struktur zu verdeutlichen, seien kurz die Szenen und die wesentlichen Vorkommnisse genannt, die im Theater spielen. Für eine Betrachtung in einem späteren Kapitel wird diese im Zusammenhang mit Ophüls' Wiener Schauplätzen erneut aufgegriffen.

#	Handlung	Timecode
1	Beginn des Filmes: Hinter den Kulissen des Stückes „Die Entführung aus dem Serail“, Vorstellung aller wichtigen Charaktere, Zwischenfall mit Opernglas, Fritz und der Baron verlassen nacheinander die Oper	01:15 - 06:24
2	Kennenlernen von Theo, Mizzi und Christine bei Abholung des Opernglases beim Portier im Theater	10:42 - 13:17
3	Vorsingen von Christine in der Oper	01:08:36 - 01:11:17
4	Mizzi und Theo suchen Christines Vater bei der Orchesterprobe auf, um ihm vom Tod Fritz' zu berichten.	01:13:54 - 01:15:37

Bei dieser Aufzählung fällt auf, dass die Szenen im Theater den Film bzw. seine Handlung zunächst einleiten (oben beschriebene Szenen #1 und #2) und schließlich auch auf das tragische Ende dieser vorbereiten (Szenen #3 und #4): zunächst auf den Tod im Duell für Fritz, danach auf den folgenden Selbstmord Christines. Diese Szenen bilden also den Rahmen, in welchem Leben und Tod bzw. Glück und Unglück des Paares Christine und Fritz eingefasst sind.

Max Ophüls beginnt seine Karriere als Filmregisseur im Jahr 1931 mit dem Kurzfilm *Dann schon lieber Lebertran* (D 1931). Demnach ist er bei der Entstehung von *Liebelei* erst sehr

6 Vgl. Chamblee, „Max Ophüls' Viennese Trilogy“, S. 70f.

7 Vgl. zu Ophüls' Karriere am Theater: Ophüls, Max, *Spiel im Dasein. Eine Rückblende*, Stuttgart: Henry Goverts Verlag 1959. S. 57ff.

kurz von seiner Arbeit am Theater getrennt. In *Liebelei* werden daher einige gebräuchliche Praktiken eines Theaterregisseurs sichtbar (dazwischen entstanden *Die verliebte Firma* (D 1932), *Die verkaufte Braut* (D 1932) und *Lachende Erben* (D 1932/33).).

Helmut G. Asper verdeutlicht hierzu:

Als Regisseur verleugnete Ophüls nicht den Theatermann, und damit sind nicht die wenigen frontalen Einstellungen der Kamera gemeint, sondern gerade das Element, das zu Ophüls' Markenzeichen geworden ist: die lange ununterbrochene Kamerafahrt. Ophüls benutzte die langen Fahrten, um die Szenen länger spielen und inszenieren zu können und um wie auf der Bühne einen Handlungsabschnitt im organischen Ablauf darzustellen.⁸

Asper stellt weiters fest, dass Ophüls, entgegen der üblichen Herangehensweise eines Filmregisseurs an seine Arbeit,

[...] in Szenen, in Handlungsabläufen, in dramatischem Geschehen dachte und nicht in einzelnen Bildern.⁹

Wie aus dem zuvor angeführten Zitat Chamblees¹⁰ hervorgeht, identifiziert dieser den Inspizienten, der durch ein Guckloch ungesehen die Vorgänge auf der Bühne beobachten kann und darüber Buch führt, mit Ophüls selbst. Dies ist durchaus nachvollziehbar, wenn man bedenkt, dass der Inspizient in seiner Aufgabe nie auf der Bühne zu sehen ist, sondern als Außenstehender beobachtet und beispielsweise zu den Leistungen der Schauspieler/innen gratuliert, sobald diese die Bühne verlassen. Auf einen Filmregisseur kann dies leicht übertragen werden. (Zudem trägt der Inspizient einen weißen Kittel, der ihn einem Arzt ähneln lässt, der gewissenhaft in seinen Karteikarten die Krankengeschichte eines/einer Patient/in aufzeichnet – von der Erkrankung bis zur Heilung. In diesem Fall könnte man eine Parallele zu „Die Entführung aus dem Serail“ ziehen: Der Inspizient führt Buch über den zeitlichen Verlauf der Oper, vom Überfall und der Trennung Konstanzes von Belmonte bis zur Befreiung aus dem Serail. Ophüls, als Regisseur des Filmes, wird eine ähnliche Rolle zuteil. Zwar führt er nicht Buch über den Verlauf des Filmes, sondern folgt vielmehr einem Drehbuch; dennoch kontrolliert er, ob seine Schauspieler/innen seine Anweisungen in zeitlichem Ablauf bzw. in aller vorgesehenen Richtigkeit ausführen.)

8 Asper, *Max Ophüls*. S. 270.

9 ebd.

10 siehe Fußnote 5.

3.2.2 Autorschaft in *Letter from an Unknown Woman*

Lisas Stimme ist in *Letter from an Unknown Woman* sowohl von der Figur in der Handlung, als auch aus dem Off zu vernehmen. Sie dient als roter Faden für den Film: Lisa ist gleichzeitig Erzählerin der Handlung, Autorin des Briefes und Vorleserin desselben. Sie vereint demnach drei Autor/innen in sich: einerseits die filmische Figur der Lisa, die den Brief geschrieben hat, andererseits ist sie Spiegel des ursprünglichen Autors der Geschichte, Stefan Zweig¹¹, und auch des Regisseurs des Filmes, Max Ophüls.

Anschaulich wird dieses Vereinen der drei Autor/innen beispielsweise in einer Szene gegen Ende, als Joan Fontaine beim Verfassen des Briefes an einem Schreibtisch gezeigt wird [01:17:43 – 01:18:10]: man sieht, wie sie als Lisa mit einer Feder den Brief schreibt und damit als Verfasserin desselben identifiziert werden kann. Dieses Schreiben kann außerdem als Referenz auf Stefan Zweig gedeutet werden, dessen Novelle rein aus diesem Brief besteht. Ihre Lippen bewegen sich nicht, aber was sie aufschreibt, ist von ihrer Erzählstimme aus dem Off zu vernehmen. Besonders in dieser Szene ist augenscheinlich, dass der Film nicht nur aus Lisas Standpunkt erzählt wird, denn ihre Perspektive wäre in diesen Momenten der Blick auf den Brief, den sie verfasst.

Robin Wood stellt sich im Zusammenhang mit der Autorenposition in *Letter from an Unknown Woman* die Frage, aus wessen Position die Geschichte tatsächlich erzählt wird. Er macht darauf aufmerksam, dass Lisas Perspektive, die sie in ihrem Brief mitteilt, nicht die einzige ist, die im Film sichtbar gemacht wird:

The conventions of the first person narrative in the cinema encourage us to accept the visualization as 'how Lisa experienced it'; a moment's reflection will show us that much of the time Ophüls is taking great liberties with such an assumption.¹²

Wood merkt an, dass auch Gespräche, Dinge oder Personen, die für Lisa nicht hör- und sichtbar sind, verarbeitet werden. Als Beispiele nennt er das alte Ehepaar, das Lisa und Stefan die Illusion einer Zugfahrt ermöglicht, oder das Frauenensemble, das für sie im Kaffeehaus spielt. Letzteres ist zwar für Lisa und Stefan sichtbar, sein Dialog aber von Ophüls inszeniert. Damit ist er außerhalb des Briefes und nur für das Publikum hörbar.

Im konkreten Beispiel ist die Sicht auf Lisa, die an ihrem Schreibtisch sitzt, ebenso von Ophüls vorgegeben und der Regisseur könnte demzufolge als dritter Autor bezeichnet

¹¹ Vgl. Zweig, Stefan, *Brief einer Unbekannten*, Frankfurt: Fischer ¹¹ 1996.

¹² Wood, Robin, „Ewig hin der Liebe Glück“, *Letter from an Unknown Woman. Max Ophüls, director*, Hg. Virginia Wright Wexman / Karen Hollinger, New Brunswick: Rutgers University Press 1986, S. 231.

werden.

Edward Branigan thematisiert diese vielseitige Autorschaft in seinem Buch über Narration im Film in dem Kapitel „Multiplicity in *Letter from an Unknown Woman*“. Zur Erklärung greift er Lisas Stimme aus dem Off heraus. Er erkennt fünf verschiedenartige Beziehungen zwischen Lisas Erzählstimme und der Bildebene:

1. The voice-over is independent of the images. The images of the flashback are „objective,“ showing us what really happened.
2. The voice-over is merely illustrative. It is an „objective,“ present translation of words previously written on a page; [...]
3. The voice-over is past and subjective, and the images we see are determined/directed by Lisa. [...]
4. The voice-over is present and subjective, and the images we see are determined/directed by Stefan.
5. The voice-over is mutually subjective. It is a remembering by both Lisa and Stefan, past and present woven together; e.g., Lisa starts a sentence and Stefan finishes it.¹³

Durch diese Auflistung wird sichtbar, dass die Handlung auf der Bildebene zwar durch Lisas Erzählstimme teilweise vorgegeben wird. Der Zeitpunkt der Geschehnisse, die von Lisa angesprochen werden, Gegenwart oder Vergangenheit, trägt aber wesentlich dazu bei, was für den/die Zuseher/in sichtbar gemacht wird. Die subjektiven Erlebnisse Lisas vermischen sich zudem mit den Beobachtungen des Geschehens, die durch die Kamera für den/die Zuschauer/in wiedergegeben werden. Branigan beschreibt diese Beobachtungen unter Anführungszeichen als objektiv, sie vermitteln damit eine zusammengesetzte oder vielfältige Autorenposition. Branigan fasst somit zusammen:

Furthermore, since the viewer comes to believe that the film is accurately reporting events, the possibility arises that *non*-character narrations are interacting with, or supplementing, narrations attributed to Lisa and Stefan.¹⁴

13 Branigan, Edward, „Multiplicity in *Letter from an Unknown Woman*. Lisa's voice-over narration and the film's imagery“, in: Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London, New York: Routledge 1992, S. 179.

14 ebd., S. 180.

3.2.3 Autorschaft in *La Ronde*

Die erste Szene in *La Ronde*, in der Anton Walbrook als Spielleiter auftritt, ist für die Argumentation der Autorschaft Ophüls' in diesen drei Filmen am aussagekräftigsten.

Noch immer ist Ophüls in persona nicht präsent, aber lässt sich nun in Stimme und Gestalt dieses Spielleiters vertreten. Ganz zu Beginn versucht er, dem Publikum zu verdeutlichen, welche Rolle er im und für den gesamten Film spielt. Der Film beginnt mit folgendem Monolog [02:12 – 04:48]:

Et moi, qu'est ce que je suis dans cette histoire, *La Ronde*? L'auteur? Le compère? Un passant? Je suis vous, enfin, je suis n'importe quel d'entre vous. Je suis l'incarnation de votre désir. De votre désir de tout connaître. Les hommes ne connaissent jamais qu'une partie de la réalité. Et pourquoi? Parce qu'ils ne voient qu'un seul aspect des choses. Je les vois tous, parce que je vois ... en rond. Et cela me permet d'être partout à la fois.... Partout. Mais, où sommes nous ici? ... Sur une scène? ... Dans un studio? ... On ne sait plus. ... Dans une rue ... ah ... nous sommes à Vienne ... 1900 ... Changeant de costume. 1900 ... Nous sommes dans le passé ... J'adore le passé ... C'est tellement plus reposant que le présent ... Et tellement plus sûr que l'avenir. Voilà le soleil, ... le printemps. Vous sentez bien un parfum de l'air, qui levait des questions d'amour, n'est ce pas? Pour que l'amour commence la ronde que manque-t-il? Une valse? Voici la valse. La valse tourne, le carrousel tourne, et la ronde de l'amour peut tourner aussi.¹⁵

Mit diesen Sätzen des Spielleiters macht Ophüls das Publikum auf seine eigene Arbeit und vor allem auf seine Macht, alles im Film beeinflussen zu können, aufmerksam. Er führt ihm zwar die Traumfabrik vor Augen, die einen Film erst ermöglicht, zerstört aber damit nicht die Illusionen, die der Film für das Publikum aufbauen kann. Er bietet vielmehr einen Einstieg in seine eigene Phantasiewelt und gewährt den Zuschauer/innen neben der filmischen Handlung gleichzeitig einen Blick hinter die Kulissen, indem er sich selbst sozusagen von hinten nach vorne, auf die Leinwand und in das filmische Geschehen bringt.

Ophüls scheint aber sein Publikum nicht mit seiner Leistung als Regisseur beeindrucken zu

15 Und ich, wer bin ich in dieser Geschichte, *La Ronde*? Der Autor? Der Pate? Ein Passant? Schließlich bin ich irgendjemand von euch. Ich bin die Leibhaftigkeit eurer Begierde. Eurer Begierde, alles zu wissen. Die Menschen erkennen nur einen Teil der Wahrheit. Und warum? Weil sie immer nur einen Aspekt der Dinge sehen. Ich sehe sie alle, da ich im Kreis sehe. Und das erlaubt mir, überall auf einmal zu sein. Überall. Aber, wo sind wir nun? Auf einer Bühne? In einem Studio? Wir wissen es nicht. In einer Straße ... ah ... wir sind in Wien. 1900. Kostümwechsel. 1900. Wir sind in der Vergangenheit. Ich liebe die Vergangenheit. Die ist viel erholsamer als die Gegenwart und viel sicherer als die Zukunft. Hier ist die Sonne, der Frühling. Sie riechen einen Duft, der Fragen der Liebe heran weht, nicht wahr? Wenn mit der Liebe der Reigen beginnt, was fehlt dann? Ein Walzer? Hier ist der Walzer. Der Walzer dreht sich, das Karussell dreht sich, und so kann sich der Reigen der Liebe nun auch drehen. [eigene Übersetzung, Anm.]

wollen. Wenn er Anton Walbrook im Laufe des Filmes immer wieder beteuern lässt, nur jener zu sein, der den Reigen sich weiterdrehen lässt, reflektiert Ophüls damit in ironischer Weise seine eigene Arbeit. Er stellt sich damit auch selbst wieder in den Hintergrund und hebt indirekt die Leistung seiner Schauspieler/innen hervor.

Er begründet außerdem mit Walbrooks Aussage „J'adore le passé...“ die Ansiedlung des Filmes in der Vergangenheit, wie er es auch in *Liebelei* und *Letter from an Unknown Woman* handhabt.

Susan White zieht eine weitere Parallele zwischen Ophüls und seiner Figur des Spielleiters in *La Ronde*, wenn es um das Verhältnis zwischen Regisseur und Schauspieler/in geht, wenn sie feststellt:

The familiar dialectic between woman and director, freedom and destiny, directorial control and actor's will, are reincarnated in the fatalistic turning of the carousel of desire, and in the actions of the *meneur de jeu* as controlling force – and as a guy who is just doing his job.¹⁶

Wie bereits zuvor im Zusammenhang mit *Liebelei* festgestellt wurde, beschreibt White Ophüls auch in *La Ronde* als Kontrollorgan, ähnlich dem Inspizienten im Theater, der, dank seiner Arbeit, das ganze Geschehen in der Hand hat.

Dass sich Ophüls als Autor und Regisseur quasi hinter seinen Filmen verbirgt und in seiner Rolle aufgeht, andere zu dirigieren, greift François Truffaut in seinem Nachruf „Max Ophüls ist gestorben“ auf:

Es gibt zwei Arten von Regisseuren, die einen, die behaupten: »Ah, Sie werden sehen, der Film ist eine schwierige Sache«, und die anderen, die behaupten: »Das ist ganz einfach, man braucht nur zu machen, was einem durch den Kopf geht und sich dabei gut amüsieren.« Max Ophüls gehörte zur zweiten Kategorie. Da er immer lieber über Goethe und über Mozart sprach als über sich selbst, blieben seine Absichten immer dunkel und sein Stil unverstanden.¹⁷

Truffaut schreibt weiter, dass gerade die besondere Kameraarbeit, die als Ophüls' Markenzeichen und als sein Stil beschrieben wird, in den Rezensionen und Diskussionen verkannt wird. Nach Truffaut nimmt Ophüls die oftmals umständlichen Kamerabewegungen nur in Kauf, um die Schauspieler/innen besser und optimal zur Geltung bringen zu können: „Max Ophüls opferte, wie sein Freund Jean Renoir, die Technik stets dem Spiel der Darsteller

16 White, Susan M., *The Cinema of Max Ophüls. Magisterial Vision and the Figure of Woman*, New York: Columbia University Press 1995, S. 240.

17 Truffaut, François, *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*, Hg. Robert Fischer. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1997; (Orig. *Les Films de ma vie*, Paris: Editions Flammarion 1975), S. 314.

[...].“¹⁸ Damit relativiert Truffaut die Einzigartigkeit der Kameraarbeit. Er hebt hervor, dass Ophüls seinen Schwerpunkt in der Gestaltung der Filme auf die schauspielerische Leistung legt, die Kamerabewegungen dienen lediglich der Sichtbarmachung der Darstellung für das Publikum.

Demnach könnte als Ophüls' Stil vielmehr ein Zur-Geltung-bringen der Schauspieler/innen definiert werden.

Ophüls selbst notiert dazu in seiner Autobiographie, dass es eine seiner großen Aufgaben im Filmgeschäft war, seinen Schauspieler/innen zu vermitteln, wie sie „Echtheit“ in ihr Spiel bringen können. Er schreibt über das Zusammenspiel und die Ausgeglichenheit von „Technik und Echtheit“, die für eine/n Schauspieler/in essentiell seien.¹⁹ Später, wenn er über die Entstehung seines ersten Filmes *Dann schon lieber Lebertran* berichtet, erwähnt er, dass ihm die Kamera, nach seiner langjährigen Arbeit am Theater, völlig fremd ist. Er weiß sie nicht richtig einzusetzen und kritisiert sich selbst dafür, so von den Möglichkeiten der bildlichen Darstellung fasziniert zu sein, dass er die Dialoge hintanstellt. Verwundert zeigt er sich darüber, dass diese Kritik, die er an sich selbst übt, von einem UFA-Direktor (wie später auch ähnlich von Truffaut) gänzlich ins Gegenteil verkehrt wird. Er erinnert sich an die Aussage: „»Aber das schönste an Ihnen ist, und wir beobachten das haargenau, wie sie die Kamera dem Dialog opfern. Nie ist bei Ihnen das Bild die Hauptsache.«“²⁰

Betrachtet man beispielsweise die Zusammenarbeit Max Ophüls' mit Franz Planer, der unter anderem bei *Liebelei* und *Letter from an Unknown Woman* Kameramann war, kann diese Unterordnung der Kameraarbeit unter den Dialog nicht festgestellt werden. Vielmehr ist die Abstimmung zwischen Ophüls' Regiearbeit und Planers kameratechnischer Umsetzung bemerkenswert. Robert Müller beschreibt diese Zusammenarbeit in seinem Aufsatz über Franz Planer:

Regisseur und Kameramann besprachen sich vor und während der Dreharbeiten ausführlich, diskutierten kameraästhetische Strategien ebenso wie technische Probleme. Die wechselseitige Wertschätzung blieb auch den Schauspielern und Technikern nicht verborgen [...]²¹

Um die Thematik der Autorschaft bei Max Ophüls' abzuschließen, sei auf Karl Sierek

18 Truffaut, *Die Filme meines Lebens*, S. 315.

19 Vgl. Ophüls, *Spiel im Dasein*, S. 60.

20 Vgl. ebd., S. 143.

21 Müller, Robert, „Alpträume in Hollywood. Franz Planer: Eine Karriere zwischen Berlin, Wien und Los Angeles“, *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir*, Hg. Christian Cargnelli / Michael Omasta, Wien: PVS Verlag 1997, S. 151.

verwiesen, der sich in seinem Buch über die Filmarbeiten Ophüls' in Verbindung mit den Theorien Michail M. Bachtins ebenso mit der Frage des Stils des Autors oder des Regisseurs bzw. mit der Frage der Autorschaft beschäftigt. Im folgenden Zitat Siereks wird mein Ansatz für diese Diplomarbeit verdeutlicht:

Max Ophüls hat Filme gemacht. Er? Diese Frage zieht sich durch meinen Versuch. Ich werde sie mit Skepsis behandeln, vorsichtig verneinen oder an den Rand spielen. Denn ins Gespräch trete ich nicht mit einem Regisseur, sondern mit seinen (seinen?) Filmen. Dennoch: Die Frage der Autorenschaft stellt sich, gerade bei der Untersuchung von Filmen, immer wieder.²²

In diesem Sinne möchte ich in den folgenden Kapiteln die drei ausgewählten Filme behandeln. Ich bejahe zwar, im Gegensatz zu Sierek, seine eingangs gestellte Frage, ob Ophüls Filme gemacht hat. Ich setze mich aber vorrangig mit den Filmen bzw. ihren einzelnen Szenen oder Schauplätzen auseinander, weniger damit, welche Rolle Ophüls als Autor bei ihrer Entstehung spielt.

22 Sierek, Karl, *Ophüls: Bachtin. Versuch mit Film zu reden*, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld 1994, S. 10.

4 Wien als Schauplatz im Film

4.1 Der Handlungsraum Stadt

Auf den folgenden Seiten soll einleitend ein kurzer Einblick in die filmische Darstellung von berühmten Städten gegeben werden. Die Rolle der Stadt als Rahmen für eine Filmhandlung und die Wirkung der Stadt auf die Protagonist/innen soll diskutiert werden. Weiters wird exemplarisch näher auf Wien als Schauplatz von Filmen eingegangen. Der Aspekt des Blickes eines Außenstehenden auf die Stadt Wien soll thematisiert werden. Dies wird auch für den weiteren Verlauf der Arbeit interessant sein, wenn ein Vergleich zwischen den drei Filmen Ophüls' gezogen wird, die allesamt in Wien spielen, aber nicht in Wien gedreht wurden.

Ein wesentliches Kriterium für die Repräsentation einer Stadt in einem Film stellen die drei Herausgeber des Ausstellungskataloges „Wien im Film“, Christian Dewald, Michael Loebenstein und Werner Michael Schwarz, gleich zu Beginn ihres Aufsatzes „Erzählte Stadt, gefilmtes Wien“ fest:

Die Stadt im Spielfilm ist ein Erzählraum und kein bloßes Abbild des physischen urbanen Raums.²³

Mit dieser Aussage wird deutlich, was beim Betrachten eines Filmes leicht vergessen werden kann: Einerseits wird mit der Darstellung einer bestimmten Stadt in einem Film schon von vornherein ein Rahmen geschaffen, in den eine entsprechende Handlung eingepasst wird – oder es wird umgekehrt die Stadt der Handlung angepasst. Durch die technischen Möglichkeiten des Filmes wird, wie die drei Autoren weiter ausführen, eine Stadt auf der Leinwand nie so wiedergegeben, wie sie für den/die Besucher/in im Original erlebbar ist:

In Anlehnung an die Geschichte der Malerei könnte man davon sprechen, dass das Medium Film historisch hinter die geometrische Perspektive zurücktritt und seine Raumordnung in erster Linie von Bedeutungen in der Erzählung bestimmt wird. Größenverhältnisse und Entfernungen werden mit den spezifischen Mitteln des Kinos, in erster Linie der Montage, verschoben und zu einer für die Erzählung relevanten, jeweils neuen Topographie zusammengesetzt. Die Architektur der Stadt – und hier erscheint der Unterschied unerheblich, ob diese nachgebaut oder vorgefunden ist – wird zumeist nicht in ihrer realen Umgebung, ihrer tatsächlichen Funktion und Dimension gezeigt, sondern in Relation zu den handelnden Figuren und

23 Dewald, Christian / Michael Loebenstein / Werner Michael Schwarz, „Erzählte Stadt, gefilmtes Wien. Der Stadtraum als Handlungsraum im österreichischen und internationalen Kino“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Dewald / Loebenstein / Schwarz, Wien: Czernin Verlag und Wien Museum 2010, S. 13.

dem Fortgang der Geschichte. Bauwerke oder Straßenzüge greifen über die Art, diese ins Bild zu setzen, auf vielfältige Weise in das Geschehen ein. Sie schaffen für das Publikum Orientierungen in mehrfachem Sinn: Sie charakterisieren Figuren, etablieren Handlungsräume, konturieren Gefühlszustände, verdichten sich zu Spannungslandschaften oder unterstreichen als Attraktionen den Möglichkeitssinn des Kinos.²⁴

Diese Beschreibung der Möglichkeiten der filmischen Inszenierung einer Stadt werden in den drei zu behandelnden Filmen klar sichtbar, wie später durch die detaillierte Analyse verdeutlicht wird. In jedem der drei Filme ist der/die Betrachter/in mit einer konstruierten Stadt konfrontiert, deren Architektur in *Liebelei* kaum, in den beiden anderen Filmen jedoch verstärkt sichtbar gemacht wird. Wie unterschiedlich sich diese im Zitat angesprochene Wechselwirkung zwischen Stadtbild und Handlung durch ihre reduzierte oder ausgeprägte Sichtbarmachung äußert, bleibt zu untersuchen.

Ergänzend zu den Funktionen, die die drei genannten Autoren der Stadt im Spielfilm zuweisen, hält Guntram Vogt fest:

In der Forschung besteht die Übereinstimmung, daß von einer genuin filmischen Stadt erst dann gesprochen wird, wenn sie bewußt mitinszeniert wird, wenn sie nicht nur als Schauplatz und Kulisse fungiert, sondern als dramatische und dramaturgisch wichtige Figur in Erscheinung tritt, wenn sie über ihre zahllosen Funktionen als Mitakteur das Geschehen bestimmt.²⁵

Vogt stellt zudem fest, dass es bei der Diskussion um die Darstellung einer Stadt in einem Film wichtig ist, Begrifflichkeiten zu trennen und zu definieren. Der Autor empfiehlt daher,

je nachdem einen der drei zum Teil ineinander übergehenden Begriffe zu benutzen, die sich herausgebildet haben: »Stadtfilm«, »Stadt im Film« und »filmische« oder »kinematographische Stadt«. Umgangssprachlich kennt man vor allem die beiden ersten Begriffe, während die Rede von der »filmischen« oder »kinematographischen Stadt« am besten geeignet ist, nicht nur jene erwähnte dramaturgische Funktion zu benennen, mit der die Stadt ins filmische Geschehen 'handelnd' eingreift, sondern auch die ästhetische Konstruktion und ihre Wirkungsabsicht auf das Publikum ins Bewußtsein zu bringen.²⁶

Wie im Folgenden zu untersuchen sein wird, tritt die Stadt Wien in den drei exemplarischen Filmen, ganz im Sinne Vogts, in Gestalt verschiedener Räume und Stimmungen auf und beeinflusst die Handlungen bzw. das Agieren der Figuren. Aufgrund der engen Verwandtschaft der genannten Begriffe kann für das Wien Ophüls' nicht eindeutig bestimmt

24 Dewald / Loebenstein / Schwarz, „Erzählte Stadt, gefilmtes Wien“, S. 13.

25 Vogt, Guntram, *Die Stadt im Film. Deutsche Spielfilme 1900-2000*, Marburg: Schüren Presseverlag 2001, S. 26.

26 ebd., S. 26f.

werden, welche dieser vier Bezeichnungen für die drei Filme anzuwenden ist. Es bleibt demnach zu ergründen, inwiefern Wien in diesen Fällen vor allem als filmische oder kinematographische Stadt zu verstehen ist.

Abgesehen von der Etablierung einer Handlung durch die gefilmte Stadt kann diese bei dem/der Betrachter/in des Films entweder verklärte Erinnerungen an jene hervorrufen oder Vorstellungen einer unbekannten Stadt aufbauen, die beim realen Besuch in derselben nicht erfüllt werden können. Dies kann bedingt sein durch diverse filmische Verfahren, die dem Film generell erlauben, eine real inexistente Wirklichkeit zu erschaffen. Hellmuth Fröhlich unterscheidet in diesem Zusammenhang den „mechanischen“ und den „narrativen Filmraum“. Er beruft sich dabei auf die Definitionen, die Stephen Heath in seinem Aufsatz „Narrative Space“²⁷ festgelegt hat. Für den mechanischen Filmraum hält Fröhlich fest, dass es sich dabei um den „in einem einzelnen Kamerabild festgehaltenen dreidimensionalen Anordnungsraum der Filmhandlung“²⁸ handelt. Als Erweiterung davon ist der narrative Filmraum oder „Bedeutungsraum“ zu verstehen, der sich für den/die Betrachter/in im Kontext des ganzen Filmes erschließt. Fröhlich verdeutlicht:

Der narrative oder diegetische – zur Erzählung der Handlung gehörende – Filmraum geht dabei insoweit über die Summe der gezeigten „mechanischen“ Filmräume hinaus, als der Betrachter eines Films, durch die narrativen Bedeutungsladungen angeregt, die räumlichen Filminhalte im Kontext weiterer kultureller und biographischer Aspekte dekodiert und damit eine komplexere Vorstellung von dem erzählten Filmraum entsteht. Der narrative Filmraum entsteht so als ein Ort, mit dem der Betrachter eine eigenständige und vielschichtige Geschichte und Geographie verknüpft, was für Heath (1976, S. 85) im Gegensatz zur statischen Umrahmung eines Theaterstückes im Film gerade durch die dynamische Abfolge unterschiedlicher Handlungsräume ermöglicht wird.²⁹

Fröhlich führt hier beide der genannten Phänomene zur Wirkung der Stadt auf das Publikum zusammen. Sofern der Schauplatz, bzw. im konkreten Fall die Stadt im Film, ein reales Vorbild hat, erstellt sie der Film dennoch neu. Folglich wird diese auch in der Vorstellung des/der Rezipienten/in neu konstruiert, was im Falle einer erfundenen Stadt ohnehin gegeben ist. So entsteht im Idealfall für den/die Betrachter/in eine besondere Stadt, die nur in Verbindung mit den Figuren des Filmes und der Handlung existiert.

Um zu verdeutlichen, warum (berühmte) Städte in Filmen als die angesprochenen

27 Vgl. Heath, Stephen, „Narrative Space“, *Screen* 17/3, Autumn 1976, S. 68-112.

28 Fröhlich, Hellmuth, *Das neue Bild der Stadt, Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007, S. 114.

29 Vgl. ebd., S. 114f.

Handlungsräume zu verstehen sind und das filmische Augenmerk nicht auf deren Sehenswürdigkeiten liegt, möchte ich einigen Argumenten von Philipp Brunner folgen. In einem Aufsatz im Filmjahrbuch *Cinema* mit dem Schwerpunkt „Stadt“ thematisiert er Städte, die typischerweise für Liebesgeschichten im Film herangezogen werden oder wurden, und schreibt, dass es in diesen Filmen weniger darum geht,

das reale Paris, Rom oder Wien abzubilden, sondern mehr, bestimmte Vorstellungen über diese Städte abzurufen und zu festigen. Insofern sind sie weniger als lokale, sondern mehr als emotionale Orte zu verstehen, bei denen es nicht so sehr darum geht, wie sie aussehen, als darum, wie sie sich anfühlen – für die Figuren ebenso wie für das Publikum.³⁰

Wenn Brunner von lokalen und emotionalen Orten spricht, kann eine Parallele zur zuvor angesprochenen Unterscheidung zwischen mechanischem und narrativem Filmraum gezogen werden. Man könnte möglicherweise den emotionalen Ort als Konkretisierung des narrativen Filmraumes für Liebesfilme verstehen. Hinter beiden Begriffen verbirgt sich erneut ein Handlungsraum, den es mit Hilfe der Geschichten, die Figuren und Stadt verbinden, zu füllen gilt. Brunners Ansatz für den Stellenwert und die Aufgabe von Städten im Spielfilm liegt hier also weniger in der Neuerschaffung einer Stadt, als eher in der Errichtung einer Erinnerung an bereits besuchte Städte oder an andere bekannte Bilder davon.

Abseits der Stadt, die im Film als Handlungs- oder Erzählraum verstanden werden kann, sollte auch beachtet werden, dass die Auswahl der Stadt, in welcher die jeweilige Handlung stattfinden soll, kaum willkürlich passiert. Städte, die im kollektiven Bewusstsein schon lange mit soziokulturellen Klischees (beispielsweise zum Verhalten ihrer Bewohner, zu Bräuchen oder dergleichen) behaftet gewesen sind, oder deren Umgebung und Sehenswürdigkeiten als romantisch gelten, werden mit Liebesfilmen in Verbindung gebracht. Brunner gibt dafür Paris, Venedig oder auch Wien an und nennt sie „Schauplätze einer höchst konventionalisierten, rituellen Gefühlswelt: der 'Liebe'“. ³¹ Als Charakteristikum des Filmes hat das Publikum es hier aber im Speziellen mit einer, wie Brunner es nennt, „Emotionalität auf Zeit“ zu tun, „die wir nach dem Abspann wieder abschalten können.“³²

Wie später in dieser Arbeit noch zu untersuchen sein wird, bietet die Stadt Wien mit ihren zahlreichen touristischen Attraktionen und einem international transportierten Bild eines

30 Brunner, Philipp, „Liebesstädte“, *Cinema 54: Stadt*, Hg. Philipp Brunner / Anita Gertiser / Nathalie Jansco / René Müller / Tereza Schmidt, Marburg: Schüren Verlag 2009, S. 15.

Im weiteren Text werden die Begriffe immer mit Rücksicht auf diese Definitionen verwendet.

31 ebd., S. 16.

32 ebd.

bestimmten Flairs oder Charakters einen optimalen Schauplatz für diverse Liebesfilme³³ - und insbesondere für Ophüls' *Liebelei*, *Letter from an Unknown Woman* und *La Ronde*.

Ähnlich wie Philipp Brunner diskutiert Thomas Elsaesser die Auswahl von Wien und Paris als Schauplätze für Filme, die in Hollywood entstanden sind. Er weist ihnen einen besonderen Stellenwert, neben jenem als Schauplatz von Liebesgeschichten, zu:

Denn in der Neuen Welt waren die Emigranten Vertreter der Alten Welt; sie mußten erkennen, daß sich Hollywood nach Bildern eines Europa sehnte, die sich aus Nostalgie, Aristokratie und romantischer Fantasie zusammensetzten. Dazu verpflichtet, ein Imitat jener Welt nachzubilden, die sie hinter sich gelassen hatten, stellten manche Emigranten fest, daß ihre früheren Erfahrungen in Deutschland für einen Neuanfang in Amerika kaum nützlich waren. So wurde z.B. „Wien“ zu einem zentralen Bezugsort, zum symbolischen Nenner aller möglichen Projektionen, in der Bedeutung nur vergleichbar mit Paris.³⁴

Aus diesem Zitat geht deutlich hervor, dass eine Erwartungshaltung des Zielpublikums an einen Hollywoodfilm bestand, die sich unter anderem aus Phantasievorstellungen begründete. Vor allem für exilierte Filmemacher/innen, die beispielsweise die Städte Wien oder Paris aus eigener Erfahrung kannten, war es demnach geradezu unmöglich, diese Städte realistisch darzustellen, um ihr Publikum nicht zu enttäuschen.

Philipp Brunner stellt zudem für Liebesfilme, die in Wien spielen, eine besondere Atmosphäre fest:

Als Tor zu Osteuropa steht es [Wien, Anm.] für eine Gefühlswelt, in der sich Heiterkeit, Nostalgie und Melancholie keineswegs ausschliessen. Nicht erst Filme wie *La Ronde* (Max Ophüls, F 1951) schöpfen ihre Liebesgeschichten aus dieser Grundstimmung. Bereits der gesamte Wiener Film der 1930er- und 1940er-Jahre [...] geht von dieser emotionalen Prämisse aus, die er zugleich immer wieder bestätigt.³⁵

Betrachtet man beispielsweise die in jeder Hinsicht emotionale Haltung Lisas gegenüber Stefan in *Letter from an Unknown Woman*, stellt man rasch fest, wie sich die von Brunner angeführten Stimmungen Heiterkeit, Nostalgie und Melancholie sehr konstant durch den ganzen Film ziehen. Diese Verfassungen Lisas sind sogar bezeichnend für die drei Stadien ihres Lebens, die im Film in drei Kapiteln thematisiert werden³⁶: Heiterkeit in der noch etwas naiven Jugendliebe zu Stefan; Nostalgie, wenn Lisa in Linz an ihre Zeit in Wien und mit

33 Vgl. Brunner, „Liebesstädte“, S. 10.

34 Elsaesser, Thomas, „Heavy Traffic. Perspektive Hollywood: Emigranten oder Vagabunden?“, *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*, Jörg Schöning (Red.), München: Edition Text + Kritik, 1993, S. 33.

35 Vgl. Brunner, „Liebesstädte“, S. 11.

36 Vgl. Chamblee, „Viennese Trilogy“, S. 189.

Stefan zurückdenkt; Melancholie, wenn sie, zurück in Wien, realisiert, dass sie ihr Leben nicht mit Stefan verbringen kann.

Ophüls begibt sich in den drei Filmen auf eine Zeitreise in das romantische Wien der Jahrhundertwende. Wiener Milieu und Flair in dieser Zeit bilden jeweils den gesellschaftlichen und zeitlichen Rahmen, allerdings unterschiedlich umgesetzt. Wie weit sich Ophüls mit dieser Situierung von historischen Fakten entfernt und wie sehr damit die Vergangenheit verklärt und möglicherweise gerade Erzeuger der zitierten Grundstimmung ist, bleibt in einem späteren Kapitel zu untersuchen.

4.2 Die Auswahl Wiens als Spielort für Ophüls.

Ich kam mir überhaupt vor, als ob ich nicht in eine Stadt gereist wäre, sondern in ein Kapitel von Schnitzler oder in einen Akt von Raimund. Alles war unwirklich. Ich habe auch in Wien geheiratet.³⁷

„Unwirklich“ ist wahrscheinlich das zentrale Wort zur Beschreibung Wiens als Schauplatz für Ophüls' Filme. Am deutlichsten sichtbar wird das an den Kulissen, die für die Filme gebaut wurden und die noch intensiver das Gefühl eines Schauspiels, eines Spektakels vermitteln. Ophüls assoziiert mit Wien sofort Theater bzw. die Wiener Dramatiker Arthur Schnitzler und Ferdinand Raimund, was die literarischen Vorlagen für seine Filme erklärt. Er setzt demnach seinen Eindruck von Wien filmisch sehr genau um und bringt dem Publikum damit „sein“ Wien näher.

Über diesen besonderen Bezug zu Wien bemerkt Truffaut: „[...] man nannte ihn immer den »Wiener, der bei uns arbeitet«. In Wirklichkeit hat Ophüls nur zehn Monate des Jahres 1926 in Wien verbracht.“³⁸ Dass Ophüls Wiener war, könnte man mit Sicherheit glauben, wenn er selbst über seine „Heimkehr nach Wien“ schreibt:

Länger als 20 Jahre bin ich nicht in Wien gewesen. Als ich vor etwa einem Jahr zum ersten Mal wieder hinfuhr, kam ich zunächst nicht dahinter, warum mir Wien melancholischer, aber gleichzeitig doch charmanter und kontrastreicher als alle anderen Städte erschien, die ich nach meiner Rückkehr nach Europa besucht hatte.³⁹

Möglicherweise dachte Ophüls dabei auch an die Szene in *Letter from an Unknown Woman*, als Lisa von Linz nach Wien zurückkehrt und in ihrem Brief an Stefan schreibt [29:01 – 29:12]: „Vienna, when I saw it again, seemed to have taken on a new splendor. All the time I had been away I thought of it longingly as your city. Now it was our city.“

37 Ophüls, *Spiel im Dasein*, S. 91.

38 Truffaut, *Die Filme meines Lebens*, S. 311.

39 Ophüls, Max, „Heimkehr nach Wien“, *Telegraf* (Berlin), 24.11.1950, zitiert nach: Asper, Helmut G., *Max Ophüls*, Berlin: Bertz 1998, S. 549.

5 Wiener Räume bei Ophüls

5.1 Theater und Oper

5.1.1 „Polyphonie des Raums“

Karl Sierek thematisiert die Bildung des filmischen Raumes bei Ophüls und weist auf die Schwierigkeit hin, bei diesem Vorgang eine Kontinuität festzustellen:

Es ist überhaupt nicht möglich, dem Werk Ophüls' insgesamt, aber auch nicht *einzelnen* Filmen als Ganze genommen eine Vorliebe zu bestimmten Raumentfaltungen nachzuweisen. Ophüls' Filme entwickeln vielmehr eine *Polyphonie des Raums*, die im Vergleich zum monologischen und monolithischen Raumempfinden des klassischen Kinos vielleicht manchmal bis an die Grenze dessen geht, was die Cinephilie Stillosigkeit nennen mag.⁴⁰

Sierek erläutert die angesprochene Polyphonie von Räumen dahingehend, dass Handlungen, Vorgänge, Dialoge, die in einem Raum geschehen, nur im Kontext mit anderen existieren und verstanden werden können. So ist beispielsweise, um diese Vielstimmigkeit wörtlich zu nehmen, Christines (alleiniges, einstimmiges) Vorsingen in der Oper zwar an sich als reine Bewerbung als Sängerin zu verstehen. Bei Betrachtung der gewählten Musikstücke aber kann eine gewisse Vorankündigung auf das Ende des Filmes ausgemacht werden. Diese Vorankündigung und schließlich ihre Erfüllung treten in einen Dialog, werden polyphon und erklären einander gewissermaßen gegenseitig.

So wählt Christine in *Liebelei* eine Arie der Agathe aus Carl Maria von Webers Oper „Der Freischütz“ [01:08:36 – 01:09:28]: Ob mehrerer Vorzeichen plagt Agathe der Kummer um ihren Verlobten Max, der vor ihrer Hochzeit einen Probeschuss abgeben soll.⁴¹ Christine befindet sich in einer ähnlichen Situation: sie ahnt, dass Fritz von seiner Reise nicht zurückkehren wird. Sie verknüpft mit dieser Arie einerseits reale und fiktive Welt (reale Beziehung zu Fritz und fiktive Beziehungen in der Oper), andererseits Gegenwart und Zukunft der Handlung des Filmes.

Der Pakt mit dem Teufel, den Max eingegangen ist, um treffsicher zu sein, kann mit dem Duell zwischen Fritz und dem Baron gleichgesetzt werden. Allerdings kann Fritz in der realen

40 Sierek, *Ophüls: Bachtin*, S. 114.

41 Die Textzeilen aus der 8. Arie, 2. Akt im Film lauten: Wie, nahte mir der Schlummer / Bevor ich ihn geseh'n? - / Ja, Liebe pflegt mit Kummer / Stets Hand in Hand zu geh'n! / Ob Mond auf seinem Pfad wohl lacht? / Welch' schöne Nacht!
vgl. zur Handlung: Kind, Friedrich, „Der Freischütz“, *Projekt Gutenberg – DE*,
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/4544/3>, 19.05.11

Welt, außerhalb der Oper, kein teuflisches Abkommen schließen. In der Oper stirbt Kasper, der die Schließung des Paktes forciert hatte. Als Entsprechung zu Kasper kann Major von Eggersdorf genannt werden, der die Affäre zwischen Fritz und der Baronin aufdeckt. Die Gerechtigkeit nimmt jedoch im wahren Leben für Fritz und Christine einen anderen Weg, denn der Major handelt zugunsten der Aufrechterhaltung der Ehre, was demnach einer anderen Figur, in diesem Fall Fritz, den Tod bringen muss.

Das verliebte Paar im „Freischütz“ verdankt einem großmütigen Fürsten das Leben. Die Vorankündigung des glücklichen Endes, die mit dem Finalquartett „Es lebe die Liebe“ aus Mozarts „Die Entführung aus dem Serail“ schon am Beginn des Filmes gegeben wird [00:01 – 01:46], wird damit erfüllt. Für Christine trifft diese Vorankündigung nur in Bezug auf ihr Versprechen zu, Fritz ewig zu lieben, also noch nach dem Tod.

Mit Christines zweitem Lied „Schwesterlein, wann gehen wir nach Haus?“ [01:10:45 – 01:11:17] kann in der letzten Strophe eine Vorahnung ihres eigenen Todes vermutet werden; unterstützend lässt Christines Gesichtsausdruck darauf schließen.⁴²

Mit diesem Beispiel kann eine deutliche Verbundenheit zum Schauplatz Wien hergestellt werden: Wien als Stadt der Träume und Wünsche, als Ort, an dem im Prater eine Wirklichkeit nur vorgegaukelt wird, gleicht dem geschlossenen Raum des Theaters bzw. der Oper, in dem man eine romantische, erfundene Geschichte erlebt. Kaum verlässt man diese Schauwelten, bleiben davon zwar Erinnerungen, aber man wird mit den eigenen Problemen konfrontiert, vor denen man geflohen ist.

Im Falle von Christines gesungenem Lied über den eigenen Tod kann interpretiert werden, dass das Sterben auf der Bühne nur gespielt bzw. dass nur eine Andeutung dessen in einer Strophe gemacht wird. Das Lied und das besungene Schicksal bleiben, im Raum und bei den Zuhörer/innen, unverwirklicht. Erst außerhalb des Opernhauses wird die Prophezeiung wahr.

Alexandra Seibel findet in ihrer Dissertation eine weitere Ankündigung auf das Ende des Filmes, eine Polyphonie, die in der Oper stattfindet:

When Christine, in her excitement, and pushed by Mitzi [sic!], drops the opera glass, this fall (which also anticipates her later jump from the window) triggers the beginning of the narrative.⁴³

42 Die Textzeilen der letzten Strophe im Film lauten: Schwesterlein, Schwesterlein, du wankst so matt / Suche die Kammertür / suche mein Bettlein mir / Brüderlein, es wird fein / unter'm Rasen sein.

43 Seibel, Alexandra, „Vienna, Girls, and Jewish Authorship: Topographies of a Cinematic City, 1920-40“. Diss., New York University, Department of Cinema Studies 2009, S. 127.

Hier wird deutlich, dass es nicht unbedingt Stimmen sein müssen, die eine Handlung oder deren Verlauf antizipieren lassen. Wiederum lässt sich also – mit dem Opernglas als Symbol – ein Rahmen um die Geschehnisse bilden, die zunächst in der Oper eine positive Wirkung, in der Realität eine negative hervorrufen.

Neben dem Opernglas lässt sich ein weiteres Symbol für Verlauf bzw. vor allem Stimmung des Filmes ganz zu Beginn im Theaterraum ausmachen: der Inspizient öffnet sein Guckloch, um in den Zuschauerraum und damit zu den handelnden Charakteren sehen zu können. Die Kamera blickt danach aus dem Zuschauerraum zurück und es wird sichtbar, dass der Inspizient durch das Auge einer Tragikmaske sieht. Chamblee hält kurz, aber essentiell für den Film fest:

Presumably, the mask of comedy is also part of the curtain's design, but the full curtain is never shown.⁴⁴

Ophüls definiert hier seinen Film von vornherein als Tragödie, wenn er den Blick auf die Komödienmaske, wie Chamblee bemerkt, verdeckt lässt und für den/die Zuschauer/in nur die Tragikmaske sichtbar ist. Es kann interpretiert werden, dass komische Elemente auch Teil der folgenden Handlung sind, die tragischen jedoch dominieren, gleichermaßen, wie auch die Tragikmaske das ganze Bild für sich einnimmt. Die Maske ist also einmal mehr ein Vorbote für die folgenden Geschehnisse. Gleich wie Christines Gesang oder das fallengelassene Opernglas sind die Tragikmaske und der Tod der beiden Hauptcharaktere als Polyphonie zu verstehen.

„Für das Bürgertum des 19. Jahrhunderts ist die Oper der Ort der Begegnung schlechthin“⁴⁵, bemerkt Sierek und schließt damit auch die Wiener Bevölkerung des Fin de siècle ein, die bei Ophüls mit Freude Mozarts Opern besucht. Diese Vorstellungen und ihre Inszenierung im Rahmen des Opernhauses sollen nachfolgend beleuchtet werden.

44 Chamblee, „Max Ophüls' Viennese Trilogy“, S. 47.

45 Sierek, *Ophüls: Bachtin*, S. 180.

5.1.2 Begegnungen in der Oper in *Liebelei*

Wie zuvor festgestellt wurde, dienen die Szenen in der Oper in *Liebelei* einerseits als Rahmen, andererseits als Vorboden für kommende Geschehnisse. Mit Ausnahme der Szene, in der Mizzi und Christine das Opernglas abholen, befinden sich die Charaktere im Bühnenraum bzw. Zuschauerraum. Der Bereich vor dem Portier wirkt, ganz im Gegensatz zum eigentlichen Opernraum, nüchtern und keineswegs überladen oder aufgeladen. Die Figuren, die hier aufeinander treffen, befinden sich auf gleicher Ebene, anstatt nach ihren gesellschaftlichen Ständen im Zuschauerraum voneinander getrennt, sie kommunizieren außerhalb der Scheinwelt der Opernaufführung. In diesem neutralen Raum kann auch ein unverfängliches Kennenlernen stattfinden, das schließlich im Kaffeehaus fortgesetzt wird. Das Verlassen des Gebäudes bringt hier keine wirklichen Nachteile, sondern im Gegenteil nur weitere positive Begegnungen.

Alexandra Seibel diskutiert das Verlassen des Opernhauses im Kontext der unterschiedlichen Stände und Berufe der Figuren, welche durch die die Positionierung im Raum sichtbar werden:

[...] the girls leave the building through the back door, together with those who work backstage, like Christine's father, Herr Weyring (Paul Hörbiger). Members of the upper classes, such as Baron von Eggersdorf (Gustav Gründgens) and Fritz leave through the main entrance and immediately enter a private horse-drawn carriage.⁴⁶

Diese Feststellung ist nicht ganz richtig, da man nur die Musiker sieht, wie sie die Oper durch den Hintereingang verlassen. Mizzi und Christine aber betreten den Raum durch diese Tür, ebenso wie es Theo getan haben muss, um zum Portier zu gelangen. Durch die Ausgänge, die gewählt werden, können demnach nur Künstler/innen und Zuschauer/innen getrennt werden, nicht aber ihre Standeszugehörigkeit.

Seibels weitere Beobachtung, dass Angehörige eines niederen Standes den Heimweg zu Fuß antreten, ist leichter nachzuvollziehen. Auffallend ist, dass dadurch in *Liebelei* erneut Begegnungen stattfinden und gesellschaftliche Schichten vermischt werden (siehe Leutnant und einfaches Mädchen im Fall von Fritz und Christine). Jene, die den Heimweg per Pferdekutsche antreten, tun dies alleine und getrennt vom Kutscher – denn dieser bildet einen Standesunterschied.

Neben der Szene beim Portier bleiben drei weitere Auftritte, die sich im Theater ereignen.

46 Seibel, „Vienna, Girls, and Jewish Authorship“, S. 132.

Dort fungiert die Oper als geschlossener Raum, der die Besucher/innen zwingt, so zu handeln, wie es die Etikette bzw. Konvention vorsieht. Es kann dem zwar entkommen werden, allerdings verlassen die Figuren diesen „sicheren“ Raum, um mit der unangenehmen Wahrheit konfrontiert zu werden. So verlässt Fritz die Opernvorführung, um zur Baronin zu gehen und später beinahe vom Baron ertappt zu werden. Christine erfährt nach ihrem Vorsingen im Theater von Fritz' Tod, Christines Vater wird aus seiner Probe gerissen, um seiner Tochter eben davon zu berichten.

Sierek beschreibt das Opernhaus als Schauplatz bei Ophüls folgendermaßen:

Ein hochdramatischer Raum, ein Ort sozialer Inszenierungen, wo im Innersten Blick und Ohr regieren, im Foyer beim Zusammentreffen der Besucher der Blick und die mündliche Rede: das ist die Oper.⁴⁷

Weiters bemerkt er für das Opernhaus in *Liebelei* und anderen Filmen Ophüls', dass sie „überdeutlich als offene inszeniert“⁴⁸ sind. Auf das Foyer in *Letter from an Unknown Woman* mag diese Beobachtung zutreffen, im Falle von *Liebelei* stimme ich hier mit Sierek jedoch nicht zur Gänze überein. Das ausladende Foyer ist nur kurz und in düsterem Licht zu sehen, als Fritz die Oper verlässt. Er ist hier fast alleine und keinen Blicken oder Worten anderer Besucher/innen ausgesetzt. Die übrigen Passagen, die sich in der Oper abspielen, wirken keineswegs „offen“, vielmehr ist eine deutliche Kadrierung und damit Eingeschlossenheit zu sehen, wenn man die Figuren in der Oper betrachtet: abgegrenzt in ihren Logen, beschränkt vom Balkon, eingeengt von den Sitznachbar/innen im Parkett, auf engstem Raum im Orchestergraben. Christine ist bei ihrem Vorsingen vom Bühnenraum eingeschlossen, sie wirkt sogar wie ein Teil der scheinbar achtlos platzierten Requisiten.

47 Sierek, *Ophüls: Bachtin*, S. 179.

48 ebd.

5.1.3 Begegnungen in der Oper in *Letter from an Unknown Woman*

Gänzlich anders und damit mehr im Sinne von Siereks Beschreibung verhält es sich bei *Letter from an Unknown Woman*, wenn Lisa mit Johann die Oper besucht. Im opulenten und ausgeleuchteten Foyer unterhalten sich Besucher/innen. Das Spiel von „Sehen und Gesehen-werden“ wird einerseits mit dem Getuschel um Stefan demonstriert, andererseits folgt auch die Kamera voyeuristisch und lauschend dem Publikum, während es sich auf den Weg in die Vorstellung macht. Ein Gesamtbild der Zuschauer/innen, wie es in *Liebelei* gezeigt wird, spielt in dieser Aufführung von Mozarts "Zauberflöte" keine Rolle.

Das Prinzip "Sehen und Gesehen-werden" wird hier auf unangenehme Weise fortgesetzt: Lisa wird von Stefan beobachtet und fühlt sich schließlich auch gezwungen, den Raum zu verlassen. Auch sie erwartet, ähnlich wie Fritz oder Christine in *Liebelei*, nach dem Verlassen des Opernhauses eine Enttäuschung: Stefan erkennt Lisa nicht wieder und sie wird ein zweites Mal enttäuscht, als sie erfährt, dass er das Klavierspielen aufgegeben hat. Hinzu kommt das Gespräch mit Johann, das Lisa die Entscheidung zwischen ihrem Ehemann und ihrem Geliebten abringt.

Ähnlichkeiten in der Bedeutung der Oper im Zusammenhang mit der Narration stellt George Wilson in seinem Aufsatz über *Letter from an Unknown Woman* fest:

First, this device of 'echoing with a variation' is repeated frequently throughout the film, often with the effect of showing the past to be interwoven with the present in ways the characters cannot grasp. And this is specifically connected with an issue, raised several times in the film, about the extent to which the characters are acting freely as they pursue their ends.⁴⁹

Wilson bezeichnet wiederkehrende, sinnstiftende Momente in Bezug auf die Wechselwirkung zwischen Gegenwart und Vergangenheit in *Letter from an Unknown Woman* also als Echo mit Veränderung. Er bietet damit eine andere Interpretation für Siereks Polyphonie der Räume. Sehr deutlich äußern sich diese Echos etwa in den Szenen, als Lisa zuerst Stefan, dann ihren Sohn am Bahnhof verabschiedet und bereits ahnt, dass sie sie nicht wiedersehen wird.

Für die Oper als Spielraum ist in diesem Kontext die Szene zu nennen, in der Stefan Lisa sieht und verzweifelt versucht, sich daran zu erinnern, wo er sie zuvor schon gesehen hat. Hier kommt auch Wilsons nächste Feststellung zum Tragen, wenn er anmerkt, dass es den

49 Wilson, George, „Max Ophuls' Letter from an Unknown Woman“, *MLN* 98/5, 1983, S. 1122.

Charakteren nicht möglich ist, selbständig eine Verbindung zwischen diesen Echos herzustellen. Es ist auffällig, dass sich diese Verbindung zwischen den Zeiten in der Narration völlig unterschiedlich gestaltet: Erahnen Christine in der Oper und Lisa am Bahnhof die bevorstehende Zukunft, so verhält es sich in der genannten Szene geradezu gegenteilig: Stefan versucht, sich der Vergangenheit zu entsinnen, kann aber keinen Konnex zur Gegenwart herstellen. Nur Lisa ist dazu fähig, und für sie entsteht der Zusammenhang dann vor allem auch dadurch, dass sie im anschließenden Gespräch mit Stefan erkennt oder sich einbildet, dass ihre Abwesenheit der Grund für sein künstlerisches Versagen ist. Tania Modleski geht sogar so weit, Lisa das Leben von Stefan leben zu lassen, das er selbst verpasst hat – seine Vaterrolle und seine Karriere, die er mithilfe der Inspiration durch Lisa hätte haben können. Diese Beobachtung verstärkt das Argument, dass sich Stefan nicht im Geringsten an seine Zeit mit Lisa entsinnen kann, da er sie nicht oder kaum miterlebt hat.⁵⁰ Demnach ist diese Begegnung doch auch als Echo bzw. als Polyphonie zu bezeichnen – wenn sie schlussendlich auch nicht mehr in der Oper, sondern vor dem Gebäude stattfindet.

Anzumerken ist in diesem Zusammenhang jedenfalls, dass Ophüls die Situierung der Geschichte in der Vergangenheit auch in ebendiesen Szenen in Theater und Oper ein weiteres Mal aufgreift und spiegelt. So ist die Gegenwart bzw. die Vorahnung auf die Zukunft mit Negativem verbunden, die Vergangenheit hingegen in jedem der beschriebenen Fälle mit positiven Erinnerungen. Es entsteht also eine deutliche Parallele zu Wien um 1900, als Ort, der aus der Gegenwart mithilfe der Vergangenheit dargestellt wird und demnach nur aus (positiven) Erinnerungen entsteht, die möglicherweise verblendet sind.⁵¹ Letzteres wird vor allem in *Letter from an Unknown Woman* wiedergegeben, denn nur für Lisa besteht in ihrer Vergangenheit mit Stefan das vollkommene Glück, seine Erinnerung daran unterscheidet sich gänzlich von ihrer und wirkt unbedeutend für seine persönliche Gegenwart.

Der Oper als Schauplatz kann in *Letter from an Unknown Woman* einerseits eine andere Bedeutung als in *Liebelei* zugeschrieben werden: das Opernhaus fungiert hier als Ort des Wiedersehens (was erneut mit dem Echo der Vergangenheit argumentiert werden kann), nicht als Ort der ersten Begegnung. Andererseits leitet es jedoch auch (tödliche) Schicksale unter dem Deckmantel eines gesellschaftlichen und freudigen Ereignisses ein, wie Gertrud

50 vgl. Modleski, Tania, „Time and Desire in the Woman's Film“, *Cinema Journal* 23/3, 1984, S. 24.

51 vgl. Harcourt, Peter, „Circles of Delight and Despair. The Cinema of Max Ophüls“, *Cineaction* 59, 2002, S. 10.

Koch in einem Aufsatz über die akustische Ebene in *Letter from an Unknown Woman* festhält, wenn sie vom „düsteren Todesgang“ spricht, der an dieser Stelle seinen Anfang nimmt.⁵²

5.1.4 Begegnungen im Theater in *La Ronde*

Die Bedeutung von Theater und Oper in *La Ronde* ist bezüglich der vorhin besprochenen Kriterien noch weiter reduziert. Das Kapitel #8 mit dem Titel „Le Poète et la Comédienne“ spielt im Theater. Das Gebäude an sich spielt keine Rolle, die Szene zwischen der Schauspielerin (Isa Miranda) und dem Dichter (Louis Barrault) findet hinter den Kulissen bzw. in der Künstlergarderobe statt. Was hier ausschlaggebend ist, sind die beiden Figuren, deren Existenz, wie sie selbst sagen, vom Theater abhängig ist. So erklärt die Schauspielerin in *La Ronde* [01:14:02 – 01:14:18]:

- **Comédienne:** Pourquoi l'oublier [le théâtre, Anm.]? Tu écris des pièces de théâtre, je joue des pièces de théâtre, sans le théâtre, que serions nous?
- **Poète:** Un homme et une femme.
- **Comédienne:** Et tu crois que un homme et une femme, aurais décidé de partir comme nous, nous allons le faire, s'ils n'étaient pas un homme et une femme de théâtre?⁵³

Für die beiden bedeutet das Theater kein Vergnügen, kein soziales Ereignis, sondern vielmehr den Grund, warum sie als Paar zusammen sind und überleben können. Das Hinaustreten aus dem Theatergebäude drückt für die beiden nichts anderes aus als die recht harmlose Fortsetzung ihrer gemeinsamen Nacht, die sie aber ohne „ihr“ Theater nicht hätten. Außerdem bedeutet es für die Schauspielerin, dass ihr nächster Liebhaber, den sie außerhalb des Theaters bei sich zu Hause empfangen wird, kein Mann des Theaters sein wird.

Besonders auffällig ist in ebendieser Dialogszene, wie die beiden rhythmisch genau passend zur Walzermusik im Hintergrund sprechen. Auf diesen besonderen Aspekt des Zusammenspiels von Musik und Dialog oder Bewegung in *La Ronde* wird im nächsten

52 Koch, Gertrud, "Die masochistische Lust am Verkennen, Zur Rolle der Hörwelt in Max Ophüls' *Letter from an Unknown Woman* (1948)", in: Koch, *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1989, S. 81.

53 – **Schauspielerin:** Warum das Theater vergessen? Du schreibst Stücke für das Theater, ich spiele sie, was wären wir ohne das Theater?
– **Dichter:** Ein Mann und eine Frau.
– **Schauspielerin:** Und du glaubst, dass ein Mann und eine Frau, die, wie wir, entschieden haben, wegzugehen, das so machen könnten, wenn sie nicht Leute des Theaters wären? [eigene Übersetzung, Anm.]

Kapitel noch eingegangen.

Anders als in den beiden zuvor besprochenen Filmen sind Echo bzw. Polyphonie für das fortwährende Drehen des Reigens oder das Verständnis von Zusammenhängen nahezu irrelevant. Zwar macht die Schauspielerin Andeutungen über andere Männer, die sie liebt oder mit denen sie sexuellen Kontakt hat, was in der nächsten Szene mit dem Comte (Gérard Philipe) verdeutlicht wird. Solche Andeutungen sind allerdings an anderen Stellen des Filmes ebenso zu finden und demnach nicht räumlich an das Theater gebunden. Auch existieren die Hinweise zunächst sozusagen einstimmig und formen sich erst mit der späteren Umsetzung zur Polyphonie.

5.1.5 Der Film *La Ronde* als Theaterstück

Tritt auch die Bedeutung des Theater- oder Opernhauses als Handlungsraum in diesem Film in den Hintergrund, so ist doch aus der Situierung des Geschehens zu Beginn deutlich ersichtlich, dass Wien an und für sich als ein Theater verhandelt wird, in dem Figuren gesteuert werden können. So weist Maria Alter in ihrem Vergleich von *La Ronde* mit Schnitzers „Reigen“ auf den Theatercharakter und den diesbezüglichen Einsatz der Figuren hin:

His [Ophüls', Anm.] preference is for an imaginary Vienna, where the narrator records like his camera. The commentator pulls the strings. The characters are puppets, unaware of being manipulated. We, the film audience, do know. [...] The frame is given at the beginning of the film, a stage within a stage – an old-fashioned merry-go-round, a waltz, as a perfect metaphor for life and sex.⁵⁴

Anton Walbrook tritt also auf eine Bühne, die mit ihren überdeutlichen Kulissen Wiens als Theaterbühne identifiziert werden kann. Durch die umliegenden Requisiten und schließlich auch durch die Filmkamera werden die in *La Ronde* verwendeten Medien, nämlich Theater und Film, miteinander verflochten: es entsteht mit *La Ronde* demnach ein Film auf einer Theaterbühne oder auch ein Theaterstück im Rahmen eines Filmes. Zur Kombination dieser beiden Medien durch Ophüls und zur Entstehung einer neuen, konstruierten Welt schreibt Friedrich Luft im Vorwort zu Ophüls' Autobiographie:

Was einen Mann wie Max Ophüls am Film so anzog, war der Umstand, daß er mit dreißig oder sechzig Schöpfungstagen eine ganz eigene Welt herstellen und ins Bild zwingen konnte. Natürlich war diese Welt jeweils der bestehenden nachgebildet.⁵⁵

Luft weist hier auf die Künstlichkeit von Ophüls' Schauplätzen hin, wodurch einmal mehr eine gute Verbindung zum Theater hergestellt werden kann, in dessen Rahmen eine ebenso künstliche Welt geschaffen wird. Nur Menschen des Theaters, wie es die Schauspielerin in der vorhin angeführten Szene in *La Ronde* ausdrücklich bemerkt, können darin so handeln, wie sie es bei Ophüls tun. Eine andere Handlungsweise würde einen anderen Beruf verlangen.

54 Alter, Maria, P., „From *Der Reigen* to *La Ronde*. Transposition of a Stageplay to the Cinema“, *Literature Film Quarterly*, 24/1, 1996, S. 55f.

55 Luft, Friedrich, Vorwort in: Ophüls, *Spiel im Dasein*, S. 12.

5.1.5.1 Wiener Schauplätze – außerhalb des Theaters

Alan Williams beobachtet in *La Ronde* einen kontinuierlichen Wechsel der Schauplätze in jedem Kapitel der Geschichte. Eine Ausnahme sieht er allerdings in der Episode mit dem verheirateten Paar Charles (Fernand Gravey) und Emma (Danielle Darieux). Die beiden bleiben die ganze Szene über in ihren Betten und grenzen sich dadurch demonstrativ von den unverheirateten Paaren ab, die auch räumlich nicht an einen Ort gebunden sind. Williams beschreibt das Muster des Schauplatzwechsels:

Common to all the other episodes is a curious movement from one sort of space, which we might term the space of society – streets, hallways, ballrooms, etc. - to more closed spaces of desire – bedrooms, under the bridge, the grotto-like space around the park bench.⁵⁶

Die genannten „spaces of society“ werden in einem späteren Kapitel noch näher beleuchtet, ebenso wie der Zusammenhang mit der Wiener Gesellschaft der Jahrhundertwende. Im Augenblick sei festgehalten, dass sowohl in *La Ronde*, als auch in den beiden anderen Filmen immer ein Wechsel von öffentlichem zu privatem oder abgegrenztem Raum stattfindet. Damit werden die intimen Begegnungen zwischen den jeweiligen Paaren, anstatt diese abzubilden, mithilfe des Raumes verdeutlicht.

Williams stellt fest, dass es in *La Ronde* immer wieder ein rasches Zurückkehren in den öffentlichen Raum gibt. Damit wird die Bedeutungslosigkeit der sexuellen Beziehungen einmal mehr ersichtlich – eine Einstellung, wie sie von den Figuren in *Liebelei* und *Letter from an Unknown Woman* keineswegs vertreten wird. Ebenso existiert nur in *La Ronde* das beobachtete abrupte Austreten aus dem privaten Raum.

56 Williams, Alan, „The Circles of Desire: Narration and Representation in 'La Ronde'“, *Film Quarterly* 27/1, 1973, S. 38.

5.2 Kaffeehaus und Restaurant

5.2.1 Aufbau der Handlungsräume

Wie Kaffeehaus und Restaurant bei Ophüls als Orte bzw. Räume des Geschehens funktionieren, kann mithilfe einer allgemeinen Darstellung Karl Siereks verstanden werden. Sind Theater und Oper im Film Räume, bei denen für den/die Betrachter/in durch ihren Aufbau, ganz ohne zusätzliches Dekor, relativ schnell klar wird, um welche Umgebung es sich handelt, brauchen Kaffeehaus und Restaurant mehrere Elemente, um als solche gekennzeichnet und als Umgebung für eine Handlung definiert werden zu können. In einem Unterkapitel mit dem Titel „back: Vom realen zum imaginären Raum“ untersucht Sierek bei Ophüls konstruierte Räume und zieht hierfür vor allem André Bazin heran:

Der Raum, den die Figuren bevölkern, hat nicht zwangsläufig immer schon auf das Aufstellen einer Kamera gewartet, sondern kann ebenso erst während der Vorbereitung eines Films gebaut worden sein, sobald er nur seine Funktion als klar strukturierter Orientierungshinter- oder -zwischenraum erfahrbar macht. Bazin setzt bei dieser Grundidee der Preisgabe räumlicher Erfahrung mittels Film einen dreischichtigen Realismus voraus: Die *Ontologie* gibt den Objekten eine konkrete Dichte und Unabhängigkeit, die *Dramatik* verhindert die Trennung von Schauspieler und Dekor, und die *Psychologie* versetzt den Zuschauer zurück in die tatsächlichen Bedingungen der – eben phänomenologisch zu bestimmenden – Wahrnehmung, in der nichts a priori bestimmt und die Freiheit des Subjekts gewährleistet ist, zwischen den Bildobjekten wählen zu können.⁵⁷

Sierek schreibt weiters:

Bazins Entwurf ist kein enger Sujet- oder Ausdrucksrealismus, sondern einer des visuellen Raums, der von der Prämisse der diskursiv vermittelten Glaubwürdigkeit ausgeht. Dieser Raum ist mechanisch aufgezeichnet, also durchaus anders als der der alltäglichen Erfahrung.⁵⁸

Ontologie, Dramatik und Psychologie, jene Elemente, welche Bazin also voraussetzt, um den fiktiven Raum im Film real erscheinen zu lassen, werden in den drei zu betrachtenden Filmen deutlich und bilden demnach den Grundstock der folgenden Untersuchungen, die den Einfluss des Walzer(-tanzes) auf diese drei Elemente behandeln.

⁵⁷ Sierek, *Ophüls: Bachtin*, S. 117.

⁵⁸ ebd. S. 118.

5.2.2 Kaffeehaus und Restaurant als filmische Walzerräume

Das Kaffeehaus bzw. das Beisl in *Liebelei* und die Restaurants in *Letter from an Unknown Woman* und *La Ronde* sind immer verbunden mit Walzermusik bzw. Walzertanz. Diese besondere Eigenschaft dieser Räume charakterisiert sie noch deutlicher als Spielorte in Wien und ist demnach Thema in diesem Kapitel. Besonderes Augenmerk wird dabei darauf gelegt, wie der Walzer das Kaffeehaus als Schauplatz verschiedenartiger Begegnungen beeinflusst oder verändert und wie sich die Walzermusik, auch im Gegensatz zu anderer Hintergrundmusik, auf die Figuren auswirkt, die sich im Kaffeehaus kennenlernen oder treffen. Wieder gilt es zu erkennen, wie Wien durch diese Räume und ihre Musik dargestellt und gekennzeichnet wird.

5.2.2.1 Wiener Walzer als Filmmusik

Das echte Wienertum spiegelt sich in Walzertönen, und die süß beseligende Dreivierteltaktmusik, in dithyrambischer Laune geboren, konnte nur in der altehrwürdigen Musikmetropole [...] zur Vollreife gelangen.⁵⁹

Dieses Zitat aus Fritz Langes Buch über den Wiener Walzer beschreibt eine deutliche Zusammengehörigkeit des Wienerischen mit dem Walzer und die Stimmung, die daraus entsteht. Lange geht so weit, die Stadt Wien bzw. das Wienertum in der Walzermusik wiederzufinden. Dieses von ihm angesprochene Wienertum, ein Ausdruck sowohl für Mentalität, Charakter, Geschichte und Gefühl, scheint untrennbar mit dem Dreivierteltakt verbunden zu sein. (In Kapitel 7 wird näher auf Wienertum und Wiener Milieu eingegangen.) Für die Filme Ophüls' mit Spielort Wien nimmt der Walzer, vor allem in Verbindung mit den beschriebenen Handlungsräumen Restaurant oder Kaffeehaus, eine besondere Stellung ein, was auf den folgenden Seiten anhand einzelner Szenen detailliert und innerhalb der drei Filme vergleichend analysiert wird.

In dem von Regina Schlagnitweit und Gottfried Schlemmer herausgegebenen Sammelband zum Symposium „Film und Musik“, das 1995 in Wien stattgefunden hat, befindet sich ein einführender Aufsatz von Claudia Gorbman über die Filmmusik und deren Analyse. Gorbman beschreibt drei unterschiedliche Methoden, über Filmmusik zu schreiben und sie zu untersuchen:

59 Lange, Fritz, *Der Wiener Walzer*, Wien: Verlag des Volksbildungshauses Wiener Urania 1917, S. 1.

Diese drei grundlegenden Ansätze sind im wesentlichen der *ästhetische*, der *narratologische* und der *psychologische* Ansatz.⁶⁰

Den ästhetischen Ansatz beschreibt sie als die älteste und am häufigsten angewandte Methode: „Seit dem Beginn des Tonfilms beschäftigen sich die meisten Texte über Filmmusik vorrangig mit verschiedenen ästhetischen Themen, die um die Interaktion zwischen Musik und Film kreisen. Ich möchte dieses Paradigma als den *ästhetischen* Ansatz benennen.“⁶¹

Der psychoanalytische Ansatz bedeutet für Gorbman, „jene Mechanismen zu erforschen, mit denen die Musik den Zuschauer an den Film bindet – d.h. die Rollen, die die Musik bei der Herstellung von Schaulust und Zuschaueridentifikation spielt.“⁶²

Der narratologische Ansatz nach Gorbman ist richtungsweisend für die nun folgende Analyse, vor allem in Bezug auf *Letter from an Unknown Woman*. Wesentlich für diese Methode ist die Betrachtung des Einsatzes von diegetischer und nicht-diegetischer Musik und ihre unterschiedliche Wirkung. Die Autorin konkretisiert hierzu:

Der narratologische Ansatz untersucht, auf welche Weise die Musik mit dem filmischen Erzählprozess in Zusammenhang steht bzw. zu ihm beiträgt. Analysiert werden sowohl Leitmotive und anderes repetitives Material, das die Erzählung vorantreibt, als auch Szenenanfänge und -schlüsse, den Figuren oder ihren Handlungen von der Musik zugewiesene Bedeutungen, die Rolle, die die Musik bei der Strukturierung der Erzählung spielt sowie ihre Bedeutung für die Erzählperspektive.⁶³

Der Walzerraum, der in den drei zu untersuchenden Filmen in unterschiedlicher Ausprägung für die Narration zum Tragen kommt, beherbergt in zwei Fällen diegetische Musik (*Liebelei* und *Letter from an Unknown Woman*), in *La Ronde* beschränkt sich der Wiener Walzer auf nicht-diegetische Musikquellen. Was dies für die Darstellung Wiens und des Wienertums bzw. eines Wiener Charakters bedeuten kann, bleibt im Verlauf der nächsten Seiten zu untersuchen.

Liebelei und *Letter from an Unknown Woman* werden in diesem Kontext direkt verglichen, *La Ronde* wird aufgrund weniger deutlicher Ähnlichkeiten separat analysiert und schließlich mit den anderen beiden Filmen in Verbindung gesetzt.

60 Gorbman, Claudia, „Filmmusik. Texte und Kontexte“, *Film und Musik*, Hg. Regina Schlagnitweit / Gottfried Schlemmer, Wien: Synema – Gesellschaft für Film und Medien 2001, S. 14.

61 ebd., S. 15.

62 ebd., S. 20.

63 ebd., S. 19f.

5.2.2.2 Walzerraum in *Liebelei*

Bei Fritz' Ankunft beim Café in *Liebelei* [15:26] erklingt als dezente Untermalung Johann Strauss' Walzer „Wiener Blut“ aus der gleichnamigen Operette (1899). Einmal mehr lässt sich bei diesem Einsatz der Musik ein Zusammenhang mit der Handlung feststellen: am Ende der Operette wird das Wiener Blut als verbindendes Element zwischen allen Figuren und als Grund für die Versöhnung erkannt.⁶⁴ Für die vier Hauptfiguren in *Liebelei* könnte ebenfalls dieses Wiener Blut als verbindend zwischen ihren unterschiedlichen Ständen verstanden werden. Die Parallele zwischen Liedtext und Handlung ist in den zuvor beschriebenen Situationen zwar deutlicher auszumachen als nun, da der Text des Walzers für die Zuschauer/innen verborgen bleibt. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass der Text des berühmten Liedes „Wiener Blut“ für das damalige Publikum bekannt gewesen ist. So kann bei der Betrachtung des Librettos dennoch eine Motivation für die folgenden Ereignisse interpretiert werden – wenn man annimmt, dass der Text neben der Wiener Mentalität auch Leidenschaft suggeriert.⁶⁵

Max Ophüls selbst schreibt in der Wiener Zeitschrift „Mein Film“ zur Uraufführung von *Liebelei* 1933 über das Zusammenspiel zwischen Dramaturgie und Handlung:

Auch hier habe ich mich der Musik bedient, um die vielen zärtlichen Stimmungen zu untermalen. In dieser Zeit der künstlerischen Krise, in der alles realistisch und sachlich dargestellt zu werden pflegt, ist gerade die Musik das Mittel, eine künstlerische, romantische, stimmungshafte Unterstreichung der Vorgänge zu geben. Sie wirkt im Film gemeinsam mit dem Bild und auch mit dem Wort, soweit dieses nicht dominieren muß. Jedenfalls darf die Musik zum Film nicht als Zugabe, als „Schlager“-Musik Verwendung finden, sondern sie hat organisch mit dem Filmbild und dem filmischen Ausdruck verbunden zu sein. Die Musikanwendung muss genau so dramaturgischen Gesetzen des Films folgen, wie jene der photographischen Einstellungsarten.⁶⁶

Diese Beschreibung der Arbeitsweise Ophüls' kann auf das angeführte Beispiel gut angewandt werden. Schon in der vorhergehenden Szene begleitet die Musik im Hintergrund den harmlosen Flirt zwischen Theo und Mizzi, ebbt stellenweise ab, lässt dem Geplauder die Oberhand oder macht sich in manchen Pausen bemerkbar. Die Musik an sich könnte in dieser Szene mit der Figur der Christine verglichen werden, die ebenfalls nur als

64 vgl. Strauss, Johann, „Wiener Blut. Operette in 3 Akten“, *Texte der Gesänge zu Wiener Blut. Operette in 3 Akten von Victor Léon und Leo Stein*, Wiesbaden: Cranz, o.J.

65 Der Schlussgesang lautet: „Wiener Blut, / Wiener Blut, / Eig'ner Saft, / Voller Kraft, / Voller Glut, / Du erhebst, / Du belebst / unser'n Mut! / Wiener Blut! / Wiener Blut! / Was die Stadt / Schönes hat, / In Dir ruht! / Wiener Blut, / Heiße Flut! / Allerort / Gilt das Wort: / Wiener Blut!“, in: Strauss, „Wiener Blut“, S. 52.

66 *Mein Film*, Nr. 375, 1933, zitiert nach: Asper, *Max Ophüls*, S 273.

Begleiterscheinung der Unterhaltung der beiden gehandelt wird. Sie sitzt mit gesenktem Blick daneben, nur manchmal gibt sie einen Kommentar ab, wenn sie direkt angesprochen wird.

„Music, as an acoustic, non-verbal carrier of meaning, plays an important role in Ophuls' cinematic art“, schreibt Anna K. Kuhn in einem Aufsatz über die Romantisierung des Schnitzler'schen Werkes bei Ophüls und spielt damit vor allem auf den Einsatz der Oper in *Liebelei* an.⁶⁷ Wie die Musik auch abseits der Oper eingesetzt wird, vor allem als dieser zitierte „Bedeutungsträger“, wird in *Liebelei* in den folgenden Minuten des Filmes deutlich:

Das Hauptthema von „Wiener Blut“ löst die bisher begleitende Kaffeehausmusik ab und setzt genau dann ein, wenn der Kutscher Fritz mit den Worten „Herr Leutnant, mir san do!“ über die Ankunft beim Café informiert und dieser verspätet darauf reagiert. Der Einsatz des Themas geht also einher mit der, wie Ophüls es nennt, „romantischen, stimmungshaften Unterstreichung“ des Eintritts in das Café. Der Walzer kommt dabei ohne jeglichen Text aus, er untermalt die Szenerie des Wiener Kaffeehauses, das sich dem Publikum eröffnet: Zeitungen, der Ober im Frack, der ein Tableau mit Wassergläsern balanciert, Billard, Gespräch und Gelächter an voll besetzten Tischen, Zigarettenrauch. Fritz will mit seinen hastigen Bewegungen und seinem gestressten Gesichtsausdruck nicht so recht der heiteren Stimmung entsprechen.

Sobald Fritz Theo trifft, setzt auch die Musik völlig aus und es dominiert ein ernster Dialog zwischen den beiden, der von zuvor erwähnten Elementen wie der Zeitung, dem Kellner, den Gesprächen nun gestört wird. Ihr Gesprächsthema, Fritz' Affäre mit der Baronin, kann in diesem Kontext als Unterbrechung der Heiterkeit und der Stimmung, die der Walzer verbreitet, verstanden werden. Auch kann sich die Baronin nicht in die Kaffeehausgesellschaft einfügen, ihre bevorzugte Umgebung sind ihre Villa bzw. edle, große Räume. Das besondere Wiener Blut, das die vier Hauptcharaktere verbindet, teilt sie demnach nicht.

Mizzi und Christine plaudern, unbeeinflusst von der ernsten Thematik, weiter. Ihr Gespräch über die militärischen Chargen bildet nun, im Kontrast zur vorigen Szene, den Hintergrund zu einer neuen Walzermelodie, welche die Stimmen schließlich gänzlich ablöst und die Figuren aus dem Café hinausbegleitet. Die Paare trennen sich an genau der Stelle vor dem Café, an

67 Kuhn, Anna K., „The Romantization of Arthur Schnitzler: Max Ophuls' Adaptations of *Liebelei* and *Reigen*“, *Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht. Festschrift für Walter Sokel*, Hg. Benjamin Bennett / Anton Kaes / William J. Lillyman, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1983, S. 89.

der Fritz zuvor mit der Kutsche angekommen ist. Mit dem Verlassen der Kaffeehaus-Umgebung wird auch die Musik durch einen abrupten Schnitt unterbrochen – gleich jenem, wie er zum Eintritt von Fritz in ebendiese Umgebung eingesetzt wurde.

Die Walzermusik fungiert in diesen Szenen also als ein Träger der Stimmung und als Ausdruck von Gesellschaft, Heiterkeit oder, für die beiden Paare, als Umrahmung ihrer Begegnungen. Im Laufe des Filmes verschiebt sich diese Bedeutung des Wiener Walzers für die Figuren, wie zu bemerken sein wird.

Die nächste Gelegenheit, bei der sich die vier in einem Kaffeehaus, oder im „Reichenberger Beisl“, wie Theo den Schauplatz zuvor benennt [30:07], wiedersehen, wird von einer Polka begleitet. Bei der Anordnung der Figuren fällt auf, dass die Gruppe, im Gegensatz zur vorhin besprochenen Szene, nun komplett ist. Die beiden Frauen werden an beiden Seiten von den Männern gewissermaßen eingerahmt, der Platz an Christines Seite war zuvor leer. Diese Komposition wird in sehr ähnlicher Art in den beiden anderen Filmen noch zu beobachten sein. War der Wiener Walzer also in der vorigen Szene Mittler für erste Begegnungen, ermöglicht er nun Intimität zwischen Fritz und Christine. Theo und Mizzi verlassen bald den Raum, das Paar hat nun das ganze Beisl für sich – abgesehen von dem Kellner, der unbeachtet bleibt. Alexandra Seibel schreibt zu dieser Walzerszene:

[...] the space in the café provides intimacy, because of its smallness. But the narrowness of the space can also be transgressed through the movement of the waltz, suggested by the fluid movements of the camera. Thus, the café is small and intimate, but not suffocating, as the freedom of the camera indicates.⁶⁸

Die Handlung in *Liebelei* wechselt also vom Wiener Walzer in einem voll besuchten, großräumigen Kaffeehaus, in welchem zwischen den Paaren nur oberflächliche Gespräche möglich sind, hin zu einem Wiener Walzer in diesem leeren, kleinen Beisl. Dem Paar wird damit nun jene Zweisamkeit ermöglicht, die ihnen zuvor aufgrund der vielen Gäste verwehrt geblieben ist. Hier wird außerdem deutlich, welche unterschiedliche Wirkung und Stimmung diese Musik hervorrufen kann – vor allem in Verbindung mit dem Tanz: bei Theo und Mizzi bleibt diese besondere Form der Intimität außen vor, für sie hat sich die Bedeutung des Wiener Walzers als Untermalung einer heiteren Stimmung nicht geändert. Auch ist in ihrem Verhältnis kein Fortschritt zu erkennen – für sie wiederholen sich die Ereignisse des letzten gemeinsamen Abends.

Karl Sierek relativiert aber die starke Verbundenheit, die durch den Tanz zwischen Fritz und

68 Seibel, „Vienna, Girls, and Jewish Authorship“, S. 130.

Christine aufgebaut wird:

Sie sind beieinander im Walzer, doch vielfach dem betrachtenden Zugriff entzogen. Mehrmals als flüchtige Spiegelbilder, ebenso häufig hinter Mauern und Türöffnungen verschwindend und wieder auftauchend, bleiben sie im Walzer-für-sich. Sie entwickeln ein Eigenleben, das sich ständig dem Betrachtenden entzieht, weil sie sich der räumlichen Einordnung entziehen. Oder vielmehr umgekehrt: Ihr Bild als Gemeinsamkeit ist ständig bedroht; nie kann es sich stabilisieren, bilden, setzen.⁶⁹

Sierek deutet hier erneut eine Polyphonie im Raum des Beisls an, wenn er beobachtet, wie sich schon in diesen Momenten der Zweisamkeit eine Trennung ankündigt. Er führt weiter aus, wie Einrichtung und Dekorationsobjekte, die den Raum als ein Restaurant identifizieren, eine Zusammengehörigkeit des Paares verhindern, ihre Harmonie stören.⁷⁰

Die Paarkonstellation und die Ankündigung der Trennung von Fritz und Christine durch ihren Tod wird in den Momenten, als Theo und Mizzi sich zum Gehen anschicken, noch einmal besonders deutlich [37:30]: Die beiden Paare verlassen nicht gemeinsam den Raum, wie zuletzt. Theo und Mizzi verlassen den Walzerraum erneut, ohne, wie Fritz und Christine, zu tanzen. Die Figuren von Fritz und Christine, die sich zur Musik bewegen, sind währenddessen nur als Schatten an der mit Stuck versehenen Wand zu sehen. Eine Trennung der beiden Paare am Ende des Filmes wird damit zweifach suggeriert: durch das Zurücklassen von Fritz und Christine im Café und andererseits durch den Schatten, der die Möglichkeit eines gemeinsamen Lebens der beiden nur mehr im Tod erahnen lässt. Der Schatten wirkt in gleicher Weise wie die Spiegel im Café, die das Paar reflektieren. Chamblee beobachtet hierzu:

This almost spectral quality of being seen in reflection, of disappearing and then reappearing, refigures their ultimate disappearance at the time of their deaths and their triumphant reappearance in the film's coda.⁷¹

Dieses Verschwinden und Wiederauftauchen der Figuren, das Chamblee in den Spiegeln sieht, gilt gleichsam für ihre Schatten, die nach einer Drehung wieder von den eigentlichen Körpern abgelöst werden.

Wenn der Walzer zu Ende geht, lassen sich die Tanzenden davon nicht beirren und bewegen sich weiter in der Stille, was das Publikum glauben macht, es gäbe ein Weitertanzen oder Weiterleben auch ohne Musik – bis Theo erneut den Walzer aus dem Musikautomaten durch ein Geldstück in Gang setzt und damit in gewisser Weise ein Weiterleben ohne Musik

69 Sierek, *Ophüls: Bachtin*, S. 215.

70 vgl. ebd., S. 215f.

71 Chamblee, „Max Ophuls' Viennese Trilogy“, S. 114.

unmöglich macht.

Für die Stimmung zwischen Fritz und Christine bietet sich ein Vergleich mit einem Lied aus „Wiener Blut“ im dritten Akt an, in dem es heißt: „I' bin im Himmel - / Beim Wiener Tanz / Vergißt man d' Sorg' ganz!“⁷² Für Fritz gilt diese Prämisse gänzlich, denn die Harmonie, die zwischen ihm und Christine entsteht, ist schließlich dem gemeinsamen Walzertanz zu verdanken. Sobald die beiden ihren Tanz unterbrechen, verspricht er ihr zwar zunächst, dass sie sich nun täglich sehen, revidiert das aber gleich wieder, da er daran denkt, am Samstag eine Soiree zu besuchen. Gleich darauf setzt das Paar den Walzer fort und Fritz spricht über nichts anderes als ihr Wiedersehen.

Ein direkter Vergleich zur Beziehung zwischen Fritz und Christine bzw. seiner Affäre mit der Baronin wird übergangslos und gleich im Anschluss gezogen. Susan White bemerkt zu dieser Szene, dass das Walzermotiv bestehen bleibt, das tanzende Paar aber in eine völlig andere Umgebung versetzt wird: der Musikautomat wird zum diegetisch eingesetzten Orchester, das kleine Beisl zur ausladenden Villa des Barons, Theo und Mizzi, die sich davonstehlen, werden zu einer Menge geladener Gäste, die das Paar kritisch beäugen.⁷³ In dieser Umgebung wird die Wirkung und Aufgabe des Wiener Walzers erneut transformiert: zwar ist die Musik wiederum Mittel zur Unterhaltung in größerer Gesellschaft, wie in der ersten Szene im Kaffeehaus, allerdings wirkt der Tanz sehr offiziell, was durch Uniformen und Roben unterstrichen wird. Auch wird das ungezwungene Zusammensitzen und Plaudern im Kaffeehaus auf Begrüßungen und geschäftliche Unterredungen im Stehen (Baron mit Major von Eggersdorf bzw. mit Fritz) reduziert. Weiters erhält die Walzermusik in ihrer Lautstärke den gleichen Stellenwert wie die Dialoge, was verdeutlicht, wie wenig Intimität der Musik bei dieser Soiree beigemessen wird: sie passt sich dem gedämpften Gespräch zwischen Fritz und der Baronin an, wie auch der normalen Gesprächslautstärke der schwatzenden Gäste. In der Unterredung zwischen dem Baron und Fritz bleibt sie gänzlich aus, gleich wie zuvor im Kaffeehaus zwischen Theo und Fritz, was zum wiederholten Mal ein Ende bzw. eine Unterbrechung von Heiterkeit und Unterhaltung suggeriert.

Es wird außerdem deutlich, dass das beobachtete Weibertanzen ohne Musik nur mit Christine möglich ist. Denn sobald das Orchester das Stück beendet hat, wenden sich Fritz

⁷² Strauss, „Wiener Blut“, S. 46.

⁷³ vgl. White, *The Cinema of Max Ophüls*, S. 45.

und die Baronin voneinander ab. „Nur im Walzer sind sie beieinander und ineinander – eins“, stellt Sierek für Fritz und Christine im Positiven fest.⁷⁴ Für die Baronin und Fritz gilt mittlerweile dasselbe, da Fritz für sich bereits die Affäre beendet hat und mit der Baronin nur mehr im Walzertanz zusammen sein will und ist. Dies bestärkt Siereks Argument und es entstehen erneut Parallelen der Verhältnisse von Fritz mit den beiden Frauen.

Mit diesem dritten Walzer bei der Soiree wird die Walzermusik schließlich aus dem weiteren Film verbannt. Durch die Ankündigung des Majors, er hätte mit dem Baron ernste Familienangelegenheiten zu bereden, endet jede harmonische oder heitere Stimmung, die mit dem Wiener Walzer verknüpft ist.

5.2.2.2.1 Kontrastierender Einsatz von Walzermusik und anderer Musik

Um den unterschiedlichen Einsatz und die Wirkung von Walzermusik und anderen Musikstücken in *Liebelei* ab diesem Zeitpunkt des letzten Walzers zu veranschaulichen, wird an dieser Stelle kurz auf die Verwendung der diegetischen Musik eingegangen.

Ganz nach Ophüls' Devise, die Musik mit dem „Filmbild und dem filmischen Ausdruck“⁷⁵ abzustimmen, pfeift und singt Mizzi im Folgenden das „Glühwürmchen-Idyll“ aus Paul Linckes komischer Operette „Lysistrata“ [48:43 – 49:12]. In diesem Lied wird ein Glühwürmchen von einem Paar angesungen und gebeten, ihnen den richtigen Weg zu weisen und zu Glück und Liebe zu verhelfen.⁷⁶ Ophüls lässt Mizzi beim Dekorieren der Wohnung dieses Lied anstimmen, aber gleich wieder abbrechen, als Theo ihren Übermut kritisiert. Dies kann einmal mehr als – unter Zuhilfenahme eines Komödienstoffes – ironische Anspielung oder Echo auf den tragischen Ausgang der Geschichte betrachtet werden: das Paar, Fritz und Christine, wird sein Glück nicht finden, es klammert sich bei der Suche danach an ein symbolisches Glühwürmchen, das man mit der geringen Überlebenschance von Fritz beim Duell vergleichen könnte.

Theo stimmt den Marsch „Unter dem Doppeladler“ (Joseph Wagner, 1891) an, als Christine erwartet wird [51:00]. Bereits der Marsch, bzw. vor allem sein Titel, der auf das österreichisch-ungarische Wappentier zurückgeht, können als Andeutung auf das bevorstehende Duell verstanden werden. Obwohl der Baron, der statt Christine in die

⁷⁴ Sierek, *Ophüls: Bachtin*, S. 216.

⁷⁵ siehe Fußnote 66.

⁷⁶ Der Text des Refrains, den Mizzi anstimmt, lautet: Glühwürmchen, Glühwürmchen flimmre, flimmre, / Glühwürmchen, Glühwürmchen, schimmre, schimmre, / Führe uns auf rechten Wegen, / führe uns dem Glück entgegen. / Gib uns schützend dein Geleit / zur Liebesseligkeit. Vgl. Nick, Edmund, *Paul Lincke*, Hamburg: Musikverlag Heinz Sikorski 1953, S.47f.

Wohnung kommt, nicht dezidiert ausspricht, dass ein solches stattfinden wird, begreift Fritz es sofort. Bestätigt wird diese unausgesprochene Aufforderung, als die Bedingungen für das Duell verlesen werden: nämlich unter einem Doppeladler, was in diesem Kontext möglicherweise symbolisch für die Unterordnung unter die Obrigkeiten und die Befolgung militärischer Pflichten steht.

Theo stimmt schließlich, während Fritz mit dem Baron spricht, einen neuen Marsch auf dem Klavier an und singt dazu „Rechnungen, alte Rechnungen“ [54:00 – 54:20]. Er spielt damit auf das Austragen des Duells an, womit sozusagen eine offene Rechnung, (der Ehebruch, den Fritz mit der Baronin begangen hat) beglichen werden soll.

Christines Arie aus dem „Freischütz“ und „Schwesterlein, wann geh'n wir nach Haus?“ wurden bereits auf den Seiten 25 und 26 besprochen.

Schließlich findet der Film sein Finale mit Begleitung der fünften Symphonie, der „Schicksalssymphonie“ Beethovens. Die ersten Takte werden angespielt, als Theo in den Wald läuft [01:13:45], ungläubig, dass sein Freund gestorben ist. Die Symphonie wird in der Hofoper bei der Orchesterprobe mit Christines Vater fortgesetzt. In diesem Fall wird im Film die eigentliche Bühnenhandlung durch die reale ersetzt und weiterhin durch das Orchester unterstützt. Auffallend ist hier, dass Weyring, Theo und Mizzi das Opernhaus durch die Hinterbühne verlassen. Dies verdeutlicht, dass einer inszenierten Handlung auf der Bühne kein Wert mehr beigemessen wird – ganz im Gegensatz zum Beginn bei „Entführung aus dem Serail“. Die Musik unterstreicht das Geschehen abseits bzw. hinter der Bühne; wie ebenso zu Beginn durch den Blick hinter die Kulissen ersichtlich wird, ist dieses Geschehen kein inszeniertes, sondern Realität und Arbeit für die dort Beschäftigten.

Als Theo, Mizzi und Christines Vater die Wohnung betreten und dort auf die ahnungslose Christine treffen, wird das Hauptmotiv der Symphonie abschließend wiederholt und damit sozusagen die schicksalsbestimmenden Minuten für Christine eingeläutet.

Es fällt auf, dass zu keinem dieser Musikstücke getanzt wird, jegliche Zweisamkeit im Tanz wird verweigert, vor allem auch jede Heiterkeit, die dem Walzer zuvor zugeordnet wurde.

5.2.2.3

Walzerraum in *Letter from an Unknown Woman*

Bereits zu Beginn des Films begleitet eine Walzermelodie, gespielt auf einer Zither, die junge Lisa bei ihrer neugierigen Besichtigung des Umzugswagens von Stefan Brand. Schon zu diesem Zeitpunkt wird der Musik im Film ein besonderer Stellenwert zugewiesen, mit den Instrumenten, die gewissermaßen als Verkörperung von Stefan gezeigt werden. Robin Wood beschreibt dies als „Lisa's instant infatuation, not with Stefan whom she has not yet seen, but with his 'beautiful things [...]'.“⁷⁷ Stefan als Person wird demnach von vornherein als weniger wichtig angesehen als seine Musikinstrumente und sein Klavierspiel.

Weniger der Wiener Walzer, als vielmehr ebendieses Klavierspiel Stefans, ist für diesen Film, seine Narration und die Stimmungen darin, ausschlaggebend. Dennoch seien im Folgenden jene Szenen behandelt, in denen Stefans Musik von einer Walzermusik abgelöst wird, um einen Zusammenhang mit Wien herausfinden zu können. Dies betrifft im Laufe des Filmes jene Momente, in denen Lisa tatsächlich mit ihm zusammen ist und nicht die Musik bzw. ihre Phantasien über ihn als ein Substitut seiner Person behandelt.⁷⁸

Hier kommt vor allem ein Aspekt der Musik zum Tragen, den beispielsweise Alexander Dhoest in einem Artikel über den Einsatz der Musik in *Letter from an Unknown Woman* anspricht:

Rather than merely underscoring the images in a traditional way, the music adds another dimension of commentary, sometimes at odds with Lisa's voice-over narration.⁷⁹

Diese Kommentare, die durch die Musik bzw. in diesem Kontext durch die Walzermusik der Handlung hinzugefügt werden, verdeutlichen also für die Zusehenden jene Ironie, die für Lisa weder im jeweiligen Moment, noch während sie darüber im Brief erzählt, erkennbar ist.

Der Walzerraum in der beschriebenen Eingangsszene sind offene Räume, nämlich die Straße vor dem Wiener Wohnhaus, wie auch der Stiegenaufgang zu den Wohnungen. Tanzen ist hier kein Thema, auch eine gemütliche Stimmung, wie sie in *Liebelei* erzeugt wird, bleibt aus, da in diesen Minuten auch der Walzer vor der Tür gehalten wird. Lisa verstärkt diese Ausgrenzung auch mit dem Schließen ihrer eigenen Wohnungstür. In ihrer und Stefans Wohnung dominiert seine eigene Klaviermusik (Franz Liszts Etüde für Klavier „Un sospiro“),

77 Wood, Robin, „Letter from an Unknown Woman. The Double Narrative“, *Cineaction* 31, 1993, S. 7.

78 vgl. beispielsweise Wilson, George, „Max Ophuls' Letter from an Unknown Woman“, *MLN* 98/5, 1983, S. 1128f.

79 Dhoest, Alexander, „Ophuls Conducting: Music and Musicality in Letter from an Unknown Woman“, *senses of cinema*, 28, Oktober 2003, http://www.sensesofcinema.com/2003/28/music_letter_from_unknown_woman/#2, 15.06.2011

was mit einem nahtlosen Übergang sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonebene demonstriert wird.

Ähnlich wie in *Liebelei*, wenn Fritz mit der Kutsche das Kaffeehaus erreicht, setzt auch in *Letter from an Unknown Woman* eine Walzermelodie ein, wenn Lisa an der Ecke eines Kaffeehauses auf Stefan wartet. Allerdings spielt hier das Kaffeehaus noch keine bedeutende Rolle, Stefan wirft nur einen kurzen Blick durch das Fenster (beschriftet mit den Worten „Journale“ und „Billard“ als eben der Walzerraum aus *Liebelei* erkennbar), um schier lustlos daran vorbeizugehen. Die Melodie stammt aus dem zweiten Akt der Operette „Der lustige Krieg“ von Johann Strauss⁸⁰, und ist besser bekannt als „Kuss-Walzer“, - ein Titel, der zunächst noch nicht die Szene beschreibt, viel eher aber auf eine kommende hindeutet.⁸¹

Die Straßenmusikanten beschränken ihren Gesang nur auf die ersten Takte bzw. das Thema des Walzerliedes, in dem es heißt:

Nur / für Natur / hegte sie / Sympathie / unter Bäumen / süßes Träumen / liebte
Gräfin / Melanie. / Ach / welche Lust / füllt das Herz / bebt die Brust / wenn im
Schatten / grüner Matten / man so hinschwärmt / unbewusst.⁸²

Die Natur und die grünen Wiesen, von denen die Rede ist, sind ein herber Kontrast zu Winter und Schnee, die in *Letter from an Unknown Woman* vorherrschend sind. Ironie wird erzeugt, wenn von frierenden Straßenmusikanten über Frühlingsstimmung und -gefühle gesungen wird. Lisa am verschneiten Gehweg wirkt im übertragenen Sinn wie eine Wartende auf den Frühling, wartend darauf, dass Stefan ihre Liebe erwidert. Das einzige Interesse Lisas, nämlich Stefan und ihre Hingabe für ihn, kann also als Entsprechung für die Natur interpretiert werden.

Die Gruppe der Straßenmusikanten widmet ihren Gesang scheinbar nur Lisa, aber untermalt damit eine Begegnung zweier Menschen. Diese Begegnung findet wieder, wie zuvor, auf offener Straße statt, diesmal tritt Stefan allerdings selbst auf, anstatt seiner Musikinstrumente. Wie Lisas Stimme aus dem Off liest, ist diese Begegnung eine besondere: „Night after night I returned to the same spot, you never noticed me. Until one evening.“ [30:53 – 31:02] Als würden dies auch die Straßenmusikanten wissen, laden sie die Stimmung mit ihrem „Kuss-Walzer auf“, dessen Text aussetzt, wenn Stefan die wartende Lisa erblickt, aber den Weg der beiden mit der Melodie noch begleitet. Der Gesangstext wird

80 Strauss, Johann / Richard Genée / F. Zell, *Der lustige Krieg. Komische Operette in 3 Acten*, Hamburg: August Cranz 1881, <http://www.archive.org/details/derlustigekriegk00stra>, 10.07.2011

81 Das Libretto der Operette erzählt von Gräfin Melanie, deren einzige Freude die Natur und darüber hinaus die Jagd ist, da sie dann die Gelegenheit hat, den Cousin zu küssen, während der Graf einen Hirschen erlegt.

82 Strauss / Genée / Zell, *Der lustige Krieg*, S. 90.

in den nächsten Momenten vom Dialog zwischen den beiden abgelöst. Demnach wird Lisas stilles Schwärmen für Stefan durch ihre offen gezeigte Bewunderung und ihr Wissen über ihn ersetzt. Die Melodie gibt ihr noch immer Hintergrund und Begleitung dafür und signalisiert, dass sie trotz dieser vielversprechenden Begegnung auf die Erfüllung ihrer Sehnsucht nach wie vor warten muss.

Der Vergleich mit der ersten Kaffeehauszene in *Liebelei* drängt sich auf, wenn Stefan und Lisa jenes Café besuchen, an dem Stefan zuvor vorbeigegangen ist. Plaudernde Gäste, Zeitungen, ein Kellner mit Wassergläsern und Zigarettenrauch erinnern an die besagte Szene. Ein signifikanter Unterschied zu *Liebelei* ist jedoch gleich zu erkennen, wenn sich das Paar nicht an einen Tisch setzt, sondern Stefan Lisa am Eingang stehen lässt. Weiters wird aufs Neue deutlich, dass in diesem Film momentan noch die Straße als Ort für Musik steht. Kaum vernehmbar sind die Klänge einer Mundharmonika im Kaffeehaus; wenn aber mehrmals neben Lisa die Tür geöffnet wird, dringen sie für diesen kurzen Zeitraum ins Innere, werden aber erst wieder deutlicher, als die beiden nach draußen gehen. Die Kamera folgt ihnen durch die Fenster des Cafés in die Kutsche und findet sie sogleich wieder am Tisch eines *Séparées* in einem noblen Restaurant.

Zu diesem Zeitpunkt geschieht die augenscheinliche Verlagerung des Wiener Walzerraumes von der Straße in das Innere des Restaurants. „Wiener Blut“ unterstreicht die Szene, die auch sonst mit bekannten Wiener Attributen, wie dem Wiener Schnitzel auf der Speisekarte oder der Werbung für das Südbahn Hotel Semmering auf dem Konzertprogramm, ausgeschmückt wird. Zudem vergleicht die Gräfin, die Stefan um ein Autogramm bittet, sein Klavierspiel mit dem des berühmten Wien-Sohnes Mozart. Ophüls bedient sich also hier mehrerer Elemente, die den Schauplatz immer wieder als Wien identifizieren und die in *Liebelei* ausgelassen wurden. (Ein Grund dafür mag sein, dass die deutsche Sprache in *Liebelei* ohnehin als Lokalisierung des Schauplatzes fast ausreicht – ein Aspekt, der später noch thematisiert werden soll.⁸³) Für „Wiener Blut“ bzw. den Text des Liedes kann in *Letter from an Unknown Woman* eine ähnliche Bedeutung wie in *Liebelei* festgemacht werden: auch hier verbinden sich mit Lisa und Stefan zwei Menschen unterschiedlicher gesellschaftlicher Stände. Wie Lisa zuvor bereits bei ihrer Rückkehr nach Wien betont hat, verbindet die Stadt, das Wiener Blut, sie beide: „All the time I've been away, I thought of it longingly as your city. Now it was our city.“ [29:06 – 29:13] Anders als in *Liebelei* aber bleibt

83 vgl. zur Sprache in den Filmen beispielsweise Seibel, „Vienna, girls and Jewish Authorship“, S. 123.

es für die Beziehung zwischen Lisa und Stefan bei der gemeinsamen Stadt.

Für die Verortung des ersten wirklichen Gespräches zwischen den beiden im gehobenen Restaurant hält Marilyn Goldin in ihrem Aufsatz über drei Filme Ophüls' fest:

[...] Lisa and Brand's courting occurs in a restaurant *banquette* (here, the economy of Ophüls' means becomes evident – the luxury of the restaurant is conveyed entirely by the elegantly baroque swirls of the *banquette's* headboard). The dialogue that follows (with its accompaniment of cold lobster) marks Lisa's rejection of the upright, bourgeois security the officer proposed. Lisa, alone, remains the same.⁸⁴

Lisa wird also nicht von dem edlen Restaurant irritiert, für sie zählen aber auch weder Champagner noch Hummer, einzig Stefan und vor allem seine Kunst spielen für sie eine Rolle. Lisa will, wie auch bisher, als sie ohne ihn war, immer mehr von Stefan erfahren, was nun durch die gegebene Abgeschlossenheit von anderen Gästen ermöglicht wird.

Chamblee greift diese Abgeschlossenheit von der Gesellschaft in der Restaurantszene auf:

The scene which opens this central section depicts Stefan and Lisa in a restaurant of grand scale; it contrasts sharply with the casual atmosphere of the hospitable restaurant which Lisa and Stefan walked into from the cold in the earlier scene. Ophüls' treatment of this restaurant scene reflects visually his intent for the idyll sequence: he repeatedly closes Lisa and Stefan off to a greater and greater degree from an intrusive world.⁸⁵

In *Liebelei* brauchen Fritz und Christine erst ein weiteres Treffen im Café, um diese Abgeschlossenheit nutzen zu können. Ohne Unterstützung der Musik oder der räumlichen Umgebung des Cafés wirken sie auf ihrem gemeinsamen Nachhauseweg unbeholfen. Hier zeichnet sich deutlich die Verschiebung des Einflusses des Raumes auf die Beziehungen der Figuren von *Liebelei* hin zu *Letter from an Unknown Woman* ab: im Gegensatz zu Fritz und Christine brauchen Stefan und Lisa zunächst den öffentlichen Raum, außerhalb jeder geschlossenen Räumlichkeit, um schließlich zueinander zu finden. Für das Paar in *Liebelei* sind die Straßen Wiens anfänglich gleichsam zu offen oder zu weitläufig, um miteinander vertraut zu werden.

Karl Sierek greift dieses Motiv auf:

Die Gassen in Wien [...], durch die die Filme den Betrachter führen, sind keine Orte der Begegnung. Wenn es in ihnen zu einem Treffen kommt, so bleibt es ohne Folgen oder wird [...] bald von einer endgültigen Trennung abgelöst.⁸⁶

84 Goldin, Marilyn, „Max“, *The Seventh Art* 2/3, 1964, S. 12.

85 Chamblee, „Max Ophüls' Viennese Trilogy“, S. 196.

86 Sierek, Ophüls: Bachtin, S. 192.

Der Autor schreibt weiters:

Denn die Zeit der nächtlichen Gassen in Ophüls' Filmen ist die *Erwartungszeit*.⁸⁷

Trotz des unterschiedlichen Fortlaufs in beiden Filmen nach der beschriebenen Begegnung auf der Straße verleiht Sierek den Filmen bzw. den Paaren damit wieder eine Gemeinsamkeit. Die genannte Erwartungszeit bezieht er im Folgenden sowohl auf die Zeit vor der Begegnung auf der Straße, wenn auf das Zusammentreffen gewartet wird, als auch auf jene Zeit danach, wenn das, was folgt, erwartet wird.⁸⁸ Für die beiden Filme dienen die Straße und die Erwartungszeit also als Spannungsaufbau, gewissermaßen als Vorraum von Café oder Restaurant bzw. als Vorspiel für den Wiener Walzer.

Diese Unterschiede der Umgebungen in *Liebelei* und *Letter from an Unknown Woman*, in denen sich die Paare nähern, können letztlich auch als Synonyme für ihre unterschiedlichen, fast gegenteiligen Beziehungen angesehen werden. Weiters ist in diesem Zusammenhang in den genannten Kaffeehauszenen auffällig, dass die Verbindung von Fritz und Christine durch Anwesende (Theo und Mizzi bzw. Kellner) nicht gestört wird. Trotz des *Séparées* dringt der Kellner in Stefans und Lisas Privatsphäre ein - und mit ihm eine andere Frau, die Stefan ebenso bewundert. Damit wird symbolisiert, dass Lisa für ihn nie die einzige sein wird, die er begehrt, wie es bei Fritz mit der Ablösung der Baronin durch Christine der Fall ist.

Nach der Leierkastenmusik und einigen Walzertönen, die das Paar im Prater begleiten, bildet erneut ein verlassenes Kaffeehaus den Ort für den ersten gemeinsamen Walzertanz. Die Musik wird, ähnlich wie in der Villa des Barons in *Liebelei*, von einem weiblichen Streichensemble gespielt, das reichlich unmotiviert und mit verstimmt Tönen den Walzer „Weaner Mad'In“ von Carl Michael Ziehrer (1888) gibt [43:20 – 44:04]. In dieser Szene, wenn man sie mit *Liebelei* vergleicht, vermischen sich die Tänze von Fritz mit Christine bzw. Fritz mit der Baronin, sowohl hinsichtlich der Musik, als auch der Räumlichkeiten und der Beziehungen der Paare. Dieser Vergleich soll auf den folgenden Seiten ausgeführt werden.

87 Sierek, Ophüls: Bachtin, S. 193.

88 vgl. ebd., S: 197f.

5.2.2.4

Vergleich der Walzertänze in *Liebelei* und *Letter from an Unknown Woman*

In *Letter from an Unknown Woman* verknüpft sich in diesen Momenten die Zweisamkeit, die durch den Walzertanz erzeugt wird, mit dem großzügigen Raum des Cafés, der an den Walzerraum in der Villa aus *Liebelei* erinnert. Für jene Intimität, die Fritz und Christine genießen können, ist das Kaffeehaus zu groß, auch werden Stefan und Lisa ständig vom Damen-Orchester kritisch beäugt, das mit den umstehenden Gästen der Soiree in *Liebelei* zu vergleichen ist. Stefan und vor allem Lisa sind aber, gleich wie Fritz und Christine, versunken in ihren Tanz und blenden alles um sie herum aus – auch den verstimmten Walzer. Den Raum, in dem sie sich befinden, vergleicht Martina Vetter mit jenem Walzerraum in Ophüls' *Caught* (1949), der, ähnlich dem Café zu Beginn in *Liebelei*, überfüllt ist. Vetter stellt für *Caught* folgende Auswirkungen des Tanzes fest:

Wie in LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN vereint Ophüls die beiden Liebenden im Tanz. Aber auch in dieser Inszenierung bleibt ein bitterer Beigeschmack zurück: Die Musik klingt zwar wohl in den Ohren, doch die Tanzfläche des Jazzlokals ist so überfüllt, dass sich Leonora und Quinada kaum bewegen können. Der Preis für die Zweisamkeit, so scheint es, ist der Verlust der Freiheit.⁸⁹

Für die Walzerräume in *Liebelei* ist in diesem Zusammenhang Folgendes bemerkenswert, vor allem hinsichtlich des letzten Satzes: das kleine Beisl bietet zwar nicht viel Platz und Freiraum, in ihrem Tanz nutzen Fritz und Christine aber jeden Winkel, ohne gestört zu werden. Der letzte Tanz mit der Baronin kann gleichermaßen als Gewinn der Zweisamkeit mit Christine angesehen werden, dessen Preis jedoch der Zorn des Barons und der Verlust von Fritz' Freiheit ist, mit Christine zusammen zu sein.

Darüber hinaus bieten die zuvor bereits angesprochenen Spiegel eine gewisse Erweiterung des Raumes. Als Symbol für ein Weiterleben nach dem Tod geben sie dem Paar eine Freiheit, die sie im Moment des Lebens noch nicht nutzen können. Der Preis für ihre Zweisamkeit und demzufolge ihre gemeinsame Freiheit ist unter diesen Gesichtspunkten der Tod.

Wenn die Beobachtung Veters auf *Letter from an Unknown Woman* umgelegt wird, kann erneut ein differenziertes Verhältnis zwischen den Protagonist/innen und ihrem Raum ausgemacht werden. Den Verlust der Freiheit, nämlich ihr Leben ganz Stefan zu widmen, hat Lisa bereits lange für sich selbst entschieden, und er ist demnach für sie eher ein Gewinn.

89 Vetter, Martina, „Zwischen Illusion und Wirklichkeit“, Das musikalische Universum in LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN und CAUGHT“, *Filmexil* 15, April 2002, S. 46.

Der Preis für die Zweisamkeit mit Stefan, um mit Vettters Worten zu sprechen, ist dementsprechend für Lisa der Verlust ihrer Familie, aber auch der Verlust der Einsamkeit.

Übertragen auf den Raum, in dem Stefan und Lisa tanzen, der ihnen, im Gegensatz zu jenem in *Liebelei* oder auch in *Caught*, jede Freiheit zugesteht, bedeutet es für Stefan und Lisa Unterschiedliches. Stefans Freiheit, andere Frauen zu treffen, bleibt ihm erhalten, da er Lisa als nicht mehr als eine seiner Affären ansieht. In dem großzügigen Raum bewegt er sich für kurze Zeit nur mit Lisa und nutzt die verfügbare Fläche des Raumes im Moment nicht aus. Diese freie Fläche bleibt Stefan, gleich wie alle anderen Frauen, zur Verfügung. Für Lisa signalisiert der leere Raum ihre Umgebung, die Einsamkeit, der sie vorübergehend entfliehen kann. Dieses Alleinsein ist jedoch allgegenwärtig, da Stefan nicht Lisas Vorstellungen ihres Beisammenseins teilen kann.

Alle angeführten persönlichen Verluste und Gewinne der Figuren, die diese Walzerräume an sich erzeugen, werden in der Walzermusik verdeutlicht, ihre Differenzen in ironischer Weise zur Schau gebracht.

Alexander Dhoest schreibt zu dieser Walzertanzszene:

This lack of 'fit' between music and images suggests the incompatibility of Lisa and Stefan's emotions. While Lisa thinks her dreams of romantic love are being fulfilled, Stefan considers their encounter to be just another affair. As Thomas Elsaesser puts it, the fairground music and setting is used 'to underscore the main action and at the same time 'ease' the melodramatic impact by providing an ironic parallelism'.⁹⁰

Ähnlich beschreibt Martina Vetter die Wirkung der Musik in dieser Szene und hebt noch deutlicher hervor, wie die Walzermusik, die Stefan schließlich am Klavier fortsetzt, Lisas zwei Welten von Realität und Träumerei noch weiter voneinander entfernt scheinen lässt.⁹¹

90 Dhoest, Alexander, „Ophuls Conducting: Music and Musicality in *Letter from an Unknown Woman*“. Vgl. Elsaesser, Thomas, „Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama“, *Movies and Methods. Volume II*, Hg. Bill Nichols, London: University of California Press 1985, S. 167.

91 vgl. Vetter, „Zwischen Illusion und Wirklichkeit.“ S. 38.

5.2.2.5 Effekte von diegetischer und nicht-diegetischer Walzermusik

5.2.2.5.1 *Letter from an Unknown Woman*

Ein tabellarischer Überblick der betrachteten Szenen veranschaulicht den Einsatz von diegetischer und nicht-diegetischer Walzermusik in *Letter from an Unknown Woman*:

#1	Anfangsszene, Zithermusik	nicht-diegetisch
#2	Warten vor dem Café, Straßenmusikanten	diegetisch
#3	Essen im Restaurant, „Wiener Blut“	nicht-diegetisch
#4	Walzertanz im Prater, Streichensembel und Stefan am Klavier	diegetisch
#5	fortgesetzte Klaviermusik bei Ankunft bei Stefans Wohnung	nicht-diegetisch

Alexander Dhoest erklärt die unterschiedliche Verwendung und weist zusammenfassend darauf hin, dass nicht-diegetische Musik eingesetzt wird, um die jeweilige Stimmung herzustellen und einzuleiten. Auf Bild- und Tonebene findet dadurch in *Letter from an Unknown Woman* eine besondere Harmonie statt.⁹² Zur Verwendung diegetischer im Vergleich zu nicht-diegetischer Musik stellt er fest:

The relationship between diegetic music and images is less straightforward. Whereas non-diegetic music is clearly selected to set the tone of a scene, diegetic music suggests spontaneity. It is introduced as music that “happens to be there”, a soundtrack to the character’s lives.⁹³

Diese Betrachtungen können auf die Walzerszenen exakt angewandt werden. Vor allem in Szene #1 wird das Einstimmen auf die Thematik und die Motivik des Filmes durch die Musik deutlich. Wie bereits angemerkt, unterstützt hier die heitere Zithermusik Lisas ungezwungene Neugierde, lässt damit die Handlung harmlos beginnen und stimmt vor allem ohne jede Zweideutigkeit oder Ironie mit dem Bild überein. Auch in Szene #3 steht die nicht-diegetische Musik („Wiener Blut“) im Einklang mit der erzeugten Stimmung – einerseits durch die deutlichen wienerischen Symbole, andererseits durch die Gemeinsamkeit und Vereinigung der Charaktere, die im Liedtext angedeutet werden.

In den Szenen #2 und #4 wird folglich nach Dhoest mit dem zufälligen Vorhandensein diegetischer Musikquellen gearbeitet: die Straßenmusikanten hätten demnach auch einige Minuten früher oder später vorbeiziehen können, ebenso wie das Ensemble im Kaffeehaus sich bereits früher dazu entschließen hätte können zu gehen. Diese scheinhafte Zufälligkeit,

⁹² vgl. Dhoest, „Ophuls Conducting: Music and Musicality in *Letter from an Unknown Woman*“.

⁹³ ebd.

welche die Walzermusik im Film für das Paar zur richtigen Zeit am richtigen Ort sein lässt, ermöglicht den dafür richtigen Verlauf der Handlung, die Musik wird zum Soundtrack, wie Dhoest es ausdrückt. Dadurch, dass die Figuren selbst auch imstande sind, diese Musik zu hören, kann sie in ihr Handeln miteinbezogen werden (beispielsweise, wenn Stefan Lisa fragt, ob sie gerne Straßenmusikanten zuhören würde [32:25]). Sie begleitet also zwar die einzelnen Momente und Begegnungen der Figuren, kann aber als ironisch und die Bildebene kommentierend verstanden werden, da sie, zumindest für die Charaktere, nicht bewusst eingesetzt ist und demnach nicht gezwungen wird, sich dem Bild anzupassen.

Michael Kerbel betont in einem Aufsatz über *Letter from an Unknown Woman* die bei Dhoest bereits erwähnte Spontaneität – nicht nur in Bezug auf die Musik:

The beauty of Ophuls' method is that it always seems to be spontaneous, even at the moment of its most precise planning. One should never overlook the charm, elegance, dazzling beauty and romanticism of Ophuls' evocation of *fin-de-siècle* Vienna in this film.⁹⁴

Angewandt auf die diegetische Musik wird also mit Kerbels Aussage noch deutlicher, welche große Rolle hier der Gebrauch von vermeintlich zufälligen Ereignissen einnimmt. Kerbel setzt im Grunde genau diese Spontaneität mit der Darstellung Wiens im Film in Verbindung, die er als äußerst positiv und schön charakterisiert.

Die nicht-diegetische Musik in Szene #5, die bei der Ankunft der beiden vor Stefans Wohnhaus einsetzt [45:33], bildet für diese Betrachtungen einen besonderen Fall. Der am Klavier gespielte Walzer aus dem Kaffeehaus wird auf nicht-diegetischer Ebene fortgesetzt, allerdings zunächst im Tempo verlangsamt und durch Geigen im Hintergrund unterstützt. Wenn Stefan das Gitter hinter ihnen schließt und die Walzermusik für einen Augenblick abschwilt und fast ganz aussetzt, kommt für einen kurzen Moment die Vermutung auf, dass der Walzer, wie auch zu Beginn des Films, auf der Straße gehalten und durch die Liszt-Melodie ersetzt wird, welche für Lisa Vertrautheit und Sicherheit bedeuten würde. Im Gegenteil aber nimmt das Paar gewissermaßen „seinen“ Walzer und damit die Atmosphäre von vorhin mit in das Haus. Der Walzer wird in der Tonart variiert und das Klavier schließlich ganz von Streichinstrumenten abgelöst. Zwar fallen mit dieser Hintergrundmusik die verstimmten Töne von Klavier und Streichensemble weg, die Ironie, die zuvor erzeugt wurde, bleibt aber bei den Zuseher/innen durch die Erinnerung daran erhalten. Es kann also hier

94 Kerbel, Michael, „Letter From an Unknown Woman“, *Film Comment*, Summer 1971, S. 61.

vorsichtig von einer Vermischung von diegetischer und nicht-diegetischer Musik gesprochen werden. Der Übergang von der Walzermelodie im Kaffeehaus zu jener im Wohnhaus ist fließend, wie auch jener von spontanem zu vorbereitetem und geplantem Ereignis, nämlich dem Kuss in Stefans Wohnung, den Dhoest als Beispiel für eine durch die Musik angekündigte Handlung anführt.⁹⁵

Susan White kommt im Verlauf ihrer Diskussion des Subjekt-Objekt-Verhältnisses der Protagonist/innen in *Letter from an Unknown Woman* auch auf die Verwendung der Musik zu sprechen. Zunächst erklärt sie:

The woman's problematic status as subject of the gaze – and her dawning ability to objectify the man – activates this [lethal, Anm.] potential, unleashing violence as the binaries of male-female, subject-object, heterosexual-homosexual and so on, are broken down.⁹⁶

Die Autorin sieht die Musik bei Ophüls als Mittel, diese Differenzen nicht auszumerzen, sondern zu vereinigen. In *Letter from an Unknown Woman* sieht sie den Weg dafür in der ironisierenden und kommentierenden Funktion der Musik, die einen Kontrast zur visuellen Ebene bildet. Nach Dhoests Erläuterungen kann dies nur mit diegetischer Musik funktionieren. White führt weiter aus:

In any event, as we shall see, Ophüls' aesthetic philosophy attempts to place music's functions distinctly in opposition to those of the dangerous visual realm. *Letter from an Unknown Woman* shows us both the poignancy and the futility of such an attempt, and permits the mapping of music's movement from supplement to deconstructor of the visual.⁹⁷

Die Autorin spricht zuvor von Lisa als Subjekt mit tödlichen Auswirkungen auf ihr Objekt. Sie bezeichnet nun die Musik auf auditiver Ebene als Gegensatz zu dieser tödlichen Stimmung und damit als Versuch, die Gefahr zu bannen, die durch die Subjekt-Objekt Konstruktion ausgelöst wird. Diesen Versuch erklärt sie für zwecklos und schreibt der Musik zunächst ergänzende, dann zerstörende Eigenschaften und Auswirkungen auf die Bildebene zu. Als Beispiel liegt dafür das Liszt-Motiv nahe. Es begleitet den ganzen Film und ist zudem ständig mit Lisas Objekt, Stefan, in Verbindung, was schließlich seinen Tod bedeutet. Angewandt auf die Walzermusik und ihre festgestellte Kommentarfunktion in den jeweiligen Szenen, kann Ähnliches festgemacht werden. Als Ergänzung für die visuelle Ebene fungieren demzufolge

95 Dhoest, „Ophüls Conducting: Music and Musicality in *Letter from an Unknown Woman*“.

96 White, Susan M., *The Cinema of Max Ophüls*, S. 136.

97 ebd.

die nicht-diegetischen Walzermelodien, für ihre Zerstörung sind die diegetisch gebrauchten Walzer verantwortlich. Whites Aussage, dass die Bildung von Kontrasten auf Bild- und Tonebene mithilfe des Musikeinsatzes nutzlos seien, kann ich nicht nachvollziehen. Zwar mag die Musik auch nicht bewirken, dass die angesprochenen Differenzen zwischen Subjekt und Objekt ausgewogen werden. Es stellt sich hier aber für mich die Frage, wie das für die Handlung und den Fortlauf des Filmes sinnvoll wäre, zumal die Dramaturgie von eben diesen Differenzen der beiden Figuren lebt.

5.2.2.5.2 *Liebelei*

Spiele die Musik und der diegetische oder nicht-diegetische Gebrauch des Walzers für die Handlung in *Letter from an Unknown Woman* auch eine weit bedeutendere Rolle als in *Liebelei*, soll doch ein kurzer Vergleich geschaffen werden. Die Tabelle gibt erneut eine Übersicht:

#1	erste Szenen im Café, Kennenlernen der Figuren	diegetisch
#2	Fritz vor dem Café, „Wiener Blut“	diegetisch
#3	zweites Treffen im Beisl, Walzertanz von Fritz und Christine	diegetisch
#4	fortgesetzte Musik und Walzertanz in der Villa des Barons	diegetisch

Aus der Tabelle wird ersichtlich, dass die Walzermusik in *Liebelei* nur diegetisch verwendet wird. Für die Szenen #1 und #2 kann diegetische Musik zwar nur vermutet werden, da weder Orchester noch Musikautomat oder eine ähnliche Quelle sichtbar sind. Das Öffnen der Eingangstür durch Fritz deutet aber darauf hin, da die Lautstärke genau dann anschwillt. Die Momente vor dem Café können aber noch als nicht-diegetisch angesehen werden, da hier noch nicht klar ist, dass „Wiener Blut“ aus dem Inneren des Cafés hörbar ist. Zu diesem Zeitpunkt kann „Wiener Blut“ demnach als der von Dhoest beschriebene Stimmungsaufbau durch die nicht-diegetische Musik bezeichnet werden. Die Kaffeehausmusik, die in diesen Szenen schließlich vorherrscht, fungiert einerseits als teils ironischer Kommentar, vor allem für die zuvor beschriebene Situation Christines. Andererseits können diese (Walzer-)Melodien auch als Untermalung oder Einführung in die vorherrschende Atmosphäre angesehen werden, da, wie bemerkt, keine eindeutige diegetische Quelle ausgemacht werden kann. Eine beabsichtigte Vermischung kann hier also nicht ausgeschlossen werden. Die diegetische Musik in den Szenen #3 und #4 wirkt jeweils wie eine eindeutige, sehr trockene Randbemerkung zum Geschehen. Wird die Harmonie zwischen Fritz und Christine

in #3 durch die schiefen Töne des Musikautomaten gestört, bietet die Fortsetzung der Melodie in #4 einen ironischen Hinweis auf den vorangegangenen Walzertanz und damit erneut eine Irritation für das Paar.

Ähnlich wie in *Letter from an Unknown Woman* für Szene #5 sichtbar geworden ist, wird der Walzertanz von Szene #3 nach #4 mitgenommen, mit dem Unterschied, dass keine Verschiebung von diegetischer zu nicht-diegetischer Musik stattfindet. Es wird auch nicht nur die Walzermusik in die nächste Szene mitgenommen, wie bei Stefan und Lisa, sondern auch der Tanz. Die diegetische Musik in beiden Szenen arbeitet hier demnach nicht nur als Kommentar für die visuelle Ebene. Es wird ein direkter Vergleich eingesetzt, was bewirkt, dass vor allem der zweite Tanz von Fritz mit der Baronin, welcher durch die diegetische Musik nach Dhoest als spontane Handlung zu verstehen ist, geradezu ins Lächerliche gezogen wird.

5.2.2.6 Walzerraum in *La Ronde*

La Ronde wird von Beginn an von den Walzermelodien von Oscar Straus begleitet. Viel deutlicher als in *Liebelei* oder *Letter from an Unknown Woman* agiert hier die Musik nicht nur als Hintergrund und gewissermaßen Begleiterscheinung von Dramaturgie und Handlung, sondern sie wird in den unmittelbaren Vordergrund gerückt. Mit Walbrooks anfänglicher Frage, die er sogleich selbst beantwortet, wird dies deutlich: „Pour que l'amour commence la ronde que manque-t-il? Une valse? Voici la valse. La valse tourne, le carrousel tourne, et la ronde de l'amour peut tourner aussi.“⁹⁸ [04:29 – 04:48]

Anna K. Kuhn stellt hierzu fest:

„In keeping with the theme of Vienna 1900, the commentator feels that the *ronde de l'amour* cannot begin without a waltz. [...] He then proceeds to turn the symbol of *La Ronde*, the carrousel, which emits waltz music of Oscar Straus.“⁹⁹

Der Spielleiter des Films bzw. des Spektakels im Film legt damit einerseits eine Untrennbarkeit von Liebe und Walzer, andererseits von Wien um 1900 und Walzertanz nahe, die sich auch im Verlauf des gesamten Filmes nicht auflöst.

98 Wenn mit der Liebe der Reigen beginnt, was fehlt dann? Ein Walzer? Hier ist der Walzer. Der Walzer dreht sich, das Karussell dreht sich, und so kann sich der Reigen der Liebe nun auch drehen. [eigene Übersetzung, Anm.]

99 Kuhn, „The Romantization of Arthur Schnitzler“ S. 95f.

Aufgrund der angesprochenen hohen Präsenz der Walzermusik im Film eignet sich der Begriff Walzerraum kaum mehr für eine reine Analyse von Restaurantszenen. So wird zunächst die einzig wesentliche Begegnung eines Paares im Restaurant, die Szene mit Charles Breitkopf und dem süßen Mädels Anne (Odette Joyeux), analysiert. In einem nächsten Schritt soll im Vergleich zu *Liebelei* und *Letter from an Unknown Woman* festgestellt werden, wie der Walzerraum und damit auch der Tanz, unabhängig von Café oder Restaurant, in *La Ronde* beschaffen sind. Als Übersicht für die jeweiligen Episoden in *La Ronde* dient die Tabelle auf Seite 7.

5.2.2.6.1 Charles und Anne im Cabinet particulier (#6)

Robert Livingston Chamblee beschreibt, in welchem Kontrast der Aufbau einer romantischen Kulisse zur eigentlichen, wenig romantischen Handlung in *La Ronde* steht. Allein dadurch wird bereits eine starke Ironie erzeugt, wie sie in der im Folgenden behandelten Szene deutlich erkennbar sein wird:

A large degree of *La Ronde's* fascination derives from the tension between the film's bright, elaborately ornamented, "romantic" surface and the cynicism which is threaded like a ribbon underneath that surface. The treillage and tulle, the misty swirls of sugary molding on walls or embellished in glass partitions, all contribute to a collective image which is crucial retinal information for the viewer to have in dealing with the paradoxical cynicism which is gently pervasive throughout the film.¹⁰⁰

Die Szene „Le Mari et la petite Grisette“ wird, sobald die beiden in ihrem Cabinet particulier sind, wie ihr Menü gegliedert, wie auch auf eingeblendeten Schrifttafeln zu lesen ist: Hors d'oeuvre, Entrée und Desserts. Der Hauptgang wird großzügig übersprungen, was dem Tenor des ganzen Films entspricht: die Charaktere lernen sich kennen, verbringen längere oder kürzere Zeit zu zweit und haben anschließend Sex miteinander, was immer den Abschluss ihres Zusammenseins, in diesem Fall mit dem Dessert, markiert.

Jeder Gang wird durch eine Schrifttafel eingeleitet und mit jeder neuen Schrifttafel beginnt sich die Kamera den Figuren zu nähern. Zunächst werden die beiden vom Dekor des Raumes eingerahmt, der Tisch mit Speisen und Getränken bildet immer den klaren Mittelpunkt des Bildaufbaus, wie auch von Annes Interesse. Die Kamera dringt immer näher an die beiden heran, bis der Bildkader klar die zwei Figuren einfasst. Das reiche Dekor, das die Kamera zuvor einfängt, wird nun von Annes Hunger ersetzt, wie Gertrud Koch bemerkt: „das süße Mädels hat auch im Séparée einen Hauch von Opulenz, die über den Appetit

100 Chamblee, „Max Ophüls' Viennese Trilogy“, S. 248f.

hinausgeht“.¹⁰¹

Beim Entrée sitzt Charles bereits neben Anne, anstatt ihr gegenüber, auch die Kamera wagt sich eine Spur näher an die Figuren heran und ein erster Kuss folgt. Beim Dessert steht anfangs noch immer der Tisch im Zentrum, den das Paar aber bereits verlassen hat. Die verspielte Dekoration, die bei den vorangegangenen Gerichten eingangs sichtbar war, wird nun gänzlich von dem Vorhang ersetzt, der das Sofa begrenzt, als auch die beiden einrahmt. Wenn Anne ihr Festmahl mit dem letzten Tropfen Champagner beendet hat, verliert auch der Tisch seine Bedeutung und wird aus dem Bild verbannt. Das Sofa hingegen wird in das Zentrum des Interesses der Kamera und des Geschehens gerückt. Alexandra Seibel fasst die Szene zusammen:

„She happily indulges in expensive food and champagne, before she grants him sexual favors in exchange. The scene quite obviously suggests that the real pleasure for the girl springs more from the consumption of gourmet food than from having intercourse with a rather dull married man.“¹⁰²

Die Entwicklung auf der visuellen Ebene wird auch auf der auditiven wiedergegeben und bis zum Dessert gesteigert. Der in *La Ronde* mehr oder weniger immer gleiche und vor allem wiederkehrende Teil, die endliche sexuelle Vereinigung der entsprechenden Figuren, bedeutet auch in der Musik immer einen Höhepunkt. Im konkreten Beispiel werden Hors d'oeuvre und Entrée von einer Walzermelodie am Klavier begleitet. Der Dreivierteltakt des Wiener Walzers spiegelt sich in dem Drei-Gänge-Menü wider. Ab dem Dessert stimmt das Klavier das Hauptmotiv und damit das Finale der Szene an. Der Text „Tournez, tournez, mes personnages...“ bleibt zwar vom Spielleiter ungesungen, ist aber im gedanklichen Hintergrund des/der Zusehers/in immer Aufforderung, das Karussell nicht stillstehen zu lassen und zur nächsten Szene überzugehen.

Für Charles und Anne bedeutet ihr Rendezvous in diesem Cabinet particulier totale Abgeschiedenheit und Intimität. Charles findet in diesem Raum außerdem ein Versteck vor seiner Ehefrau und eine Möglichkeit, Anne mit dieser Noblesse zu beeindrucken und vor allem für sich zu gewinnen. Alexandra Seibel schreibt in ihrer Dissertation über die Verhältnisse zwischen Frauen und Männern unterschiedlichen Standes:

In any case, the “sweet young things” were at all times forced to obey the moral and social codes of the bourgeoisie and play along their strict rules [...] It was clear from the outset, that the circles of high society were closed to them, as much as the family

101 Koch, *Was ich erbeute sind Bilder*, S. 75.

102 Seibel, „Vienna, Girls and Jewish Authorship“, S. 109.

life of their bourgeois lover.¹⁰³

Außerhalb des Cabinet particulier gibt es also für Charles keine Möglichkeit, mit Anne zusammen zu sein. Die Fortbewegung des Karussells wird für ihn vor allem fühlbar, wenn er sich alleine im Séparée wiederfindet. Mit dem Wiederkehren an diesen Ort wird offensichtlich, dass jener nur für zwei Personen geeignet und Einsamkeit generell damit nicht zu vereinen ist.

5.2.2.6.2 Vergleich zu *Letter from an Unknown Woman*

Im Vergleich zur Restaurantszene in *Letter from an Unknown Woman* sind vorerst einige Gemeinsamkeiten augenscheinlich: beide Räume sind edel ausgestattet und ermöglichen den Paaren Intimität und Zweisamkeit (die in *La Ronde*, aufgrund seines Allwissens, nicht einmal vom Kellner gestört werden), das Geschehen außerhalb dieser Räume ist für sie und auch für den/die Betrachter/in nicht von Belang. Vorhänge und schwere Stoffe begrenzen ihren Handlungsraum und erinnern an einen Theatervorhang. Mit dem Sofa, auf dem in beiden Filmen die für die jeweilige Szene wichtigsten Gespräche bzw. Handlungen passieren, wird eine Bühne suggeriert.

Der Aspekt der Zeit spielt in Verbindung mit diesen beiden Räumen eine bedeutende Rolle für die Charaktere. Karl Sierek erläutert die Wirkungsweise von zeitlichen Abfolgen in solchen geschlossenen Räumen bei Ophüls wie folgt:

Die Wege, welche die Figuren in diesen Räumen einschlagen, sind keine Zeitlinien, die sie von einem Punkt der Handlungsorte zum nächsten bringen sollen. Sie bilden Zeit-Orte mit erheblichem Anspruch auf Eigendynamik, die erlaubt, ohne Schwierigkeiten zum Ausgangspunkt zurückzulaufen. Anstatt unter dem narrativen Regime oder der erzählerischen Ökonomie Räume zu *durchmessen*, *dynamisieren* sie eine Zeitlichkeit, die nicht linear in den Erzählraum verlängert wird.¹⁰⁴

Besonders deutlich wird diese Beschaffenheit der Räume in *La Ronde* alleine durch die Episodenhaftigkeit, welche bedingt, dass jedes Kapitel für sich abgeschlossen wird. Die von Sierek angeführte Dynamisierung der Zeitlichkeit ist für jeden Raum individuell, begleitet die Figuren darin, aber nicht außerhalb des jeweiligen Raumes. Für die momentan thematisierte Restaurantszene ist diese Eigendynamik mit der Menüfolge und den ihr entsprechenden Aktionen der Charaktere zu erklären.

Im Unterkapitel „Implosion der Zeit“ verdeutlicht Sierek eine extreme Ausprägung dieses

103 Seibel, „Vienna, Girls and Jewish Authorship“, S. 109.

104 Sierek, *Ophüls: Bachtin*, S. 160.

Phänomens, die sowohl auf die konkreten Szenen in *Letter from an Unknown Woman* als auch in *La Ronde* angewandt werden kann. Er führt aus:

Mitunter gewinnt man den Eindruck, daß das gesamte Zeitgefüge, die Reihung von Ereignissen und ihre Dauer, in sich kollabiert und sich tendenziell [sic!] in Nichts auflöst.¹⁰⁵

Als Beispiel aus *Letter from an Unknown Woman* nennt der Autor Stefans fast monologartiges Überschlagen der Wochentage mithilfe der Tagesmenüs auf der Speisekarte des Restaurants, um ein nächstes Wiedersehen mit Lisa zu vereinbaren. Der erste Vorschlag ist für die nächste Woche, der letzte schließlich für den nächsten Tag. „Die Wartezeit“, so Sierek, werde „von einem Rendezvous zum nächsten virtuell und potentiell verkürzt.“¹⁰⁶ Normale zeitliche Abfolgen werden von Stefan ignoriert, wenn er bereits vor dem Abschied ein nächstes gemeinsames Abendessen vereinbart, obwohl das Essen in diesem Moment noch nicht einmal serviert ist.

Mit dem Signieren des Programmheftes (bzw. Stefans Portraits darauf), das ihm der Kellner bringt, wird nach Sierek die gedanklich schnell überflogene Zeit gänzlich angehalten. Das dringende Verlangen Lisas nach Stefan wird durch dieses Portrait zum Ausdruck gebracht, wenn mit dem Bannen auf Papier auch das Festhalten dieses Moments, das für Lisa wünschenswert ist, suggeriert wird. Bei der nächsten Begegnung der beiden in Madame Spitzers Geschäft und dem Abschied am Bahnhof wird Siereks anschließende Beobachtung für Stefans Portrait deutlich: „Es macht die Einzigartigkeit eines Ereignisses gefrieren.“¹⁰⁷ Ein Wiedersehen – und damit eine Rückkehr in das Restaurant – wird demnach unmöglich. Ein Wiederholen oder Rückgängigmachen der gemeinsam verbrachten Zeit ist für das Paar im Restaurant und schließlich auch im ganzen Film ausgeschlossen. Die von Karl Sierek erläuterte Implosion der Zeit funktioniert also gewissermaßen nur vorausblickend.

In *La Ronde* wird mit der Gliederung der Menüfolge eine ähnliche Zeitraffung erzielt. Schon im Vorhinein kündigt der Spielleiter, diesmal in der Rolle des Kellners, die Speisen an, und schon zu diesem Zeitpunkt wird mit dem Auslassen des Hauptganges die Zeit beschleunigt und das Ziel des Abends gleichsam vorweggenommen. Mit Sierek gesprochen: die Wartezeit wird verkürzt. Nur im Cabinet particulier existiert diese Eigendynamik, welche die Figuren durch ihr Rendezvous trägt.

Als Stillstand der Zeit könnte in diesem Fall das von Charles ausgeschaltete Licht im Cabinet

105 Sierek, *Ophüls: Bachtin*, S. 160.

106 ebd., S. 161.

107 ebd., S. 161f.

particulier bezeichnet werden. [59:46] „Je t'adore“ versichert er Anne und macht sie damit, ähnlich wie Lisa Stefans Bild, zu seinem Objekt der Begierde und erstrebten Ziel des Abends. Mit dem Löschen des Lichts setzt auch auf der Musikebene das Hauptmotiv aus – erneut eine Suggestion für den Stillstand (des Karussells).

Auch Charles wird, wie Stefan, ungeduldig und spricht zum Ende der Episode von einem Wiedersehen, sogar von einer eigenen Wohnung für Anne, in der er sie für sich im Grunde genommen aufsparen und erhalten will. Zurück im Restaurant und im gleichen Cabinet particulier muss er sich letztlich eingestehen, dass die gemeinsame Nacht einzigartig und nicht zu wiederholen ist.

Als deutliche Unterschiede in diesen beiden verglichenen Restaurantszenen können, wie bereits für *La Ronde* angesprochen, die Menüs und damit ihr Zusammenspiel mit der Narration genannt werden. Das Hauptgericht, welches in *La Ronde* ausgeklammert wird, ist in *Letter from an Unknown Woman* der einzige Gang von Interesse für Stefan, als er die Wochenkarte durchsieht. Die ausgelassenen Vorspeisen können als all das, was vor ihrem gemeinsamen Essen im Restaurant geschehen ist, interpretiert werden. Für Stefan zählen sie nicht, da er sich nicht daran erinnert, und Lisa weigert sich, darüber zu sprechen. Das ebenso ausgesparte Dessert könnte als fehlender Abschluss ihrer gemeinsamen Geschichte angesehen werden. Dadurch, dass Lisa Stefan bei ihrer letzten persönlichen Begegnung zum wiederholten Mal nicht ihre Identität preisgibt, ist für ihn bis zum Ende des Briefes unklar, wer Lisa ist bzw. war.

Da das Verhältnis zwischen den beiden vielmehr ein emotionales als ein sexuelles, wie in *La Ronde*, ist, muss das Dessert nicht unbedingt Entsprechung für „abschließenden“ Sex sein, zumal sie auch das Restaurant verlassen und die Beziehung der beiden außerdem noch nicht zu Ende ist. Der Hauptgang kann demnach als der für Stefan wichtigste Teil ihres Zusammenseins aufgefasst werden. Jener Zeitraum, in dem der Hummer serviert wird und Stefan isst (Lisa ignoriert das Gericht gänzlich), wird damit für ihn zum wichtigsten Teil ihrer Begegnung: Stefan freut sich im Voraus bereits gleichsam auf den nächsten Hauptgang – das Wiener Schnitzel – und ihr Wiedersehen. Man könnte aber andererseits auch davon ausgehen, dass, ebenso wie für Charles, Stefans alleiniges Interesse einer weiteren Affäre mit einer neuen Frau gilt und für ihn demnach jedes Vor- und Nachspiel (übertragen auf Vor- und Nachspeise) unbedeutend sind.

Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Szenen steht erneut in Verbindung mit dem

Essen. Während sich Lisa ausschließlich für Stefan und sein Leben interessiert, und keineswegs für das teure Essen, das ihr Stefan ermöglicht, schenkt er vielmehr dem Abendessen und ebenfalls seinen eigenen Lebensgeschichten Aufmerksamkeit. Eine Verschiebung dieser Interessen kann, was die Geschlechter betrifft, bei *La Ronde* beobachtet werden. So zeigt Anne nur Begeisterung für Essen und Champagner und für sich selbst bzw. ihren vorherigen Liebhaber. Charles richtet ebenfalls seine ganze Konzentration auf Anne, anstatt von sich selbst zu erzählen. Für ihn bedeuten kulinarische Genüsse ebenso wenig wie für Lisa, er benutzt sie nur als Mittel zum Zweck.

Ein kurzer vergleichender Blick auf die Entstehungszeit der beiden Filme zeigt, rein auf die zuvor untersuchten Szenen bezogen, gravierende Verschiebungen, wenn man bedenkt, dass die mit dem Zeitraum um 1900 gleich angelegt sind. Nur zwei Jahre nach *Letter from an Unknown Woman* vermittelt *La Ronde* eine weit weniger naiv-romantische Sicht auf die Liebe. Zwar wird Wien auch hier eine sehr ähnliche Bedeutung und Aufgabe als Stadt der Kaffeehäuser und Restaurants zugeschrieben, allerdings wirken diese Räume auf die Beziehungen und Begegnungen, die darin stattfinden, weit oberflächlicher. D.A. Miller spricht Wien in seinem Aufsatz über *La Ronde* zwar nicht den Charme vorangegangener Filme ab, doch er reduziert den Zauber etwas:

In *La Ronde*, this Vienna offers no more than a quaint sexual mythology, a rococo love hotel that features champagne suppers in *cabinets particuliers* and canopied beds with Stendhal's *De l'amour* gracing the nightstands.¹⁰⁸

108 Miller, D.A., „Second time around: *La Ronde*“, *Film Quarterly* 62/3, Spring 2009, S. 24.

5.2.2.6.3

Episodische Walzerräume in *La Ronde*

Wie auch bei *Letter from an Unknown Woman* setzt die Handlung bzw. dementsprechend der Kreislauf der Liebe in *La Ronde* bereits mit Walzermusik ein. Dieser erste Walzerraum in *La Ronde* ist ebenso zunächst ein offener, zu welchem aber nicht jede/r Zutritt hat. Nur durch die „Inszenierung“ des Geschehens durch den Spielleiter tauchen die Figuren, wie eingangs die Prostituierte Léocadie, darin auf und verschwinden ebenso unscheinbar wieder. Selbst diese Figuren, wie gleich ersichtlich sein wird, verwenden und brauchen auch die Walzermelodien für ihre Rolle in diesem Spiel.

Wolfgang Liebeneiner spricht in Georg Benses TV-Dokumentation über Max Ophüls über *Die verkaufte Braut* [15:20-15:59]. Seine Beobachtung zur Musikalität kann gut auf *La Ronde* übertragen werden:

Also wenn es das Stück verlangte, dann konnte er [Ophüls, Anm.] auch [...] über den Realismus hinaus, musikalisch werden, indem er in der Optik und in der Bewegung der Schauspieler absolut mit der Musik mitging.¹⁰⁹

Gerade in *La Ronde* passen sich Kamerabewegungen und Bewegungen der Figuren dem Rhythmus und oft dem Takt der Musik an, was gleich zu Beginn deutlich wird.

Das erste sichtbare Paar im Film, der Spielleiter und Léocadie (#0), passen nicht zueinander, wie ersterer gleich richtigstellt, was offensichtlich auch einen gemeinsamen Walzertanz unmöglich macht. Nichtsdestotrotz lässt sie sich vom Walzerrhythmus tragen: zweimal geht sie, der Richtung des Karussells folgend, drei Schritte vorwärts und dreht sich noch einmal nach links zum Spielleiter um. Ein Dreivierteltakt in ihren Bewegungen ist zu erahnen und trägt sie in die richtige Richtung, während sich der Spielleiter, entgegen den Bewegungen des Karussells, von ihr entfernt.

Die Frage nach diegetischer oder nicht-diegetischer Musik ist hierbei schwer eindeutig zu beantworten. Der einführende Monolog des Spielleiters wird deutlich von nicht-diegetischer Musik unterstützt und ermöglicht damit, nach Dhoests Ausführungen¹¹⁰, eine Einstimmung auf die Handlung und den Schauplatz. Der Spielleiter gibt kurz danach den Einsatz für das Hauptmotiv des Films. Da seine erste Figur im Reigen zwar den Rhythmus im Gang aufnimmt, aber nur auf die militärische Fanfare reagiert, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, ob der Walzer nur für die Zuseher/innen zu vernehmen ist.

109 *Das Leben - Ein Karussell: Max Ophüls und sein Werk*, Regie: Georg Bense, Deutschland 2003, arte, 25.07.2002

110 vgl. Dhoest, Alexander, „Ophüls Conducting: Music and Musicality in *Letter from an Unknown Woman*“.

Die Unterscheidung in diegetische und nicht-diegetische Musik ist jedoch meines Erachtens genau aus diesem Grund für diesen Film weniger relevant: durch den Umstand, dass von Ophüls als Regisseur und Walbrook als Spielleiter gewissermaßen doppelt inszeniert wird, entsteht weniger der Eindruck, dass irgendein Musikeinsatz spontan oder unbeabsichtigt ist, oder, wie bei diegetischer Musik der Fall, für die Narration sozusagen zufällig am richtigen Ort.

Die zwei hauptsächlichen Walzermotive werden nach einem, wie gleich sichtbar sein wird, deutlich erkennbaren System eingesetzt, und es wird selten andere Musik verwendet. Im Gegensatz zu *Letter from an Unknown Woman*, wo eine Melodie, wie beispielsweise der Kuss-Walzer, eindeutig einer Szene zugeordnet wird, sind die Motive in *La Ronde* innerhalb der jeweiligen Episoden, aufgrund ihres gleichen Aufbaus, austauschbar. Weiters sind in den behandelten Szenen nie eindeutige Quellen der Musik sichtbar; es kann nur vermutet werden, dass sie auch für die Figuren zu vernehmen ist, da sie sich oft in deren Takt bewegen.

In den folgenden Abschnitten werden zur Erklärung dieses angesprochenen Systems zwei exemplarische Szenen (#2 und #4) herausgegriffen. Die beiden Episoden sind die einzigen im ganzen Film, in denen tatsächlich zum Walzer auch getanzt wird.

5.2.2.6.4 „Le Soldat et la Femme de chambre“ (#2, Franz + Marie)

Die erste wirkliche Walzertanzszene findet in einer Art Ballsaal statt, Franz (Serge Reggiani) und Marie (Simone Simon) sind das zweite Paar im Reigen. Obwohl der Walzer in einem Innenraum gespielt und getanzt wird, filmt die Kamera von außen durch die Fensterscheibe. Der Blick auf das Paar wird von Ästen, Palmzweigen und Luftballons gestört und erschwert trotz Positionierung in der Bildmitte das Ausmachen des zentralen Elements in dieser Konstellation, nämlich des Paares. Selbst nach Verlassen des Raumes bleibt die Sicht auf die beiden auf ihrem Weg in einen Park nie unverstellt. Die Kamera verlangsamt sogar die Geschwindigkeit ihrer Verfolgung, um ein anderes Paar als Franz und Marie zu zeigen. Es kann daher vermutet werden, dass dieses Vorspiel für Franz und Marie als gänzlich irrelevant angesehen wird; auch ihr Dialog ist nicht zu hören. Helmut G. Asper zitiert hierzu einen Kommentar des Kameraführers Alain Douarinou, welcher verdeutlicht, wie wenig wichtig für Ophüls der deutliche Blick auf seine Charaktere ist:

Das Blattwerk war so dicht, daß ich es kaum unterscheiden konnte, und wenn es mir gelang, die beiden im Sucher zu behalten bis zum Ende der Szene, ist das ein kleines Wunder. [...] Ophüls hatte die Neigung, die Schauspieler mehr oder weniger hinter Blattwerk zu verstecken, hinter Tapeten, Vorhängen, Dekorstücken.¹¹¹

Eine weitere Verlagerung des Schwerpunktes in dieser Episode fällt deutlich auf: der Blick der Kamera verlässt die beiden momentanen Hauptfiguren Franz und Marie. Die sonst immer bewegte Kamera hält bei einer Statue kurz gänzlich inne, welche frei von Blattwerk sichtbar ist [12:36]: Pan, der Hirtengott aus der griechischen Mythologie, wird mit einem menschlichen Oberkörper und dem Unterkörper eines Ziegenbockes (an dieser Stelle vage durch einen pelzigen Oberschenkel erkennbar) bzw. auch dessen Hörnern dargestellt. Als Attribut hält er hier die Panflöte anstatt des Hirtenstabes in Händen. Diese kurze bildliche Fixierung auf die griechische Götterdarstellung und die Bedeutung Pans in der Mythologie kann recht eindeutig als Kommentar auf das momentane Geschehen angesehen werden: als Gott, der gerne Musik, Tanz und Heiterkeit frönt, unterstützt er die ausgelassene Stimmung im Tanzsaal.

P. plays the syrinx [...], sings and dances with the nymphs (cf. Hom. h. 19,14ff.). He often appears with the followers of Dionysus [...]; he was identified with satyrs (there is also a plurality of Pans, cf. Aristoph. Eccl. 1069, as well as female P.). He is depicted as an ithyphallic god, ever in search of erotic adventure [...], for example with Echo (Theocr. Syrinx 5f.) and Selene (Verg. Georg. 3,391ff.), and is also the originator of onanism (Dion Chrys. 6,20).¹¹²

Die Positionierung Pans kann demnach auch als Anspielung auf gesteigerte sexuelle Lust gelesen werden, die aus der Vergnügung bei Musik, Tanz und Wein resultiert.

Nach einem Schnitt ist kurz eine weibliche Statue sichtbar, möglicherweise in diesem Kontext eine Nymphe, hinter der Franz und Marie schließlich wieder auftauchen. Die gleiche Walzermelodie wie bei ihrem Tanz begleitet die beiden noch immer. Nach dem raschen Verlassen des Raumes und der zwischenzeitlichen Ausblendung der Figuren hat sich schließlich ihr Gang verlangsamt und wieder dem Takt des Walzers angepasst. Die Musik setzt gänzlich aus, wenn die Figuren in ihrem Spaziergang, und auch die Kamera in ihrer Verfolgung, innehalten. Nach nur kurzer Stille auf musikalischer Ebene und der recht eindeutigen Anspielung Franz', endlich intim zu werden, setzt das Hauptmotiv wieder ein und geleitet die beiden zu ihrer Parkbank, auf der sie sich gleich küssen. Ein Schnitt macht noch

111 zitiert nach: Asper, *Max Ophüls: eine Biographie*, S. 551.

112 Holzhausen, Jens (Bamberg). „Pan“, *Brill's New Pauly*. Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik and Helmuth Schneider, Brill, 2011, Brill Online, Universität Wien, http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=bnp_e905250, 13.08.2011

einmal den wollüstigen Pan sichtbar, bestätigt gewissermaßen die Vorhersage des Geschehens und beschließt damit das flüchtige Verhältnis von Franz und Marie. Der darauf folgende Rückweg zum Tanzsaal ist hastig und in keinem harmonischen Walzerrhythmus wie zuvor, auch die Musik hat gänzlich ausgesetzt. Das Ende der Szene zwischen den beiden wird durch eine Polka besiegelt, die Franz, ganz gegen den Kreislauf des Karussells und der damit verbundenen Melodie, mit einer anderen Frau tanzt.

5.2.2.6.5 „Le jeune Homme et la jeune Femme" (#4, Alfred + Emma)

Beim Walzertanz dieses Paares findet eine Umkehrung der vorher behandelten Szene statt: nun fungiert der Walzer als Abschlussmelodie des Verhältnisses, für Franz und Marie markierte er den Beginn. Ironischerweise besprechen Alfred (Daniel Gélin) und Emma am Tag zuvor, dass sie den ersten Walzer gemeinsam tanzen wollen. Der Tanz wird bei ihrem Abschied schon dann angestimmt, als sich die Kutsche von Alfred entfernt. Für beide bedeutet dieser Walzer also ihren ersten und gleichzeitig letzten Tanz - und vor allem ihr Fortbewegen und Voneinander-Abwenden. Wie auch bei Franz und Marie dreht sich bei dieser Lobheimer-Soirée, wie sie Alfred zuvor benennt, alles, im wahrsten Sinne, nur um Musik und Tanz, kurze Dialoge sind für das Publikum nicht vernehmbar.

Mit der Lobheimer-Soirée ist eine klare Referenz auf *Liebelei* auszumachen: Fritz Lobheimer wird in die Villa des Barons eingeladen und tanzt dort seinen letzten Walzer mit der Baronin. Die zuvor erwähnte Entfernung voneinander, die für Alfred und Emma mit ihrem Tanz einhergeht, ist in gleicher Weise für Fritz und die Baronin zu erkennen.

In Szene #4 bei der Soirée findet der Walzer in *La Ronde* schlussendlich seinen Raum ganz im Inneren, neben oder sogar auf einem Karussell, das für andere Gäste der Soirée als Restaurant oder Bar dient. Der Blick auf das Paar bleibt diesmal gänzlich unverstellt, nur die Dekorationen des Karussells umgeben es. Zudem wird der Eindruck erweckt, als würde das Paar gar keine Tanzschritte machen, sondern auf einer Drehscheibe stehen, die sich zur Musik bewegt. Helmut G. Asper bemerkt hierzu:

In Ophüls' Film LA RONDE sind die Menschen zu Charaktermasken erstarrt, zu Schaubudenfiguren ohne Seele, sie sind deshalb auch Staffage auf dem Jahrmarktkarussell.¹¹³

Gerade in diesen Augenblicken trifft diese Beobachtung sehr deutlich zu. Emma und Alfred

¹¹³ Asper, *Max Ophüls: eine Biographie*, S. 548.

ersetzen die zu Beginn sichtbaren Elemente auf dem Karussell (Schaukelpferd, Fahrrad, Sessel etc.), sie bewegen sich selbst ebenso wenig wie diese, sondern werden von unsichtbarer Hand immer im Kreis gedreht. Für die anderen Gäste der Soirée bietet das tanzende Paar Unterhaltung zum Abendessen, sie sind die Betrachter/innen des Geschehens und amüsieren sich darüber. Durch ihre eigene Bewegungslosigkeit erwecken sie aber auch den Eindruck, nicht lebendiger, sondern fixer, lebloser Bestandteil des Karussells und damit der Kulisse zu sein. Für Alfred und Emma selbst zählt in diesem Fall das Restaurant als Walzerraum nicht, auch lassen sie sich von den Blicken der Gäste nicht stören.

Ein Vergleich dieser Walzertanzszene von Alfred und Emma mit jener im kleinen Kaffeehaus in *Liebelei* bietet sich an. Für beide Paare bleibt es bei diesem einen Tanz, während dem sie gänzlich in ihre gemeinsame Bewegung versunken sind. Außenstehende sind nur Beobachter/innen, nicht ebenfalls Tanzpaare, wie beispielsweise bei Franz und Marie zuvor oder Fritz und der Baronin in *Liebelei*. In beiden Fällen ist die Musik diegetisch (wobei, wie zuvor bemerkt, eine Quelle in *La Ronde* zwar nicht ausgemacht, aber vermutet werden kann) und arbeitet als ironischer Kommentar des aktuellen Geschehens.

Der größte Unterschied allerdings liegt, trotz „gleicher“ Tanzmusik, in der Zeichnung der Charaktere, die in *Liebelei* sehr prononciert ist, in *La Ronde* aber scheinbar, durch den zu jeder Zeit identen Ablauf ihrer Handlungen, nicht. D.A. Miller schreibt dazu über *La Ronde*:

In less time than it takes for Oscar Straus's theme waltz to become an ineradicable earworm – that is to say: on the very instant of their first presentation – the episodes and characters have „turned“ in a quite different sense: they have curdled into stereotypes.¹¹⁴

Ebenso wie der Film hauptsächlich von zwei Walzermotiven begleitet wird, gibt es bei der Figurenkonstellation in den jeweiligen Episoden immer eine männliche und eine weibliche Figur. Ihre Abläufe und Handlungsweisen aus einer vorhergehenden Szene lassen rasch auf jene der Figuren in der aktuellen Szene schließen.

Chamblee merkt außerdem zum Walzertanz von Alfred und Emma auf dem Karussell an:

Especially does Emma's and Alfred's waltzing beside the carousel strike a contrasting and ironic note, coming as it does just prior to the most physically static and solemn pairing in the film. Sexually-active Emma and Alfred waltz with abandon in the transition scene; in the succeeding episode, Emma and her continent husband don't move at all. Ophuls seems concerned at this juncture to make his audience aware

114 Miller, D.A., „Second Time Around: La Ronde“, S. 24.

that a carousel is, after all, an enormous pleasure machine, constructed for amusement only.¹¹⁵

Chamblee bezeichnet in diesem Zitat also den Walzertanz von Alfred und Emma als Übergang zum völligen Stillstand des Karussells in der nächsten Episode. Diese, Szene #5, zeigt die lustlose Beziehung des Ehepaars Charles und Emma. So werden Alfred und Emma bzw. ihre Kulisse, das Karussell, wenigstens noch mechanisch bewegt, ohne ihre eigene physische Anstrengung. Die schier einzig relevante Bewegung der Episode in den getrennten Ehebetten von Charles und Emma ist das Pendel der Uhr, das schließlich als Symbol für eine bereits vergangene und vor allem glücklichere, bewegtere Zeit steht – sowohl in sexueller, als auch in emotionaler Hinsicht. Anschaulich wird dies mithilfe des musikalischen Hauptmotivs. Während in der ganzen Szene keine Musik zu hören war, setzt das Motiv in langsamem Tempo genau zu dem Zeitpunkt ein, wenn sich die Hände von Emma und Charles berühren. Die Berührung, zusammen mit dem Walzerthema und der sichtbaren und hörbaren Uhr, vermitteln ein Gefühl von längst vergangener Zeit und einer Leidenschaft, die offensichtlich die Hochzeitsreise nicht überdauern konnte.

Verstärkt wird zudem mit dem Ticken der Uhr die Botschaft, dass sich die Zeit und damit das Karussell immer weiterbewegen müssen. Das Pendel der Uhr wirkt wie ein Metronom, dessen zu schnellen Rhythmus die Musik aber nicht einhalten kann. Mit der verlangsamten oder sogar stillstehenden Leidenschaft des Ehepaars wird sozusagen durch das Metronom die neue Episode „Le mari et la petite grisette“ (#6) eingezählt.

Gertrud Koch schreibt über die „Positivierung der Gefühle“ in den Filmen Max Ophüls', die sie im Unterschied zum literarischen Vorbild ausmacht. Zu *Liebelei* merkt sie an:

„Denn, wo Schnitzler zeigt, wie die falsche Ordnung der Gefühle diese selber unterminiert, aushöhlt und zu falschen machen kann, gibt Ophüls sich der Rebellion der Gefühle gegen die Ordnung hin.“¹¹⁶

Für *La Ronde* erkennt Koch in diesen Zusammenhang eine besondere Stimmung:

Wo sie aber die Regie Ophüls' die Augen aufschlagen lässt und im begehrrlichen Blick das eigene und das Fleisch des Anderen zu den „gemeinten“ Dingen werden lässt, im schiefen Blick einer durch keinen Oscar Straußschen Walzer mehr abgefederten Erotik zeigt, gewinnt Ophüls' *La Ronde* seine über die bloße Positivierung der Gefühle hinausgehende Romantik, die ohnehin bloß noch als schwarze denkbar und

115 Chamblee, „Max Ophüls' Viennese Trilogy“, S. 284.

116 Koch, „Positivierung der Gefühle – Max Ophüls' Perspektive auf die Weiblichkeit / Wien als Topos des Imaginären: Zu den Schnitzler-Verfilmungen von Max Ophüls“, in: Koch, *Was ich erbeute, sind Bilder*, S. 68.

legitim ist.¹¹⁷

Gerade in der Szene zwischen Emma und Charles wird Kochs Aussage anschaulich. Charles' Rechtfertigung ihrer abgeschwächten Leidenschaft und die Versicherung an Emma, dass dies bei Ehepaaren durchaus gewöhnlich sei, sind demnach eine Steigerung dieser Positivierung. Sie nimmt dann mit dem Hintergrund, dass beide Eheleute eine Affäre unterhalten, sarkastische Züge an, die, mit Koch gesprochen, eine sehr schwarze Romantik und ebensolchen Humor für das Publikum bietet.

Das zuvor angesprochene Muster, das sich in *La Ronde* für den Einsatz der Walzermusik erkennen lässt, gliedert sich also in zwei Teile: Die Walzermusik dient hier als eine Begleitung des Vorspiels und als Einstimmung auf den sexuellen Akt und schließlich als Andeutung desselben mithilfe des Hauptmotivs. Diese Eindeutigkeit kann weder in *Liebelei* noch in *Letter from an Unknown Woman* festgestellt werden.

117 Koch, „Positivierung der Gefühle“, S. 76.

5.3 Conclusio: Walzerraum bei Ophüls

Wie bei allen drei Filmen sichtbar geworden ist, bietet der Wiener Walzer, der in den Filmen Ausdruck und direkte Assoziation mit dem Schauplatz Wien ist, gleich ob als Hintergrundmelodie oder als Tanzmusik gebraucht, in allen Fällen einen Zugang zur jeweiligen Handlung. Die Stadt oder der Spielort Wien spielen in diesen Momenten eine sehr untergeordnete Rolle. Einzig ihre berühmte Musik beeinflusst die Figuren. Es wird durch die Unterstützung des Walzers ein gewisses Wiener Flair aufgebaut, das in *Liebelei* und *Letter from an Unknown Woman* durch Kaffeehaus und Restaurant ortsgebunden ist. In *La Ronde* werden von vornherein der Spielort Wien und die dort angesiedelten Liebesgeschichten mit dem Walzer identifiziert; demnach sind die mit dem Walzer(-Tanz) verbundenen Handlungsräume allgegenwärtig und zudem austauschbar. Die Walzermusik in den beiden zuerst behandelten Filmen ermöglicht in jedem Fall eine momentane, wie auch immer geartete, romantische und für die Figuren liebevolle Stimmung. Wie außerdem zusammengefasst werden kann, verheißen diese Walzermelodien zwar jeweils temporäres Glück, aber bieten den beteiligten Charakteren keine Zukunft bzw. keinen Ausweg.

6 Wien um 1900 als Spielort und -zeit

Zunächst sei für die folgenden Betrachtungen festgehalten, in welcher unterschiedlicher Form Wien um 1900 als Schauplatz jeweils vorgestellt wird. Von *Liebelei* über *Letter from an Unknown Woman* bis zu *La Ronde* kann eine Entwicklung in der Deutlichkeit festgestellt werden – ähnlich wie zu Beginn für die Einbeziehung des Autors in die Narration beobachtet wurde.

In *Liebelei* erschließen sich für den/die Zuschauer/in erst nach Ablauf der Credits der Spielort und eine ungefähre Spielzeit. Der Programmzettel, an den die Kamera heranfährt [01:34], gibt darüber Auskunft. Die Überschrift lautet „K. K. Hofoper“, was Wien als Schauplatz identifiziert, und es wird damit außerdem eine ungefähre Zeitspanne eingegrenzt, die Asper auf das Ende des 19. Jahrhunderts festlegt.¹¹⁸ Das Bestimmen von Ort und Zeit durch diesen Opern-Programmzettel weist auf die starke Verbindung des Schauplatzes Wien und der Zeit um 1900 mit Oper und Theater hin.

Einen deutlicheren Einstieg gibt *Letter from an Unknown Woman*. Bereits der Namenszug „Joan Fontaine“ legt sich über ein Bild, das mit Gebäuden wie Schönbrunn und der Gloriette bzw. dem Stephansdom als Wien-Kulisse identifiziert werden kann. Dadurch wird bereits der Spielort festgelegt, der in der ersten Szene verdeutlicht und bestätigt wird: das Publikum findet sich nach einer Überblendung in einer dunklen Straße im Regen wieder und erfährt durch den Schriftzug „Vienna About 1900“ [01:12] Spielort und -zeit. Chamblee bezieht die stilisierte Zeichnung Wiens auf die Repräsentation der Stadt in diesem Film:

Earlier [bei *Liebelei*, Anm.], we have observed that Vienna was more a state of mind than a geographical entity for Ophüls. The stylized line drawing of the Vienna skyline, seen behind the opening credits of Letter From an Unknown Woman, is as factual a presentation of the city as we will see in this studio-shot film. The very limited, contained view of the city, which will be consistent throughout the film, tends to suggest a relative lack of specificity of space and thus augments the general sense of timelessness in Letter From an Unknown Woman.¹¹⁹

Das von Chamblee beschriebene grundsätzliche Gefühl von Zeitlosigkeit im Film wird damit schon zu Beginn durch die vage Angabe „About 1900“ eingesetzt. Im Verlauf der Handlung wird dies zum Beispiel mit dem schnellen Überspringen vieler Lebensjahre Lisas, Stefans Überschlagen der Wochentage bis zu ihrem Wiedersehen im Restaurant oder auch mit den

¹¹⁸ vgl. Asper, *Max Ophüls*, S. 265.

¹¹⁹ Chamblee, „Max Ophüls' Viennese Trilogy“, S. 152.

kontinuierlich eingesetzten Flashbacks wiederholt.

Der erste Eindruck Wiens, der durch das dunkle Setting im Regen vermittelt wird, ist düster, kalt und eher negativ, entgegen der weitaus positiveren Stimmung, die durch die Arie „Es lebe die Liebe“ zu Beginn in der Oper in *Liebelei* vermittelt wird.

La Ronde bietet die deutlichste Identifikation von Ort und Zeit. Anton Walbrook, der als Spielleiter die Kulisse abschreitet, kommt schließlich zur Frage: „Mais, où sommes nous ici?“ [03:11] Wenn er die Treppen von der Bühne heruntersteigt, werden die Gebäude und Lichter einer Stadt sichtbar. Als möglicher Schauplatz bleibt noch immer beispielsweise Paris, das bis jetzt ob der gesprochenen französischen Sprache nicht auszuschließen ist. Deutlich zu erkennen ist dann aber genau im Augenblick der Erkenntnis „Nous sommes à Vienne“ [03:35] die Wiener Hofburg. Es folgt auf dieses Bild gleich, ähnlich wie zuvor bei *Letter from an Unknown Woman*, die diesmal genaue zeitliche Bestimmung mit dem Jahr 1900.

Die ungenauen bis ziemlich exakten Angaben von Zeit und Ort sind möglicherweise auch Hinweise darauf, wie deutlich ein Wiener Charakter oder Wiener Milieu in den Filmen dargestellt werden.

Auf den folgenden Seiten sei daher zunächst ein Augenmerk auf die Eigenheiten oder, wenn man so will, das Genre des Wiener Films gelegt. Die Diskussionen darüber und der Versuch einer genauen Festlegung seiner Eigenheiten und Elemente bieten großen Raum für Interpretationen, welcher Film sich als „Wiener Film“ bezeichnen lässt.

Die zeitliche Situierung der jeweiligen Filme, wie sie kurz dargestellt wurde, gibt in diesem Zusammenhang einen zusätzlichen Anhaltspunkt für einen nächsten Schritt in dieser Untersuchung: es soll festgestellt werden, wie Ophüls mit seiner Darstellung einen Eindruck in das Leben des historischen Wiens um 1900 gibt. Auf der Basis von zusätzlichen historischen Grundlagentexten zur kulturellen und politischen Situation im Wien um die Jahrhundertwende soll dies analysiert und geschichtlich eingeordnet werden.

6.1 Wien als Handlungsort im Film ist gleich Wiener Film?

Ein Wiener Film, in der Literatur viel diskutiert, ist nicht eindeutig zu charakterisieren. Gewisse Merkmale können ihn auszeichnen, müssen aber nicht vorhanden sein. Es soll nicht Aufgabe dieser Diplomarbeit sein, dem Wiener Film eine eindeutige Definition zuzuordnen. Es wird hier versucht, die vielen Annäherungsversuche an den Begriff zu sondieren und wichtige Aussagen auf die ausgewählten drei Filme anzuwenden.

So schreibt Armin Loacker in einem Aufsatz im Ausstellungskatalog des Wien Museums:

Es ist also auszuschließen, dass Wien explizit der Handlungsort sein muss, wenngleich eine gewisse Nähe zur Stadt und dem, was als ihre charakteristischen Typen bezeichnet werden kann, eine wichtige Komponente darstellt.¹²⁰

Die Frage im Titel mag damit bereits beantwortet sein. Selbst die Stadt Wien ist also nicht zwingendes Element in einem Wiener Film. Jene Eigenschaften, die auf den vorangegangenen Seiten für die drei Filme Ophüls' analysiert wurden, mögen sie also bereits als Wiener Filme einstufen lassen. Zwar spielt jeder der drei Filme in Wien, wie aber bei *Liebelei* sichtbar wurde, ist dies nur durch Andeutungen, visuelle und auditive Hinweise zu erkennen.

Die Bemerkung Loackers führt im Kontext dieser Diplomarbeit zur Frage, ob und inwieweit die drei behandelten Filme tatsächlich als Wiener Filme bezeichnet werden können. Aufgrund der vagen Definition des Wiener Films scheint eine eindeutige Beantwortung dieser Frage jedoch nur schwer möglich (und auch nicht wirklich relevant). Es soll deshalb untersucht werden, welche in den Quellen festgelegten Merkmale des Wiener Films ausschlaggebend für die jeweilige Narration in den Filmen sind und wie sich die drei Filme dahingehend voneinander unterscheiden – auch im Hinblick darauf, dass sie in drei unterschiedlichen Ländern entstanden sind. Gerade dieser letzte Aspekt wird schließlich zur wichtigen Frage der verwendeten Sprachen Deutsch, Englisch und Französisch führen.

Eine Definition des Wiener Films, die ihn sogar als Genre bezeichnet, geben Thomas Kramer und Martin Prucha:

Der 'Wiener Film' erzählt, wie könnte es anders sein, von der Stadt Wien, ihrer wechselvollen Geschichte, vor allem aber von ihren Bewohnern. [...] Seine dramaturgischen Grundmuster drehen sich stets um kleine oder große Affären, nicht um politische, sondern solche des Herzens. Das Hinundherpendeln zwischen den

120 Loacker Armin, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald / Michael Loebenstein / Werner Michael Schwarz, Wien: Czernin Verlag und Wien Museum 2010, S. 76.

Polen Hoffnung und Leiden, Genuß und Verlust verhalf dem Genre in der spezifischen Schilderung des Wiener Milieus und in der emotionalen Aufladung der Existenz seiner Protagonisten zu einer eigenen Charakteristik, die gesellschafts- und grenzübergreifend war.¹²¹

Diese Deutung kann auf alle drei Filme angewandt werden. Frieda Grafe schließt hingegen in gewisser Weise an Loacker an, verzichtet aber auf die Bezeichnung „Wiener Film“:

Die authentisch wienerischen Filme entstanden exterritorial, anderswo – nachdem zuvor der Begriff des Authentischen vom Kino verändert worden war. Ob sie aus echten Wiener Erfahrungen stammen oder aus begehrlichen Vorstellungen von Fremden, spielt keine Rolle. So und so nähert das Wienerische sich immer dem Klischee. Da ist das Filmbild dann gleich nebenan. Österreichische Filmgeschichte ist ein Phantasma, weil nicht an einen festen Ort gebunden, sein Kino ein Film ohne Raum.¹²²

Max Ophüls verarbeitet in seinen Filmen beide der von Grafe genannten Eindrücke: seine Zeit am Wiener Burgtheater hat ihn, wie bereits erwähnt, geprägt und zählt zu den „echten Wiener Erfahrungen“; seine Arbeit in Hollywood und Paris könnte danach als eine Sehnsucht nach dieser Stadt interpretiert werden. Gertrud Koch geht hier aber noch einen Schritt weiter und argumentiert mit Ophüls' Autobiographie, dass er, obwohl er Wien kennengelernt hat, nach wie vor seine eigenen Phantasievorstellungen der Stadt umsetzt:

In den kurzen Passagen, die nicht Anekdoten vom Burgtheater gewidmet sind, sondern seinen eigenen, subjektiven Erfahrungen und Erlebnisweisen, wird allerdings recht deutlich, wie sehr Ophüls von vorneherein, das wirkliche Wien mit seiner Wien-Imago überlagerte, die sich in deutschen Industriestädten ausgebildet hatte als eine Fremdheitsutopie – so sehr, daß ihm das wirkliche Wien absolut fremd blieb.¹²³

David Midgley schreibt in seinem Aufsatz „City Mythologies“ ebenso über den Blick von außen auf Wien und bemerkt, dass es gewissermaßen in der Natur des/der Außenstehenden liegt, bestimmte Merkmale ausfindig zu machen, um dem Publikum einen Zugang zur fremden Stadt bieten zu können.¹²⁴

Diese von außen sichtbaren Merkmale des Wiener Films, die sie zuvor bereits als Klischees abgestempelt hat, konkretisiert Frieda Grafe und zieht dafür eine Erklärung des deutsch-

121 Kramer, Thomas / Martin Prucha, *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Wien: Ueberreuter 1994, S. 151.

122 Grafe, Frieda, „Wiener Beiträge zu einer wahren Geschichte des Kinos“, *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945*, Hg. Christian Cargnelli / Michael Omasta, Wien: Wespennest 1993, S. 227.

123 Koch, *Was ich erbeute, sind Bilder*, S. 65.

124 vgl. Midgley, David, „City Mythologies: Berlin and Vienna“, *Vienna Meets Berlin. Cultural Interaction 1918-1933*, Hg. John Warren / Ulrike Zitzelsberger, Oxford, Wien, u.a.: Peter Lang 2005, S. 170.

amerikanischen Regisseurs Ernst Lubitsch heran:

Was gibt es in Wien. Hitchcocks pragmatische Frage nach den Spezialitäten des Drehorts, beantwortete Lubitsch mit den Klischees und fixen Ideen, die einem jeden durch den Kopf gehen: süße Mädels und entsprechend leichtsinnige Ehefrauen, Nervenärzte, zum Tanz neigende Bewegung, melodiose Sprache (»You put music in the muffins«, in das Gebäck), üppigen Dekor, und die Herren, wenn sie nicht vom Militär sind, tragen die Uniform des Lebemanns, den Abendanzug - wie Fred Astaire [...]. Wien als Stadt der Träume war prädestiniert zur Kinostadt, der monarchische Zuckerbäckerstil - »ein Kaiser mit Schlagobers ums Kinn« - so photogen wie Paris-Paramount.¹²⁵

Armin Loacker fasst schließlich zusammen, welche Gestalt das Bild Wiens in ausländischen Produktionen annimmt, die sich bemühen, es mehr oder weniger originalgetreu wiederzugeben:

Der klassische Wiener Film ist nicht zuletzt ein wirtschaftliches Erfolgsprodukt. Hier laufen alle Fäden, alle Interessen zusammen – jene der Filmwirtschaft, der Politik und der beteiligten Künstler. Erfolgreiches wird kopiert, in Prag, in Budapest, London, Hollywood, vor allem aber in Berlin. Was übrig blieb, war ein Wien als gemalte Folie oder als Pappkartonkulisse, ohne Mehrwert für die heimische Klientel.¹²⁶

Bemerkenswert ist hierbei, welchen negativen Beigeschmack diese Kopien in der Beschreibung erhalten, wenn ihr Vorbild nur mehr in Form von Kulissen erkennbar wird – wie es teilweise bei Ophüls der Fall ist. Diese Kopien, angefertigt in anderen Ländern als Österreich, sind, wie an späterer Stelle deutlich werden wird, außerdem als Klischees einzustufen.

¹²⁵ Grafe, „Wiener Beiträge zu einer wahren Geschichte des Kinos“, S. 240.

¹²⁶ Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, S. 81.

6.2 Deutsch und Wienerisch in *Liebelei*

Liebelei bietet, mit Loacker gesprochen, in dieser Hinsicht vielleicht noch am ehesten einen Mehrwert für ein Wiener Publikum. Der Film nimmt nicht (wie in *Letter from an Unknown Woman* und *La Ronde* im Vorspann zu sehen ist) einen übersichtlichen Blick auf die berühmten Gebäude der Stadt zu Hilfe, um sie als Wien erkennbar zu machen. Weiters ist *Liebelei* für das Wiener bzw. das österreichische Publikum im Original verständlich und bietet so möglicherweise auch ein größeres Identifikationspotential. Frieda Grafe führt aus, dass *Liebelei* zudem aufgrund Ophüls' quasi „treuer“ Wiedergabe Wiens Anklang gefunden haben mag: „In Berlin setzte man beim jungen Tonfilm auf Wiener Sujets. Ophüls, der wie kein anderer deutscher Regisseur sich auf Töne und Tonfälle verstand, hatte damals, 1932, Wien noch im Ohr.“¹²⁷ Grafe nimmt auf die schwierige Zeit Ophüls' in Wien Bezug und schreibt weiters: „Dennoch hat Ophüls, als er dann in Berlin zu filmen begann, Kino gemacht, so Wien-imprägniert, daß seine Filme ihn für viele zum Wiener Regisseur machten.“¹²⁸ Entgegen der Aussage Gertrud Kochs, die Wien in Ophüls' Filmen als „Fremdheitsutopie“ beschreibt, erkennt Grafe zumindest für die sprachliche Umsetzung der Handlung in *Liebelei* eine erfahrungsgemäße Vorlage, die zudem treu umgesetzt sei.

Der ausschlaggebende Unterschied zu den beiden anderen Filmen sei demnach die deutsche Sprache, oder eher das Wienerische, wie Alexandra Seibel ausführt:

What endowed *Liebelei* with a much more specific “Viennese flair” than Ophüls' later films set in the city, was, of course, the use of language. By engaging Austrian and German-speaking actors and actresses (for example Paul Hörbiger, Luise Ullrich, and Willy Eichberger, who later renamed himself Carl Esmond in Hollywood), Ophüls added a sense of recognizable “Viennese-ness” [...]¹²⁹

Mit dem von Seibel zuletzt angesprochenen wiedererkennbaren Wienertum wird demzufolge erneut ein Kennzeichen Wiens bemüht, das aber vielleicht noch nicht als Klischee bezeichnet werden sollte, sondern, einfach gesprochen, nur als der erkennbare Dialekt einer Stadt bzw. eines Landes. Dass dieser Dialekt für das deutsche Publikum eindeutig zuzuordnen ist, erläutert Armin Loacker:

Wir dürfen also eher nicht darauf vertrauen, dass in einem Wiener Film auch tatsächlich ein urtümlicher Wiener Dialekt gesprochen wird, dennoch ist das Dargebrachte ganz offenbar melodiös und dialektbetont genug, um beim Publikum als echtes Wienerisch durchzugehen. Und für den Mittel- und Norddeutschen mag das

127 Grafe, „Wiener Beiträge zu einer wahren Geschichte des Kinos“, S. 230.

128 ebd., S. 231.

129 Seibel, *Vienna, Girls, and Jewish Authorship*, S. 123.

dann schon exotisch klingen.¹³⁰

Zur Wirkung des Wienerischen auf das Zielpublikum im Produktionsland Deutschland schreibt Frieda Grafe:

Wienerisch ist flüssig gemachtes Deutsch, dem man anhört, daß Sprache, ehe sie, geformt zur Kommunikation, Bedeutungen generiert, eine tönende Matrice ist, dem Sinn abgewandt, den Tönen zugeneigt. Trotz verkleinernder Verniedlichung und Koseformen überrascht es immer wieder durch seine weichliche Brutalität, die beinharte Konvention der gesprochenen Sprache. Das ist ein Paradox. Das Wienerische ist ein Code, der dennoch den Körpern der Sprechenden intensiver verbunden bleibt. Die Töne sind dem Unbewußten näher als die Bilder.¹³¹

Grafe und Loacker nehmen beide Bezug auf die Musikalität, die Wien zugeschrieben wird, wenn sie im Wiener Dialekt als gesprochene Sprache eine Melodie erkennen.

Ein Beispiel für die von Grafe angesprochenen, oft angewandten Verkleinerungsformen findet man in *Liebelei* bei der ersten Begegnung von Mizzi und Christine mit Theo, der ihnen das Opernglas zurückgibt. [11:50 – 12:56] So sagt Theo, gegenüber dem Portier zunächst noch sehr erbost über das Missgeschick, nun erfreut über die jungen Mädchen: „Ich bin nämlich der glückliche Finder! Darf i ma gestatten, Ihnen des reizende Glaserl persönlich zu überreichen?“ Auf die Frage, ob er sich nicht verletzt hätte, versichert Theo: „Na im Gegenteil, es war mir direkt ein Vergnügen! Na außerdem muss i mi no bei Ihnen bedanken, i hab nämlich gradezu wundervoll da durchgesehen!“ Der Schwerpunkt, der von Loacker und Grafe auf das Klingen der Sprache gelegt wird, wird mit dem Hören von Theos sehr ausgeprägter Sprachmelodie deutlich erkennbar, auch, wenn er beispielsweise die beiden später im Kaffeehaus auf ein „Glaserl“ Tokaier in seine Wohnung einlädt. [15:40]

Die von Grafe beschriebene „beinharte Konvention der gesprochenen Sprache“ kann in *Liebelei* vielleicht am deutlichsten ausgemacht werden, wenn Oberst Placzek (Werner Pledath) die in Reih und Glied aufgestellten Offiziere rügt, weil Fritz am Vorabend ohne seine Kappe gesehen wurde. Mit näselnder Intonation und sehr auffälligen Schwankungen in der Tonhöhe ermahnt er sie: [33:03 – 33:57]

„Ja, was glauben Sie denn, meine Herr'n? Ja, was denk'n Sie sich denn, meine Herr'n? Ja wo komm'n wir denn da hin, meine Herr'n? Von dem Vorfall in der Oper will ich ja gar ned reden. Aber auf der Straße, meine Herr'n? Nachts einer von meinen Herr'n ohne Kappe? Ja glauben Sie denn, meine Herr'n, wir werden Ihretwegen einen Armeebefehl herausbringen, dass die Herr'n Dragoneroffiziere nach Einbruch der Dunkelheit ihre Kappen mit einem Sturmband zu befestigen haben? ... Bitte mir ganz energisch aus, meine Herr'n, sich das zu Herzen zu nehmen. ... Danke!“

130 Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, S. 77.

131 Grafe, „Wiener Beiträge zu einer wahren Geschichte des Kinos“, S. 228.

Die sehr markante Sprachmelodie, der Tonfall, der suggeriert, dass der Oberst die Rüge eher aus reinem Pflichtbewusstsein ausspricht, als aus ernsthafter Erbstheit, und schließlich das „Danke!“ anstatt beispielsweise eines Befehls wie „Abtreten!“ am Ende, sind Indizien für diese ausgesprochenen Konventionen. Durch die häufige Wiederholung der Anrede „meine Herr'n“ gewinnt die Standpauke eine gewisse Lächerlichkeit, die ihr, im Zusammenklang mit dem wienerischen Kolorit der deutschen Sprache, zusätzlich die Ernsthaftigkeit nimmt.

Ein sehr auffallender Unterschied in der Verwendung und dem Klang des Wienerischen zum Deutschen ist in den Gesprächen zwischen dem alten Weyring und Herrn Binder (Werner Finck), welcher bei Weyring um seine Tochter wirbt, auszumachen. [13:57 – 14:33 und 19:54 – 21:17] Wenn Weyring von seiner Tochter als „Christl“ spricht und Binder von „Fräulein Christine“ oder von Weyrings „Fräulein Tochter“, zeigt sich ein verschiedenartiger Sprachgebrauch. Zudem klingen die Sätze von Binder sehr abgehackt, im Gegensatz zu jenen Weyrings, die, von Paul Hörbiger gesprochen, wahrscheinlich als Paradebeispiel für das „flüssig gemachte Deutsch“ bezeichnet werden können. Es fällt in diesem Dialog der beiden außerdem auf, dass Weyring, während er mit Binder spricht, ein Lied komponiert, was den musikalischen Aspekt des Wienerischen noch verstärkt.

In der Besetzung der Figuren wird sichtbar, dass die Charaktere, die von Schauspieler/innen deutscher Abstammung verkörpert werden, ein im Laufe der Handlung negatives Schicksal erleiden oder mit einem, unterschiedlich gearteten, negativen Wesenszug gekennzeichnet sind. Eine auszugsweise Übersicht der wichtigsten Figuren und ihrer deutschen oder österreichischen Abstammung soll dies verdeutlichen:

Figur	Schicksal / Wesenszug	Schauspieler/in, Herkunft
Fritz Lobheimer	Tod durch Duell	Wolfgang Liebeneiner, Niederschlesien
Christine Weyring	Tod durch Selbstmord	Magda Schneider, Augsburg
Baronin von Eggersdorf	Verbannung wegen Ehebruchs	Olga Tschechowa, Aleksandropol / München
Baron von Eggersdorf	Betrogener und Mörder von Fritz	Gustaf Gründgens, Düsseldorf
Herr Binder	pessimistische Ansichten im Gegensatz zu Weyring	Werner Finck, Görlitz
Theo Kaiser	unterstützt Fritz, feierlustig	Willy Eichberger, Wien
Mizzi Schlager	naiv, fröhlich	Luise Ullrich, Wien
Hans Weyring	positiv gegenüber Christines Verhalten	Paul Hörbiger, Budapest / Wien
Leutnant von Lensky	relativiert Gefährlichkeit des Duells ¹³²	Ekkehard Arendt, Wien

Wie aus der Tabelle hervorgeht, ist eine klare Spaltung zwischen den Charakteren zu erkennen, die sich durch ihren Dialekt ergibt. So ist auffällig, dass jene Figuren mit optimistischer Lebenshaltung und oft scherzhafter Einstellung mit Wiener Schauspieler/innen besetzt sind.

Max Ophüls schreibt in seiner Autobiographie über den Rollentausch von Magda Schneider und Luise Ullrich, für letztere hätte er eigentlich den Part der Christine vorgesehen. Der Regisseur beschreibt Luise Ullrichs „drolligen Wiener Humor“ und die glückliche Entscheidung dieses Rollentausches: „Und so geschah es, daß ein sehr unkompliziertes, frohes Mädel eine der tragischsten Gestalten der europäischen Literatur formte und dadurch besonders erschütternd wirkte.“¹³³

Eine eindeutige Auswahl eines deutschen Schauspielers beschreibt Ophüls bei der Suche nach der Besetzung für Fritz – es sei ein Telefongespräch mit Wolfgang Liebeneiner gewesen, das ihn beeindruckt hätte: „Er sprach klar, einfach, warm, plastisch, eindringlich. Ich wurde zum Zuschauer am anderen Ende des Telefons. [...] Und in Erinnerung an seine Stimme fuhr ich jetzt nach München. [...] Ich fragte ihn, ob er den Fritz spielen wolle.“¹³⁴ Hier

¹³² Die Bestärkungen Lenskys gegenüber Fritz muten geradezu witzig an, er nimmt dem tödlichen Duell im Vorhinein die Ernsthaftigkeit, wenn er Fritz beispielsweise den Rat gibt, nicht den Fehler zu machen, Lackstiefeletten zu tragen wie ein Kollege, denn „gleich wor er futsch!“, wie er locker erzählt und ihm gleich darauf ein „Zigarette“ anbietet. [01:03:16 – 01:03:54]

¹³³ Ophüls, *Spiel im Dasein*, S. 166f.

¹³⁴ ebd., S. 164f.

wird sehr deutlich, welche große Rolle die Sprache für Ophüls' Figuren spielt.

Eine weitere Besonderheit im Hinblick auf die Sprache in *Liebelei* ist, dass nicht nur Hochdeutsch und Wienerisch gesprochen wird, sondern, vereinzelt und in kleinen Rollen, auch andere Dialekte der deutschen Sprache auszumachen sind. So ist im Satz des Fiakers, der Fritz zum Café bringt – „Herr Leutnant, mir san do!“ – recht deutlich eine Kärntner Färbung zu erkennen. [16:13] Die nächste Figur, der Ober in ebendiesem Café, spricht mit einem bayerischen Akzent: „N'Abend, Herr Leutnant, Herr Oberleutnant sitzen da drüben mit zwei Dam'n in der Sofaeck'n [...] Julius, ruf ma Herrn Oberleutnant!“ [16:40 – 16:50]. Es sind dies zwei Charaktere, deren Berufe man eigentlich als typisch Wienerisch beschreiben kann. Ihre Besetzung mit Schauspielern anderen Dialekts wirkt daher, besonders für ein österreichisches Publikum, etwas befremdlich. Helmut G. Asper führt hierzu an, dass das Wiener Publikum gerade dieses „Durcheinander der Dialekte“ in *Liebelei* störte – ein Kritikpunkt, der von der deutschen Kritik, nach Asper, nicht geteilt wurde.¹³⁵

Aus diesen Ausführungen sollte deutlich geworden sein, dass die deutsche Sprache, bzw. der Wiener Dialekt, *Liebelei* am ehesten als einen Wiener Film einstufen lässt – und ihn dahingehend deutlich von *Letter from an Unknown Woman* und *La Ronde* unterscheidet. „Die Karte, die beim Wiener Film alles sticht, ist die Sprache.“¹³⁶ Diesen hohen Stellenwert räumt Armin Loacker dem Wienerischen im Bezug auf den Wiener Film ein. *Liebelei* will er jedoch nicht als Wiener Film bezeichnen, denn er sei „zu sehr ein ins Tragische gewendetes Melodram“. Loacker argumentiert: „Ihm fehlen eindeutig die Leichtigkeit und die ironischen Einsprengsel, mit denen beispielsweise Willi Forst das ebenfalls zum Melodramatischen neigende *Leise flehen meine Lieder* (1933) inszeniert.“¹³⁷ In diesem Punkt möchte ich Loacker widersprechen, denn die Figuren Mizzi und Theo verkörpern meines Erachtens eben diese „Leichtigkeit“. „Ironische Einsprengsel“ werden, wie zuvor festgestellt, zum Beispiel bei Lensky oder Oberst Placzek sichtbar.

Loacker gibt jedoch noch eine weitere Begründung dafür, warum er *Liebelei* nicht als Wiener Film bezeichnet: der Tod der beiden Protagonist/innen sei ein sehr unübliches Ende für einen Wiener Film. Paul Koeppler findet in diesem Zusammenhang in seiner Dissertation über die Filmkomik ein weiteres typisches Kennzeichen des Wiener Films, dem *Liebelei* also mit seinem tragischen Ende nicht gerecht werden kann:

¹³⁵ vgl. Asper, *Max Ophüls*, S. 274ff.

¹³⁶ Loacker, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, S. 76.

¹³⁷ ebd., S. 73.

So ergab sich für den „klassischen Wiener Film“ die geradezu typische Mischung aus nicht zu tragischer Tragik und nicht zu komischer Komik, die in gegenseitiger Ergänzung auf dem scheinbar neutralen Weg der „reinen Filmunterhaltung“ erfolgreich dahinmarschierten.¹³⁸

6.3 Wiener Klischees in *Letter from an Unknown Woman*

Das Wienerische, das in *Liebelei* zu einem großen Teil durch den Dialekt kommuniziert wird, kommt in *Letter from an Unknown Woman* durch die Verwendung des Englischen scheinbar abhanden. Allerdings integriert der Film den Wiener Dialekt teilweise auch ins Englische: die in Wien geborene und nach Amerika emigrierte Schauspielerin Mady Christians, die Frau Berndle spielt, spricht mit deutlich österreichischem Akzent. Ebenso einer der Umzugshelfer, der Ober im Kaffeehaus, den Stefan bittet, ihn für den heutigen Abend zu entschuldigen, da er diesen mit Lisa verbringt [33:44 – 34:15], und eine der unmotivierten Damen aus dem Streichensemble. Weiters sind die Straßenmusiker, die den Strauss-Walzer auf Deutsch singen, ein deutliches Indiz, so wie der Ober im Restaurant, welcher Stefan um das Autogramm bittet. Dieser spricht zwar akzentfreies Englisch, spricht Stefan aber mit „Herr Brand“ an [35:19].

Wodurch Wien in *Letter from an Unknown Woman* jedoch leichter ausgemacht werden kann, sind die viel verwendeten Klischees. Um diesen großen Begriff für die Analyse verwenden zu können, bedarf es einer Definition. Anton Zijderveld bietet in seinem Buch über das Klischee eine aufschlussreiche Erklärung:

A cliché is a traditional form of human expression (in words, thoughts, emotions, gesture, acts) which - due to repetitive use in social life - has lost its original, often ingenious heuristic power. Although it thus fails positively to contribute meaning to social interactions and communication, it does function socially, since it manages to stimulate behaviour (cognition, emotion, volition, action), while it avoids reflection on meanings.

Summary: The sociological essence of a cliché consists of the supersedure of original meanings by social functions. This supersedure is caused by repetitive use and enhanced by the avoidance of reflection.¹³⁹

Hervorzuheben ist an dieser Definition, dass sich Klischees aus Traditionen, also bereits seit langem gewohnten Umgangsformen, Handlungen und dergleichen formen. Zijderveld bietet eine deutliche Erklärung dafür, wie der Einsatz von Klischees auf der Leinwand auf das Publikum wirkt: Gefühle werden geweckt und teilweise Erinnerungen aufgerufen, die, bedingt

138 Koepler, Paul, „Filmkomik aus Österreich“, Diss. Universität Wien, Institut für Theaterwissenschaft 1976, S. 44.

139 Zijderveld, Anton C., *On clichés. The Supersedure of Meaning by Function in Modernity*, London: Routledge & Kegan Paul 1979, S. 10.

durch oftmaliges Wiederholen gleicher Inhalte, Zeichen, Symbole oder dergleichen, Wiedererkennungswert haben. Zwar wird die Vorlage, auf der das Klischee beruht, davon überlagert, Zijderveld fasst dies aber keineswegs negativ auf und betont den sozialen Effekt. Das Heranziehen von Klischees in *Letter from an Unknown Woman* erzeugt demnach eine Verblendung der Wirklichkeit, auf der das jeweilige Klischee beruht. Gertrud Koch spricht von „Traumwirklichkeiten“, die Ophüls im Hollywood-Studio aufbaut.¹⁴⁰ Sie nimmt damit wieder Bezug auf die Phantasievorstellungen des Regisseurs, die es ihm möglicherweise zusätzlich erleichtern, seinem Publikum Wien durch Klischees näher zu bringen:

[...] das Wien Max Ophüls' [ist] ein imaginärer, fiktiver Ort eines pays chimérique und es ist sicher kein Zufall, daß in einem der stringentesten Filme, die Ophüls gedreht hat, in *Letter from an Unknown Woman*, 1948 im amerikanischen Exil nach der Novelle von Stefan Zweig entstanden, Wien als vollständig Imaginäres aus einem Hollywood-Studio kreiert sehr viel traumatischer und emotionsgeladener wirkt als das Wien der *Liebelei*, das versucht „milieugerecht“ zu sein.¹⁴¹

Mit Kochs Verwendung des Wortes „milieugerecht“, das sie für *Liebelei* gebraucht, kann gut die Anwendung von Klischees in *Letter from an Unknown Woman* erklärt werden. Vergleicht man die Dekors, die Ausgestaltung der Räume und das Verhalten der jeweiligen Charaktere, fällt für *Liebelei* grundsätzlich eine gewisse Einfachheit und Bodenständigkeit auf. Die schlichten Kleider und das mädchenhafte Gehabe von Mizzi und Christine sind zunächst auch bei der jungen Lisa in *Letter from an Unknown Woman* zu finden. Wenn Lisa aber etwa im gleichen Alter wie Christine und Mizzi ist und ihre Beziehung zu Stefan beginnt, wird der Vergleich deutlicher: Mizzi und Christine behalten auch in diesem Alter ihre Mädchenhaftigkeit und sind damit viel mehr als süße Mädels zu definieren, als Lisa in ihren edlen Kleidern und ihrem damenhaften Auftreten es je sein könnte.

Die Dekoration im Restaurant oder das großzügige Opernhaus in *Letter from an Unknown Woman* sind weit üppiger und ausladender als Cafés und Oper in *Liebelei*. Bei der Zugfahrt im Prater wird diese (im Gegensatz zu *Liebelei*) übersteigerte Darstellung ad absurdum geführt, wenn die Fahrt durch die jeweiligen Länder nur als vorgegaukelte zu erkennen ist. Chamblee bemerkt hierzu:

The extended scenes in the make-believe railway carriage and in the dance pavilion are the central ones of the Prater sequence. Both of them are saturated, to an extent found nowhere else in the film, with all-but-explicit illustrations of how illusory situations dominate Lisa's entire life.¹⁴²

140 vgl. Koch, *Was ich erbeute, sind Bilder*, S. 66.

141 ebd., S. 64f.

142 Chamblee, „Max Ophüls' Viennese Trilogy“, S. 201.

Es lässt sich also feststellen, dass sich *Letter from an Unknown Woman* im Gegensatz zu *Liebelei* Klischees bedient, die sich in überspitzten Darstellungen des Originals äußern und nicht die Beschreibung von „mileugerecht“ zulassen.

Auf den Wiener Prater als Handlungsraum in *Letter from an Unknown Woman* möchte ich im Zusammenhang mit der klischeehaften Darstellung noch kurz eingehen. Christian Dewald beschreibt in seinem Aufsatz über den Wiener Prater im Film eindrücklich die Wirkung dieses Schauplatzes:

In der Verstrickung von Prater und Kino laufen zwei Geschichten aufeinander zu. Sie unterstreichen die Attraktivität, die der Prater als Drehort des österreichischen Spielfilms, vor allem in den dreißiger Jahren, hatte. Er war stets mehr als eine Kulisse. Er war ein Versprechen und eine Lebenseinstellung.¹⁴³

Was Dewald nur für den österreichischen Film feststellt, kann in diesem Fall gewiss auch auf die Szenen in *Letter from an Unknown Woman* angewandt werden. Er schreibt weiters:

Die Geschichten des Kinos suchen den Prater auf. Auf seinem Terrain heben sich Grenzen auf, werden die sozialen Unterschiede flüssiger, die Gefühle intensiver, finden Träume von Unbeschwertheit kurzfristig eine Heimat. Die Bodenhaftung löst sich auf, Erstaunen, Schwindel, Schrecken, Raserei, Bezauberung, Trunkenheit werden Realität. Diese Perspektive erleben die Besucher. Sie kehren nach dem Ausflug in das Exterritoriale in ihren Alltag zurück. Anderen ist die Wirklichkeit des Praters Arbeit. Zu ihnen gehören Regisseure, die in ihre Filme das Leben des Praters einfließen lassen.¹⁴⁴

Die Beschreibungen in diesem Zitat können sehr eindeutig auf die Situation und das Verhalten Lisas umgelegt werden, die ganz aufgeregt über die imaginären Reisen ihres Vaters erzählt und diese für Stefan real wirken lässt. Dewald bemerkt, dass sich im Prater und auch im Film, der im Prater spielt, die „Bodenhaftung löst“, was einmal mehr auf ein Verlassen der genannten Bodenständigkeit, die in *Liebelei* auffällt, hindeutet.

Zusammenfassend stellt sich also für *Letter from an Unknown Woman* heraus, dass die Verwendung von Klischees durch Außenstehende (in diesem Fall durch Ophüls in Hollywood) am deutlichsten den Eindruck vermittelt, es mit einem Wiener Film zu tun zu haben.

143 Dewald, Christian, „Nicht Kunst, sondern Leben. Der Wiener Prater als Schauplatz des österreichischen Films“, *Prater Kino Welt. Der Wiener Prater und die Geschichte des Kinos*, Hg. Christian Dewald / Werner Michael Schwarz, Wien: verlag filmarchiv austria 2005, S. 141.

144 ebd., S. 150.

6.4 Wiener Walzer in *La Ronde*

Für den letzten Film der Wiener Trilogie, *La Ronde*, scheint es am schwierigsten, eine so eindeutige Eigenschaft auszumachen, die ihn als Wiener Film kennzeichnen kann, wie es in den beiden anderen Filmen der Fall ist. Die Sprache, Französisch, lässt in keinem Moment österreichische Einflüsse zu. Vielmehr wird dem Spielleiter in der Rolle des Obers das Französische in der Wiener Umgebung in einem Augenblick sogar zum Verhängnis: wenn er die Sequenz mit Charles und Anne betiteln will, fehlen ihm die Worte für die im Deutschen sehr klare Bedeutung des süßen Mädels. Der junge Kellner will ihm aushelfen und es ergibt sich folgender Dialog [54:17 – 54:47]:

- **Meneur de jeu:** Le mari et... et la petite... ah, comment dirais je? Comment dirais je?
- **Garçon:** La petite midinette?
- **Meneur de jeu:** Non, non, ce n'est pas une midinette. Ça ne travail pas.
- **Garçon:** La petite cocotte alors?
- **Meneur de jeu:** Non, ce petite n'est pas une cocotte. Elle est très gentille.¹⁴⁵

Der Spielleiter lässt die Bezeichnung für Anne also aus. „Grisette“, in der Übersetzung ein Arbeitermädchen, das durchaus als die Pariser Entsprechung des süßen Mädels gelten könnte, wird nur in der Übersicht der Episoden genannt. Ophüls suggeriert damit vielleicht eine Kapitulation des Französischen gegenüber der deutschen Sprache bzw. dem Wiener Dialekt, der dem Schauplatz eigentlich angehören sollte.

Ophüls bedient sich in *La Ronde* auch verschiedener Klischees, jedoch in anderer Weise als in *Letter from an Unknown Woman*. Wie in den vorangegangenen Kapiteln festgestellt wurde, sind die typischen Wiener Schauplätze und die damit verknüpften Klischees in *La Ronde* weniger ausgeprägt. Die Zeichnung der Figuren, die, wie beschrieben, stereotyp ist, ihre Beziehungen zueinander, das überladene Dekor oder dergleichen fallen in *La Ronde* für diese Untersuchung weniger ins Gewicht. Sie spielen zwar für die einzelnen Sequenzen eine Rolle, könnten aber an einem beliebigen Schauplatz eingesetzt werden. Um den ganzen Film als Wiener Film zu behandeln, bedarf es meines Erachtens eines verbindenden Faktors.

145 - **Spielleiter:** Der Ehemann und... und die kleine...ah, wie soll ich das sagen? Wie soll ich das sagen?

- **Kellner:** Die kleine Modistin?

- **Spielleiter:** Nein, nein, das ist keine Modistin, das funktioniert nicht.

- **Kellner:** Die kleine Dirne also?

- **Spielleiter:** Nein, diese Kleine ist keine Dirne. Sie ist sehr lieb.

[eigene Übersetzung, Anm.]

Sehr auffallend ist hier schließlich, dass der Wiener Walzer im Film fast ununterbrochen Verwendung findet, und mit den zwei immer wiederkehrenden Motiven die Episoden untereinander verbindet. Der Einsatz dieser Musik erfüllt damit auch eindeutig das Klischee von Wien als Walzerstadt. Anna Kuhn fasst dahingehend für *La Ronde* zusammen:

Ironically, the Vienna that is conjured up is filtered through the rose-colored glasses of nostalgia. It is the popular myth of the fin-de-siècle Vienna as a city of wine, women and song.¹⁴⁶

Kuhn beschränkt das Wien der Jahrhundertwende in *La Ronde* damit auf drei wesentliche Elemente, von denen eines, die Musik, auch in Zusammenhang mit dem Tanz oder tänzerischen Bewegungen, ein zentraler Anhaltspunkt für die Charakterisierung des Wiener Films ist.

Der Wiener Walzer bietet damit sehr präzise das wichtigste Merkmal von *La Ronde* als Wiener Film, nicht zuletzt, weil der Spielleiter den Walzer von Beginn an als zentrales Element in die Handlung miteinbezieht.

146 Kuhn, „The Romantization of Arthur Schnitzler“, S. 95.

6.5 Das historische Wien um die Jahrhundertwende: Kultur und Gesellschaft

6.5.1 Ophüls' Umgang mit der Vergangenheit

Ophüls' films are historical films – not because they set out to reconstruct the past (this is precisely what they do not do), but in that they mediate between historical periods.¹⁴⁷

Diese Beobachtung von Frieda Grafe in einem Artikel über *Liebelei* und *Lola Montes* ist essentiell für die folgende Betrachtung des historischen Wien. So soll das Augenmerk in den kommenden Ausführungen nicht darauf liegen, wie richtig oder historisch wahrheitsgemäß Ophüls die Verhältnisse darstellt, sondern einzig darauf, wie er mit der Vergangenheit umgegangen ist. Grafe begründet die Wahl der Spielzeit in der Vergangenheit folgendermaßen:

Ophüls encourages his audience to become aware of the present in the past, and to see that established practices had been subject to development. His critique of the present is a critique of a past that had allowed the present to come about. Even as a representative of that past, first as stage director, then as a film author, he makes both himself and his profession the medium and the subject of his critique.¹⁴⁸

Grafe legt ihren Schwerpunkt hier also nicht auf die (verblendete) Darstellung einer längst vergangenen Zeit. Sie erkennt vielmehr eine Wechselwirkung zwischen Gegenwart und Vergangenheit, die der Regisseur dem Publikum zu vermitteln sucht. Geoffrey Nowell-Smith greift ebenso die Sicht Ophüls' aus der Gegenwart auf die Vergangenheit auf und schreibt hierzu:

Ophüls's take on this old Vienna is not satirical, like Schnitzler's. Nor did it have to be, given that the world portrayed no longer existed. But it is not nostalgic or sentimental either. Rather, his is a world viewed ironically and from a distance, and one in which the characters play out a destiny already written for them by the author and foretold to the audience.¹⁴⁹

147 Grafe, Frieda, „Theatre, Cinema, Audience. LIEBELEI and LOLA MONTES“, *Ophüls*, Hg. Paul Willemen, London: British Film Institute 1978, S. 53.

148 ebd., S. 54.

149 Nowell-Smith, Geoffrey, „Reconsideration: La Ronde“, *Film Quarterly*, 62/3, Spring 2009, S. 19.

6.5.2 Wien als Mittelpunkt eines Reiches

Es soll an dieser Stelle nur ein kurzer und auszugsweiser Abriss der sozialen und gesellschaftlichen Situation gegeben werden, um den historischen mit dem imaginären Ort in den Filmen Ophüls' in Verbindung setzen zu können. Wichtig festzuhalten ist an dieser Stelle zunächst, was Wien zu dieser Zeit gegenüber anderen (europäischen) Städten auszeichnet. Ernst Topitsch gibt dafür in einem vergleichenden Aufsatz über Wien damals und heute eine Erklärung:

So wird jede Würdigung des Wien um 1900 und jeder Vergleich mit der Gegenwart von der Tatsache ausgehen müssen, daß die damalige Stadt nicht nur der politische und administrative, sondern auch und vor allem der geistig-kulturelle Mittelpunkt eines Reiches war, dessen innere Vielfalt und Vielgestaltigkeit ebenso befruchtend wie explosiv wirken konnte. Es war – um jeder nostalgischen Verklärung von vornherein zu begegnen – eine zutiefst gefährdete Welt, und man wußte das auch oder fühlte es wenigstens.¹⁵⁰

Topitsch thematisiert weiters den Einfluss, den der drohende Erste Weltkrieg auf die Bevölkerung hatte:

Endzeitlicher Schmelz lag aber auch – nicht nur in Wien und Österreich – über der verfeinerten, mitunter in Dekadenz und Morbidität hinübergleitenden Kultur des Fin de siècle, von dem so manche ahnten, daß es das Ende nicht nur einer kalendarischen Epoche bilden würde. Dieses Ende zeichnete sich bereits damals immer deutlicher ab, denn es begannen sich die beiden Machtblöcke für den Ersten Weltkrieg zu formieren.¹⁵¹

6.5.3 Besondere Gesinnungen und Denkweisen

In Zusammenhang mit der Endzeitstimmung der Jahrhundertwende greift William Johnston in seiner Kultur- und Geistesgeschichte Österreichs zwischen 1848 und 1938 die typisch wienerische Einstellung gegenüber dem Tod auf:

The various attitudes that characterized Austrian thought – aestheticism, therapeutic nihilism, impressionism – were all part of the national attitude towards death. Analysis of Austria's accommodation with death will elucidate the interaction between positivism and impressionism which inspired so many innovative theorists. In contrast with Hungarians, who dreamed of political action, Austrians cultivated a Baroque vision of death as the fulfillment of life.¹⁵²

Johnstons Feststellung, dass der Tod für Wiener/innen bzw. Österreicher/innen weit weniger

150 Topitsch, Ernst, „Wien um 1900 – und heute“, *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, Hg. Peter Berner / Emil Brix / Wolfgang Mantl, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1986, S. 17f.

151 ebd., S. 23.

152 Johnston, William M., *The Austrian Mind. An intellectual and social history 1848-1938*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1972, S. 165.

negativ behaftet ist als für andere Europäer/innen, kann im Ausgang von *Liebelei* wiedergefunden werden. Die Einstellung gegenüber dem Tod steht in *Liebelei* zwar nicht in Verbindung mit zeitgenössischen Strömungen in der Kunst oder theoretischen Ansätzen. Wohl aber drückt sie eine philosophische Lebenshaltung aus, die den Tod als Bestandteil und nicht als Ende des Lebens ansieht. Christine folgt also Fritz in den Tod, was für sie die einzige Möglichkeit ist, mit ihm zusammen zu sein. Die Vorstellung von ewiger Liebe kann, wie beschrieben, nur im Tod erfüllt werden. Die Entscheidung zum Selbstmord erfolgt äußerst rasch und ohne Zögern, was ihre Furchtlosigkeit vor dem Tod zeigt. Für Christine ist der Sprung aus dem Fenster die bessere Lösung, als verletzt und vor allem verlassen weiterzuleben.

Auch für Stefan in *Letter from an Unknown Woman* wird, in der recht kurzen Zeit, die ihn das Lesen Lisas Briefes kostet, der Tod, vor dem er zuvor geflüchtet ist, eine geradezu willkommene Alternative zum Leben. Während er den Brief liest, wird ihm klar, was er in seinem Leben ohne Lisa verpasst hat und welche Inspiration sie für ihn eigentlich war. „Death as the fulfillment of life“, wie William Johnston es formuliert, trifft nach dieser Sinneswandlung durch die Enthüllungen im Brief auf Stefans Einstellung zu, und in diesem Film ist er es, der der Frau in seinem Leben freiwillig in den Tod folgt.

Auch für Lisa gilt diese positive Einstellung gegenüber dem Tod, wenn sie kurz nach ihrem Sohn an ihrer Krankheit stirbt und im Brief an Stefan darüber sehr nüchtern schreibt: „By the time you read this letter, I may be dead.“ Für sie bedeutet die glückliche Zeit, die sie mit ihrem gemeinsamen Sohn verbringt, ihr Leben, das sie sich eigentlich mit Stefan wünschte. Durch die Erkenntnis, dass dieses Leben mit ihm nicht möglich ist, da er sich nicht an sie erinnert, kommt ihr der Tod gelegen.

Lisa schreibt am Beginn ihres Briefes: „I think everyone has two birthdays. The day of his physical birth and the beginning of his conscious life.“ Ihr bewusstes Dasein endet also für Lisa ohne Stefan und ohne ihren Sohn. Sie wird reduziert auf ihr körperliches Leben, welches sie schließlich ohne Bedauern verlassen kann.

6.5.4 Kunst und Kultur in Wien um 1900

Das Thema des Todes führt fast nahtlos weiter zum Umgang der Wiener/innen mit ihren Berühmtheiten und Künstler/innen. Allan Janik weist in einem Artikel über Wien um die Jahrhundertwende darauf hin, mit welcher Sonderbarkeit die Wiener/innen mit den Genies, derer sie viele unter sich haben, umgehen:

Die Art der Wiener, die in ihrer Stadt aufgewachsenen Talente zu behandeln, illustriert mit aller Deutlichkeit die unvorstellbare Fähigkeit dieser Stadt, kreative Persönlichkeiten bestenfalls zu ignorieren und schlechtestenfalls zu verfolgen, solange sie lebten, um sie dann abgöttisch zu verehren, sobald sie einmal gestorben waren. Nirgends, so scheint es, bewunderten die Wiener „eine schöne Leiche“ so wie bei einem Genie. Wenn es uns an Beispielen fehlt, brauchen wir nur einen Augenblick daran zu denken, wie diese Stadt ihre Komponisten behandelt hat: [...] ¹⁵³

Janik führt als Beispiel den bis heute bekanntesten klassischen Wiener Komponisten Mozart an. Er schreibt weiters:

Wenn wir Wien als kreatives Milieu verstehen wollen, ist es von allergrößter Bedeutung, zu verstehen, welche Rolle die fast unglaubliche Feindlichkeit, mit der diese Stadt ihren hervorragendsten Söhnen entgegengetreten ist, bei der Entstehung dieses Milieus gespielt hat. Kurz gesagt, Wien verstehen heißt, es als eine Stadt der Widersprüche zu erfassen. ¹⁵⁴

Es bietet sich in diesem Zusammenhang ein Vergleich mit *Letter from an Unknown Woman* an. Stefan ist ein angesehener Konzertpianist, bei seinem Publikum, wie auch bei seinen ständig wechselnden Frauen, gleich beliebt. Die Figur des Stefan hat bei Ophüls das Glück, entgegen der bei den Wiener/innen offenbar gängigen Verachtung für die Künstler/innen, bereits zu Lebzeiten geschätzt zu werden. Hinter seinem Rücken erfährt er jedoch auch den Spott der Opernbesucher/innen, die sich über die negative Wendung in seiner Musikerkarriere unterhalten und darüber lästern.

Für Lisa ist Stefan fast nur als Künstler wertvoll, sie interessiert sich hauptsächlich für seine Musik und betrauert zum Ende hin, dass er das Klavierspielen aufgegeben hat. Der Zeitpunkt, als sie dies erfährt, ist für sie auch der endgültige Abschied von ihm.

Mozart, der gepriesene Komponist der Stadt, bietet für Lisa den Einstieg in die Welt der Musik, der sie sich mit der Liebe zu Stefan verschreibt. Sie steigt in der Bibliothek eine Stufe höher, um zum obersten Regal zu gelangen, in dem die Werke Mozarts über jenen von Schumann und Wagner geschichtet sind – eine symbolhafte Platzierung, die die Bedeutung des Komponisten ausdrückt.

¹⁵³ Janik, Allan, „Kreative Milieus: Der Fall Wien“, *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, S. 45.

¹⁵⁴ ebd., S. 45f.

Die posthume Verehrung Mozarts, von der Janik schreibt, wird in der Restaurantszene anschaulich. Es scheint das größte zu erzielende Kompliment für einen zeitgenössischen Musiker wie Stefan zu sein, wenn die Gräfin, die ihn um ein Autogramm bittet, sein Spiel mit dem Mozarts auf eine Stufe stellt. Lisa erinnert sich außerdem an eine Konzertkritik von vor vier Jahren, in der Stefan ebenso mit dem jungen Mozart verglichen wurde. Diese Komplimente könnten, weniger positiv aufgefasst, dahingehend interpretiert werden, dass das Wiener Publikum seinen gegenwärtigen Musiker/innen keine Bewunderung für deren Können entgegenbringen kann, sondern immer die alten Meister als Vergleich hinzuziehen muss. Es scheint, als wäre das Klavierspiel Stefans nicht gut genug, wenn es nicht wie von Mozart persönlich gespielt klingt. Die Widersprüche, von denen Janik im zuvor angeführten Zitat spricht, welche das Ansehen und die Verachtung von Künstler/innen betreffen, kommen hier klar zur Geltung – wenn auch in weniger drastischer Form als geschildert.

William Johnston greift die Musik und vor allem den Wiener Walzer auf und weist letzterem einen besonderen Stellenwert zu, vor allem im Bezug auf die Entstehung und Bildung von Klischees:

After 1840 the waltz made Vienna a center of the world's most elegant dance music, just as around 1800 the works of Mozart and Haydn had won the rest of Europe to Viennese symphonic music. Since World War Two, the waltz, together with Austrian pastry, has become identified with a sentimentality that American Yiddish calls *schmaltz*. Featuring languorous melodies and saccharine lyrics, countless songs of Vienna ooze nostalgia for some bygone spot or event.¹⁵⁵

Die angesprochene Sentimentalität und Nostalgie, die durch Musik und Süßigkeiten erzeugt wird, kann erstaunlich klar in der Szene im Cabinet particulier in *La Ronde* ausgemacht werden. Anne verspeist genüsslich ihren Nachtsch, das Walzermotiv setzt leise, mit einigen Verzierungen am Klavier ein. „Toi aussi, tu me rappelles de quelqu'un“, sagt Charles zu Emma und beantwortet ihre Frage, an wen sie ihn erinnere, mit „Ma jeunesse.“ [58:34 – 58:42] Charles schwelgt also in der Zeit seiner Jugend, während er die junge Anne bei Dessert, Champagner und Walzermusik verführt. Er erinnert sich an eine längst vergangene Zeit, die er in diesem Ambiente scheinbar wieder heraufbeschwören kann. Die Liebeserklärung des Spielleiters an die Vergangenheit, die er im Prolog des Filmes ausspricht: „J'adore le passé“ [03:57], wird hier wiederholt. Dass die Rückkehr in diese Zeit aber unmöglich ist, sein Altern nicht angehalten werden kann, erfährt Charles, wenn er schließlich wieder alleine in das Cabinet particulier zurückkehrt.

155 Johnston, *The Austrian Mind*, S. 128.

Die romantische Vorstellung des Walzertanzes, wie sie bei Ophüls, wie beobachtet, transportiert wird, oder die erotische Anspielung, die vor allem in *La Ronde* durch das Walzermotiv immer wieder gegeben wird, relativiert Johnston folgendermaßen:

Beloved equally at the Hofburg and at the lowliest public hall, the dance appeared anything but erotic because whirling couples had to lean away from each other in order to keep balance. There was something intoxicating, nevertheless, about whirling uninterrupted for minutes on end, often in the arms of a stranger.¹⁵⁶

Diesen negativen Beigeschmack des Walzertanzes, der durch das Ausweichen entsteht, erhält der Tanz bei Ophüls nur in *Liebelei*, beim Tanz von Fritz mit der Baronin. Die anderen Tänze sind durchwegs intim und die Paare werden nicht bis kaum gestört. In jedem Fall trifft für Ophüls' Figuren außerdem die Feststellung zu, dass sie sich in einer Art Rauschzustand befinden, während sie tanzen.

Von der Musik führt ein direkter Weg zu Theater und Oper – wichtige Treffpunkte der Wiener Gesellschaft. Carl Schorske schreibt in seinem umfangreichen Werk zum Wien der Jahrhundertwende über die Begeisterung der Wiener/innen für die Kunst und den für jede gesellschaftliche Schicht wichtigen Besuch von Theater und Oper:

Elsewhere in Europe art for art's sake implied the withdrawal of its devotees from a social class; in Vienna alone it claimed the allegiance of virtually a whole class, of which the artists were a part. The life of art became a substitute for the life of action. Indeed, as civic action proved increasingly futile, art became almost a religion, the source of meaning and the food of the soul.¹⁵⁷

Schorske hebt also hervor, wie die Kunst, die für die Wiener Bürger/innen jeden Standes interessant ist, als Mittler zur Vereinigung der gesellschaftlichen Klassen fungieren kann.

Auch Johnston betont die Einheit und das Zusammenleben des Volkes, die durch die Kunst ermöglicht würden:

Through sports, dancing, theater, and concert-going, the Viennese cultivated a conviviality that fostered nostalgia for Gemeinschaft society. Aestheticism healed what politics abraded, uniting Jew and gentile, cabby and lord, beggar and emperor in common veneration for the arts. What Broch called the style-democracy of Vienna shone forth with special splendor during the May Days at the Prater. There on the Hauptallee of the Nobel Prater, aristocrats, actors, politicians, and businessmen drove between rows of cheering citizens.¹⁵⁸

156 Johnston, *The Austrian Mind*, S. 129.

157 Schorske, Carl E., *Fin de siècle Vienna. Politics and culture*, New York: Alfred A. Knopf 1980, S. 8f.

158 Johnston, *The Austrian Mind*, S. 131.

In *Liebelei* wird dies durch den Opernbesuch zu Beginn verdeutlicht, wenn sich die einfachen Mädchen, zunächst zwar räumlich getrennt von sozial höher gestellten Besucher/innen, schließlich mit zwei Offizieren treffen.

Allan Janik bemerkt außerdem zur Begeisterung der Wiener/innen für das Schauspiel ein wichtiges Moment, das sich in ihren Alltag überträgt:

Es ist äußerst wichtig festzuhalten, daß die Faszination für das Theater lediglich ein Aspekt einer gewissen theatralischen Haltung ist, die integrierender Bestandteil der Wiener Lebensart war. Dies ist für unsere Betrachtung von größerer Bedeutung als das Theater an sich, und zwar deshalb, weil fast kein anderer Aspekt eine derartige Bedeutung für das Verständnis eines einzigartig österreichischen und typischen Wiener Wesenszuges hat, öffentliche und private Lebensbereiche voneinander abzugrenzen.¹⁵⁹

Janik spricht also vom Hang der Wiener/innen, sich selbst auch in ihrem Alltag und in den Umgangsformen miteinander zu inszenieren. Ein Beispiel dafür ist auch die bereits beschriebene Melodie des Wiener Dialekts, die im Grunde nichts anderes ist als eine Art theatralischer Inszenierung der deutschen Sprache. William Johnston konkretisiert Janiks Feststellung:

This gaiety required incessant playacting. Everyone from porter and streetcar conductor to count and emperor delighted in impersonation and witty repartee, turning each social transaction into a smoothly played scene. Although foreigners sometimes belittled Viennese politeness as pretense, participants understood that no scene, however well acted, could produce lasting results. Instead of seeking changes, skill in acting relieved frustration by aestheticizing it.¹⁶⁰

Alexandra Seibel bemerkt dazu mit Bezug auf *Liebelei*:

Almost every scene in *Liebelei* implies the position of an (implicit) observer for whom a performance needs to be staged.¹⁶¹

Ein anschauliches Beispiel dafür ist der Dialog zwischen Theo und Pichelberger, dem Portier seines Wohnhauses. [21:20 – 22:51] Theo will ihn ablenken, um Mizzi ins Haus zu schleusen, und beginnt zu diesem Zwecke, dem neugierigen Pichelberger Einblicke in die vertraulichen Fragen der Politik zu geben. Der Dialog wirkt von beiden Figuren überdeutlich gespielt, zumal Theo keinerlei Informationen weitergibt, sondern nur Smalltalk führt, und Pichelberger Interesse für diese gehaltlosen Sätze heuchelt. Mit Theos abschließenden Worten „Ja mein lieber Pichelberger, eben eine sehr bedrohliche Lage“ und Pichelbergers Antwort „Ja, da wird einem direkt Angst und bange, wenn man bedenkt, dass man eigentlich

159 Janik, „Kreative Milieus: Der Fall Wiens“, S. 51.

160 Johnston, *The Austrian Mind*, S. 116.

161 Seibel, „Vienna, Girls and Jewish Authorship“, S. 133.

gar keine Ahnung hat, was so hinter dem Rücken von einem vor sich geht“ eine Anspielung auf den drohenden Ersten Weltkrieg erkannt werden. Alexandra Seibel bemerkt zum schauspielerischen Gehabe von Theo und Pichelberger in dieser Szene: „Only when the camera cuts back to the waiting Mitzi [sic!], we, the film viewers, realize that the entire scene was staged for this secretly observing woman who waits for the right moment to sneak up the stairs.“¹⁶²

Ein weiteres Beispiel für die Inszenierung der Begegnungen der Wiener Gesellschaft findet sich in *Liebelei*, wenn Fritz sich auf das Bitten der Baronin mit dem Baron von Eggersdorf auf dessen Soirée unterhält. Dem Smalltalk über Fritz' Vater folgt die Einladung, oder eher das Herbeizitiere, Fritz' zu einem Besuch. Fritz ist nicht in der Lage abzulehnen und der Baron übergeht auch Fritz' Unsicherheit, indem er ihn, unter dem Vorwand von Etikette bzw. Gepflogenheiten und der Maske des freundlichen Smalltalks, zu einem Besuch zwingt.

Alexandra Seibel nennt zudem noch jene Szene zu Beginn von *Liebelei*, als Fritz sich vor dem Baron versteckt, der früher von der Oper nach Hause kommt und ihn beinahe ertappt, wie er sich aus dem Haus schleicht. [08:30 – 11:17] Hier ist nicht die inszenierte Konversation von Bedeutung, sondern das Katz-und-Maus-Spiel zwischen Fritz und dem Baron. Man kann nicht mit Sicherheit behaupten, dass der Baron Fritz nicht sieht – jedenfalls ahnt er, dass jemand bei seiner Frau ist bzw. war. Seibel schreibt dazu:

Ophüls heightens the feel of play-acting and of putting on a show. In this instance, Fritz is able to successfully perform his invisibility, but the crucial moment of becoming visible and, thus, becoming public, is not far ahead.¹⁶³

Die Spannung in dieser Szene liegt also in der Verfolgung von Fritz durch den Baron, die wie von beiden durchinszeniert wirkt, da sie sich, immer nur knapp, nie begegnen, als hätten sie es so vereinbart.

In *Letter from an Unknown Woman* ist eine inszenierte Unterhaltung zwischen Stefan und dem Ober im Kaffeehaus zu sehen [33:44 – 34:15]. Es werden Höflichkeiten ausgetauscht, der Ober reicht Stefan ein Streichholz für seine Zigarette. Die Angelegenheit, die die beiden zu besprechen haben, wirkt äußerst wichtig und beschränkt sich doch nur darauf, dass Stefan an diesem Abend etwas anderes vorhat und der Ober dies weitergeben soll.

In *La Ronde* durchziehen diese Gespräche den ganzen Film. Jeder Dialog zwischen den

¹⁶² Seibel, „Vienna, Girls and Jewish Authorship“, S. 133f.

¹⁶³ ebd., S. 129.

jeweiligen Protagonist/innen wirkt aufgesetzt, es werden Floskeln bemüht, wie zum Beispiel auch die oft gestellte Frage „Tu m'aime?“. Dieses Vorspiel und Schauspiel ist deutlich als solches zu erkennen, wenn die Attitüden nach dem Sex oft wieder abgelegt werden. So bemüht sich Franz in Episode #2 keineswegs mehr um eine freundliche Konversation mit Marie auf ihrem Rückweg zum Tanzsaal, ebenso wie Charles in Episode #6, der beim Verlassen des Cabinet particulier kein Verständnis, sondern nur mehr Ungeduld für das Trödeln und die Naivität von Anne zeigt.

Um ein Gegenbeispiel hierzu in Ophüls' Regiearbeit zu nennen, sei eine totale Aufhebung des theatralischen Verhaltens angeführt. Alexandra Seibel stellt dies in einem der letzten Momente von *Liebelei* fest, wenn Christine in ihrem Schrecken über den Tod Fritz' alles Gespielte ablegt. Seibel erläutert:

Within the aforementioned pervasive discourse of theatricality and performance in *Liebelei*, the Viennese girl Christine comes to signify the site of authenticity and truth. Her exceptional positioning vis-à-vis the other characters becomes evident in her refusal to participate in any form of role play and pretense. Rather, she remains oblivious to the fact that categories of surveillance—that is looking—and detection—that is saying—govern the trajectories of all protagonists (including her own) and thus fails to realize the strategic need for disguise and the necessity of play-acting.¹⁶⁴

Seibel erklärt, dass im Lauf von *Liebelei* immer der Eindruck vermittelt wird, dass es eine/n Beobachter/in gibt – sei es beispielsweise der Baron, die umstehenden Gäste bei der Soirée, die Inhaberin des Handschuhgeschäfts, in dem Mizzi arbeitet und der sie vorspielen muss, sie würde Christine bedienen. Die Autorin stellt fest, dass sich die Figuren in diesen Momenten immer in öffentlichen, also (meist von Männern) beobachteten, Handlungsorten befinden, in denen sie sich verstellen müssen – dies bemerkt auch Janik im obigen Zitat¹⁶⁵ und er weist darauf hin, dass im privaten Raum eine Inszenierung wegfallen muss. Nachdem also der Betrug aufgedeckt ist und Christine die Nachricht von Fritz' Tod erhält, fällt jede/r außenstehende/r Betrachter/in auf die Szene und auf Christine weg. Die Figuren befinden sich in dem privaten Raum der gemeinsamen Wohnung von Fritz und Theo und erlauben Christine damit das Ablegen jeglicher einstudierter Reaktionen¹⁶⁶.

Nicht nur die aufgesetzte Freundlichkeit und die inszenierten Gespräche sind Indizien für die Gesellschaft des alten Wiens. Johnston greift die soziale Interaktion auf, die die Wiener Kaffeehauskultur impliziert:

164 Seibel, „Vienna, Girls and Jewish Authorship“, S. 131.

165 siehe Fußnote 159.

166 vgl. Seibel, „Vienna, Girls and Jewish Authorship“, S.129ff.

In such a milieu, sociability became an art, flourishing among both nobility and bourgeoisie. Under the guise of *Gemütlichkeit*, the Viennese cultivated ability to put people at ease by evincing pleasure in enjoyment of others. Polite concern for the well-being of others fostered a mood of merriment [...].¹⁶⁷

Und Johnston beschreibt das Phänomen und das Flair des Wiener Kaffeehauses:

Throughout the Habsburg Empire, the coffeehouse flourished as a cultural institution, a kind of public salon where men and women of all classes gathered to read, brood, or converse. Although citizens of Budapest and Prague frequented the coffeehouse no less than the people of Vienna, it was the Imperial City that made the institution famous.¹⁶⁸

Eine gemütliche Atmosphäre wird in den Filmen Ophüls' in den Kaffeehäusern durch die große Ansammlung von Menschen und ihrem scheinbar unkomplizierten Umgang miteinander erzeugt. In *Liebelei*, wie auch in *Letter from an Unknown Woman*, ist das Kaffeehaus ein Ort, an dem man sich trifft – auch zufällig. So begegnet Fritz in *Liebelei* Lensky, der ihn sogleich für eine Partie Billard gewinnen möchte. Stefan wird von einem Mann aufgehalten, der sich dringend mit ihm über eines seiner Konzerte unterhalten möchte. In beiden Situationen ist auffällig, dass die zufälligen Begegnungen eher unerwünscht sind und man sozusagen lieber unter sich bleibt, bei jenen, mit denen man ein Treffen vereinbart hat.

¹⁶⁷ Johnston, *The Austrian Mind*, S. 116.

¹⁶⁸ ebd., S. 119.

7 Schlusswort

Die Filme von Max Ophüls' Wiener Trilogie zeigen die Stadt Wien gleichzeitig als Schauplatz von ersten Begegnungen und Abschieden für immer. Dazwischen liegen Liebesgeschichten, die sich an Orten und in Räumen entwickeln, welche von Wiener Charakter und Wiener Flair geprägt sind. Diese narrativen Filmräume beherbergen Kunst und Kultur und erzeugen bei den Liebespaaren in jedem Fall den Wunsch oder den Drang, wieder dorthin zurückzukehren. Sie werden zu Orten der Sehnsucht – die Figuren sehnen sich nach einander, nach der Zeit, die sie dort (zusammen) verbracht haben, nach dem Flair, das sie dort umgeben hat.

In der vorliegenden Diplomarbeit wurde versucht, mithilfe von vergleichenden Szenenanalysen jene Stimmungen und Atmosphären herauszuarbeiten, die Wien und seine Handlungsräume zu einem besonderen Schauplatz für Ophüls machen. Ein Ziel war, die Wirkung auf die darin handelnden Figuren herauszufinden.

In der Analyse der Filme stellte sich heraus, dass Max Ophüls bestimmte Muster in der Gestaltung verfolgt, besonders gut sichtbar an den viel zitierten Kamerafahrten, den Dialogen, der Narration, dem Einsatz der Musik, der Positionierung der Schauspieler/innen. Es liegt daher nahe, einen typischen Max Ophüls-Stil ausmachen zu wollen. Zusätzlich zu diesen erkennbaren Mustern war in den drei behandelten Filmen festzustellen, dass das Leben und die Arbeit des Regisseurs aus der Realität in jeden Film – auf unterschiedliche Weise – einfließt. Am deutlichsten wurde dies am Beispiel des Spielleiters sichtbar, der die Handlung in *La Ronde* vorantreibt.

Für *Liebelei* konnte festgestellt werden, dass eine starke Wechselwirkung zwischen dem Handlungsraum des Opernhauses und dem Leben der Figuren außerhalb davon besteht. Diese äußert sich zu einem großen Teil in Echos – Vorankündigungen oder Vorahnungen, die innerhalb des Opernhauses auf die Geschehnisse außerhalb hindeuten, aber in einigen Fällen erst im Nachhinein erkennbar werden.

Im Umgang miteinander pflegen die Figuren in allen drei Filmen ein theatralisches Verhalten, welches als typisch Wienerisch eingeordnet werden konnte. Es bringt die Figuren auch außerhalb von Oper oder Theater damit in Verbindung. Wie besonders bei *Liebelei* deutlich wurde, legen die Figuren erst mit dem Aufdecken der Wahrheit ihr gespieltes Benehmen ab.

Entsprechend dem Ende einer Tragödie in der Oper bedingt dies den Tod beider Protagonist/innen. Das Opernhaus als Gebäude, seine Ausgestaltung und vor allem die Bühne selbst spielen in *Liebelei* eine sehr untergeordnete Rolle. Ihr Publikum, die Abläufe und Aktionen hinter den Kulissen sind wesentlich.

In *Letter from an Unknown Woman* wird der Schwerpunkt auf visueller Ebene ebenso auf die handelnden Figuren gelegt, nicht auf die Schauspieler/innen auf der Bühne. In der Analyse wurde deutlich, dass in beiden Filmen ab der Begegnung der Figuren in der Oper ihr tragisches Schicksal beginnt und seinen Lauf nimmt.

Im Gegensatz dazu wurde das Theater für die Figuren in *La Ronde* als lebenswichtiger Handlungsraum erkannt. Durch die Identifikation des sich drehenden Karussells mit dem Leben der Figuren wurde deutlich, dass die Stadt Wien und ihre Räume als Theaterbühne fungieren.

Kaffeehaus und Restaurant sind Handlungsräume, die als zweite wichtige Kategorie festgelegt wurden. Es sind dies Räume, die in *Liebelei* konstruiert wurden und auf welche sich Ophüls in *Letter from an Unknown Woman* und *La Ronde* immer wieder bezieht.

Der Wiener Walzer, eingesetzt als Musik und Tanz, kennzeichnet diese Handlungsräume und bestimmt das Verhalten der Figuren. In jedem der drei Filme ermöglichen diese sozialen Räume den Charakteren Intimität. Selbst in jenen Momenten, in denen sie beobachtet werden, grenzt sie ihr gemeinsamer Walzertanz von den übrigen Figuren ab. Es wurde jedoch ersichtlich, dass diese Zweisamkeit im Tanz nie wiederholt werden kann und die Trennung der jeweiligen Paare damit einhergeht. Der Dreivierteltakt des Walzers wird dennoch in der Struktur der Erzählung oder der Bewegung der Figuren wiedergegeben und fortgesetzt.

Vor allem durch die Trennung in diegetische und nicht-diegetische Walzermusik wurde erkennbar, dass die Musik die visuelle Ebene entweder unterstützt oder (ironisch) kommentiert. Letzteres bleibt dem Publikum vorbehalten und ergänzt damit die Information, die auf der Bildebene gegeben wird.

Es wurde in dieser Arbeit abschließend versucht, einen Zusammenhang zwischen dem historischen Wien um die Jahrhundertwende und Ophüls' filmischen Umgang damit herzustellen. Die Wiener Schauplätze der drei Filme gaben Anlass, den umstrittenen Begriff „Wiener Film“ näher zu beleuchten. Einige Charakteristika, die die drei Filme sehr stark

voneinander unterscheiden, konnten ausgemacht werden. Die verschiedenen Produktionsorte boten dafür wichtige Anhaltspunkte. Weiters wurde ersichtlich, dass Ophüls' distanzierter Blick von außen auf die Stadt Wien und ihre Eigenheiten für eine teilweise klischeehafte Darstellung ausschlaggebend ist.

Der Eindruck, der dem Publikum von der kinematographischen Stadt Wien vermittelt wird, ist in allen drei Filmen von der anfangs erwähnten Sehnsucht geprägt. Die Verankerung in der Vergangenheit lässt eine nostalgische Stimmung und Einstellung vermuten. Es wurde jedoch festgestellt, dass die in der Vergangenheit angesiedelte Spielzeit mit der Gegenwart, in der die Filme entstanden sind, in Interaktion tritt. Den Zuschauern/innen wird sowohl auf die Zeit im Film als auch auf ihre eigene Gegenwart eine kritische Sichtweise geboten.

Weiters wird Wien als Ort von Zwiespältigkeiten und Gegensätzen dargestellt. Es ließ sich keine durchgehend positive oder negative Auffassung von Wien ausmachen. Es wurde versucht zu zeigen, dass die herben Kontraste wie beispielsweise Leben / Tod, Heiterkeit / Melancholie, Liebe / Hass oder auch Wohlklang / Verstimmtheit (in der Musik) einen teils ironischen und unverklärten Eindruck der Stadt bieten.

8 Quellenverzeichnis

- Alter, Maria, P., „From *Der Reigen* to *La Ronde*. Transposition of a Stageplay to the Cinema“, *Literature Film Quarterly*, 24/1, 1996, S. 52-56.
- Asper, Helmut G., *Max Ophüls: eine Biographie; mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern*, Berlin: Bertz 1998.
- Branigan, Edward, *Narrative Comprehension and Film*, London, New York: Routledge 1992. Brunner, Philipp / Anita Gertiser / Nathalie Jansco / René Müller / Tereza Schmidt (Hg.), *Cinema 54: Stadt*, Marburg: Schüren 2009.
- Chamblee, Robert Livingston, „Max Ophüls' Viennese Trilogy. Communications Styles and Structures“, Diss., New York University 1981.
- Dewald, Christian/ Michael Loebenstein / Werner Michael Schwarz (Hg.), *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Wien: Czernin Verlag und Wien Museum 2010.
- Dewald, Christian, „Nicht Kunst, sondern Leben. Der Wiener Prater als Schauplatz des österreichischen Films“, *Prater Kino Welt. Der Wiener Prater und die Geschichte des Kinos*, Hg. Christian Dewald / Werner Michael Schwarz, Wien: verlag filmarchiv austria 2005, S. 141-161.
- Dhoest, Alexander, „Ophüls Conducting: Music and Musicality in *Letter from an Unknown Woman*“, *senses of cinema*, 28, Oktober 2003, http://www.sensesofcinema.com/2003/28/music_letter_from_unknown_woman/#, 15.06.2011
- Elsaesser, Thomas, „Heavy Traffic. Perspektive Hollywood: Emigranten oder Vagabunden?“, *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*, Jörg Schöning (Red.), München: Edition Text + Kritik 1993, S. 21-41.
- Elsaesser, Thomas, „Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama“, *Movies and Methods. Volume II*, Hg. Bill Nichols, London: University of California Press 1985, S. 165-189.
- Fröhlich, Hellmuth, *Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007.
- Goldin, Marilyn, „Max“, *The Seventh Art* 2/3, 1964, S. 10-14 und S. 26-28.
- Grafe, Frieda, „Wiener Beiträge zu einer wahren Geschichte des Kinos“, *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945*, Hg. Christian Cargnelli / Michael Omasta, Wien: Wespennest 1993, S 227-243.
- Grafe, Frieda, „Theatre, Cinema, Audience. LIEBELEI and LOLA MONTES“, *Ophüls*, Hg. Paul Willemen, London: British Film Institute 1978, S. 51-54.

- Harcourt, Peter, „Circles of Delight and Despair. The Cinema of Max Ophüls“, *Cineaction* 59, 2002, S. 4-13.
- Heath, Stephen, „Narrative Space“, *Screen* 17/3, Autumn 1976, S. 68-112.
- Janik, Allan, „Kreative Milieus: Der Fall Wien“, Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne, Wien um 1900 – und heute“, *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, Hg. Peter Berner / Emil Brix / Wolfgang Mantl, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1986, S. 45-55
- Johnston, William M., *The Austrian Mind. An intellectual and social history 1848-1938*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1972.
- Kerbel, Michael, „Letter From an Unknown Woman“, *Film Comment*, Summer 1971, S. 60-61.
- Koch, Gertrud, *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1989.
- Koeppler, Paul, „Filmkomik aus Österreich“, Diss. Universität Wien, Institut für Theaterwissenschaft 1976.
- Kramer, Thomas / Martin Prucha, *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Wien: Ueberreuter 1994.
- Kuhn, Anna K., „The Romantization of Arthur Schnitzler: Max Ophüls' Adaptations of *Liebelei* and *Reigen*“, *Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht. Festschrift für Walter Sokel*, Hg. Benjamin Bennett / Anton Kaes / William J. Lillyman, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1983, S. 83-99.
- Lange, Fritz, *Der Wiener Walzer*, Wien: Verlag des Volksbildungshauses Wiener Urania 1917.
- Loacker, Armin, „Der Wiener Film – bekannt, mit unbekannten Variablen“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Hg. Christian Dewald / Michael Loebenstein / Werner Michael Schwarz, Wien: Czernin Verlag und Wien Museum 2010, S. 70-85.
- Midgley, David, „City Mythologies: Berlin and Vienna“, *Vienna Meets Berlin. Cultural Interaction 1918-1933*, Hg. John Warren / Ulrike Zitzelsberger, Oxford, Wien u.a.: Peter Lang 2005, S. 169-182.
- Miller, D.A., „Second time around: La Ronde“, *Film Quarterly* 62/3, Spring 2009, S. 23-27.
- Müller, Robert, „Alpträume in Hollywood. Franz Planer: Eine Karriere zwischen Berlin, Wien und Los Angeles“, *Schatten. Exil. Europäische Emigranten im Film noir*, Hg. Christian Cargnelli / Michael Omasta, Wien: PVS Verlag 1997, S. 143-190.
- Modleski, Tania, „Time and Desire in the Woman's Film“, *Cinema Journal* 23/3, 1984, S. 19-30.
- Nick, Edmund, *Paul Lincke*, Hamburg: Musikverlag Heinz Sikorski 1953, S.47f.

- Nowell Smith, Geoffrey, „Reconsideration: La Ronde“, *Film Quarterly*, 62/3, Spring 2009, S. 19-22.
- Ophüls, Max, *Spiel im Dasein. Eine Rückblende*, Stuttgart: Henry Goverts Verlag 1959.
- Sarris, Andrew, *The American Cinema. Directors And Directions 1929-1968*, Chicago: The University of Chicago Press 1985.
- Schlaginitweit, Regina / Gottfried Schlemmer (Hg.), *Film und Musik*, Wien: Synema – Gesellschaft für Film und Medien 2001.
- Schorske, Carl E., *Fin de siècle Vienna. Politics and culture*, New York: Alfred A. Knopf 1980.
- Seibel, Alexandra, „Vienna, Girls, and Jewish Authorship: Topographies of a Cinematic City, 1920-40“. Diss., New York University, Department of Cinema Studies 2009.
- Sierek, Karl, *Ophüls: Bachtin. Versuch mit Film zu reden*, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld 1994.
- Strauss, Johann, „Wiener Blut. Operette in 3 Akten“, *Texte der Gesänge zu Wiener Blut. Operette in 3 Akten von Victor Léon und Leo Stein*, Wiesbaden: Cranz, o.J.
- Toplitsch, Ernst, „Wien um 1900 – und heute“, *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, Hg. Peter Berner / Emil Brix / Wolfgang Mantl, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1986, S. 17-31.
- Truffaut, François, *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*, Hg. Robert Fischer. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1997; (Orig. Les Films de ma vie, Paris: Editions Flammarion 1975)
- Vetter, Martina, „Zwischen Illusion und Wirklichkeit. Das musikalische Universum in LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN und CAUGHT“, *Filmexil* 15, April 2002, S. 36-46.
- Vogt, Guntram, *Die Stadt im Film. Deutsche Spielfilme 1900-2000*, Marburg: Schüren Presseverlag 2001.
- White, Susan M., *The Cinema of Max Ophüls. Magisterial Vision and the Figure of Woman*, New York: Columbia University Press 1995.
- Williams, Alan, „The Circles of Desire: Narration and Representation in 'La Ronde'“, *Film Quarterly* 27/1, 1973, S. 35-41.
- Wilson, George, „Max Ophüls' Letter from an Unknown Woman“, *MLN* 98/5, 1983, S. 1121-1142.
- Wood, Robin, „Ewig hin der Liebe Glück“, *Letter from an Unknown Woman. Max Ophüls, director*, Hg. Virginia Wright Wexman / Karen Hollinger, New Brunswick: Rutgers University Press 1986, S. 220-236.
- Wood, Robin, „Letter from an Unknown Woman. The Double Narrative“, *Cineaction* 31, 1993, S. 4-17.

Zijderveld, Anton C., *On clichés. The Supersedure of Meaning by Function in Modernity*, London: Routlege & Kegan Paul 1979.

Zweig, Stefan, *Brief einer Unbekannten*, Frankfurt: Fischer ¹¹ 1996.

8.1 Online Quellen

Einträge zu *Liebelei*, *Letter from an Unknown Woman*, *La Ronde*:
<http://www.cine-holocaust.de/>

Eintrag zu *Liebelei*:
<http://www.filmportal.de/df/11/Uebersicht.....AD1843A93FAF4AB4852EFEDA6CF69299.....html>

Holzhausen, Jens (Bamberg). „Pan“, *Brill's New Pauly*. Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik and Helmuth Schneider, Brill, 2011, Brill Online, Universität Wien,
[://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=bnp_e905250](http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=bnp_e905250), 13.08.2011

Kind, Friedrich, „Der Freischütz“, *Projekt Gutenberg – DE*,
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/4544/3>, 19.05.2011

Strauss, Johann / Richard Genée / F. Zell, *Der lustige Krieg. Komische Operette in 3 Acten*, Hamburg: August Cranz 1881, <http://www.archive.org/details/derlustigekriegk00stra>, 10.07.2011

8.2 Filme

Das Leben - Ein Karussell: Max Ophüls und sein Werk, Regie: Georg Bense, Deutschland 2003, arte, 25.07.2002.

Liebelei, Regie: Max Ophüls, Deutschland 1933, 3sat, 25.03.2007.

La Ronde, Regie: Max Ophüls, Frankreich 1950, DVD, Second Sight 2008.

Letter from an Unknown Woman, Regie: Max Ophüls, USA 1948, DVD, Second Sight 2006.

Abstract deutsch

In dieser Diplomarbeit werden die drei Filme Max Ophüls' mit Spielort in Wien, *Liebelei* (D 1933), *Letter from an Unknown Woman* (USA 1948) und *La Ronde* (F 1950) miteinander verglichen und in Verbindung gesetzt. Max Ophüls und seine Rolle als Autor werden eingangs thematisiert, ebenso wie sein persönliches Verhältnis zur Stadt Wien.

Die Auswahl von Städten, im Besonderen der Stadt Wien als Handlungsraum für (Liebes-)Filme, wird beleuchtet. Kulissen und konstruierte Räume spielen dabei eine wesentliche Rolle.

Die Vergleiche betreffen im Weiteren Ähnlichkeiten in der Narration, der Figurenzeichnung und der Wahl und Gestaltung der Schauplätze bzw. ihrer Auswirkung auf das Agieren der Charaktere. Schwerpunkte werden hierbei auf die Handlungsräume Theater und Oper bzw. Kaffeehaus und Restaurant gelegt. Die Musik, vor allem der Wiener Walzer, welcher sehr häufig eingesetzt wird, sowie Tanz und Gesang werden untersucht. Der Einfluss der auditiven auf die visuelle Ebene und ihre Wechselwirkungen spielen eine wichtige Rolle in der Charakterisierung der Stadt.

Einige Kennzeichen des Wiener Films werden auf Ophüls' Wiener Trilogie angewandt, um sie voneinander zu differenzieren. Die drei unterschiedlichen Produktionsorte bieten wichtige Anhaltspunkte, um zu erkennen, welche Besonderheiten und Wiener Charakteristika für die Inszenierung aufgenommen werden. Einblicke in die kulturelle und soziale Geschichte der Stadt Wien um die Jahrhundertwende bieten schließlich die Grundlage für einen Vergleich mit der Ophüls'schen Umsetzung.

Abstract in English

Three films of Max Ophüls, *Liebelei* (Germany 1933), *Letter from an Unknown Woman* (USA 1948) and *La Ronde* (F 1950), are set in Vienna. In this diploma thesis the films are compared and connected to each other. Max Ophüls and questions of authorship, as well as the director's personal relationship with Vienna, are subjects of discussion.

The thesis also deals with cities (especially Vienna) as filmic space. Furthermore, similarities in narration, character drawing, selection and composition of locations and their impact on the characters' behaviour are examined. Particular emphasis is laid on the narrative spaces of theatre and opera as well as of cafes and restaurants.

The role of music, especially the Viennese Waltz, which is frequently used, is explored as well; interactions of aural and visual spheres are key motives in characterising the city.

Some attributes of the „Wiener Film“ (Viennese Film) are picked up to distinguish the three films from each other. The different production sites are points of reference in perceiving how Viennese characteristics and particularities are dealt with in Ophüls' films. Insights to the cultural and social history of Vienna at the turn of the century form the basis are discussed in relation to Ophüls' realisation.

Curriculum Vitae

Rita Huber, geboren am 10.06.1989 in Salzburg.

Schulbildung

1995 – 1999	Volksschule in Elixhausen
1999 - 2007	Musisches Gymnasium in Salzburg mit Schwerpunkten auf Musik und Literatur / Kreatives Schreiben

Hochschulbildung

WiSe 2007 bis SoSe 2011	Diplomstudium der Theater,- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
----------------------------	--

Berufserfahrung (auszugsweise)

seit März 2010	Freie Mitarbeit bei After Image Productions: Produktionsleitung, Filmkopienbeschaffung, Webbetreuung von KINO UNTER STERNEN 2010 und 2011
November 2010 bis März 2011	Freie Mitarbeit bei instant Design: Recherche und Aufbau der Datenbank für www.autogott.com
Saison 2010: Pfingsten / Sommer	Mitarbeit im Pressebüro der Salzburger Festspiele: Medienbeobachtung, Interviewvermittlung, Websitebetreuung, Administration
Mai bis Oktober 2009	Freie Mitarbeit bei fran:cultures, Plattform frankophoner Kulturen: Projektentwicklung und –betreuung (Inter:Cult Filmfestival, diverse Film- und Konzertveranstaltungen), Koordination, Sponsoring
Mai 2008 bis August 2009	Freie Mitarbeit bei Sollak Kommunikationsarchitekten: Recherche und Übersetzung von Inhalten zur Erstellung der Golfstudie und Sportstudie für SGI (Sporting Goods Intelligence) Europe
November 2007 bis Juni 2009	Freie Mitarbeit bei Unit F büro für mode Eventorganisation: festival for fashion and photography, Projektbetreuung: so.fresh Award by Pierre Lang