



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Inszenierungen des *Wiener Mädels*“

Verfasserin

Laura Scherwitzl

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl: A 317

Studienrichtung: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof.Dr. Hilde Haider-Pregler

Für meine lieben Eltern

Inhalt

1	EINLEITENDE WORTE UND PROBLEMSTELLUNG	3
2	JUNGE GROßSTADT WIEN	4
2.1	Entwicklung zur Großstadt	4
2.2	Frauen(-bilder) der Wiener Moderne	6
2.2.1	Die <i>femme fatale</i>	8
2.2.2	Damen der Wiener Gesellschaft	9
2.2.3	Mode als Ausdruck der Frauenemanzipation	10
3	LITERARISCHE GEBURT DES SÜßEN MÄDELS UND DES WIENER MÄDELS	12
3.1	Arthur Schnitzler	12
3.1.1	Generationskonflikt	13
3.2	Das süße Mädel	15
3.2.1	Inspiration	17
3.2.2	Definition	17
3.2.3	Merkmale	18
3.2.4	Tauschhandel	19
3.2.5	Varianten.....	20
3.2.6	Berufliche Möglichkeiten	20
3.3	Das Wiener Mädel	21
3.3.1	Im Vergleich zu dem <i>süßen Mädel</i>	21
3.3.2	Das <i>Wiener Mädel Christine</i>	23
3.3.3	Merkmale	24
4	SOZIALKRITISCHE DARSTELLUNG DES WIENER MÄDELS IN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT	26
4.1.1	Die Figur der Mariann in <i>Geschichten aus dem Wiener Wald</i>	27
4.1.2	Inszenierungen der <i>Mariann</i>	28
5	FILMISCHE INSZENIERUNGEN DES WIENER MÄDELS BIS 1945	33
5.1	Die Wiener Filmindustrie.....	37
5.2	Paula Wessely: Das erste internationale Wiener Mädel	40
5.2.1	Persönlichkeit der Schauspielerin	40
5.2.2	Ihre Schauspielkunst	42
5.2.3	Paula Wessely als Repräsentantin Österreichs	43

5.3	Die Politisierung des Wiener Mädels im II. Weltkrieg.....	44
6	DIE BILDER DES <i>WIENER MÄDELS</i> NACH 1945	47
6.1	Realistische Darstellung	47
6.1.1	Sequenzprotokoll	49
6.2	Verklärte Darstellung	67
6.2.1	Romy Schneider: Die Jungfrau von Geiseltage	67
6.2.2	Sissi	68
6.2.3	Vom Wiener Mädel zur <i>Femme fatale</i>	70
7	DAS <i>WIENER MÄDEL</i> IM WANDEL DER ZEIT ANHAND VON PAULA WESSELY UND ROMY SCHNEIDER.....	76
7.1	Pflichtprogramm der Interpretinnen des Wiener Mädels	76
7.1.1	Sissi - eine österreichische Tradition	76
7.1.2	Christine von Arthur Schnitzlers <i>Liebelei</i>	79
7.2	Das Wiener Mädel als Lebensrolle	83
8	SCHLUSSWORT.....	87
9	LITERATURVERZEICHNIS	89
9.1	Primärliteratur	89
9.2	Sekundärliteratur.....	90
9.3	Internetquellen	92
9.4	Filmographie.....	93
9.5	Zeitschriften.....	93
9.6	Nachlass.....	95
9.7	Programmhefte.....	96
9.8	Nachschlagewerke	97
9.9	Bildnachweis	97
10	ZUSAMMENFASSUNG	99
11	LEBENS LAUF.....	100

1 Einleitende Worte und Problemstellung

Am Ende des XIX. Jahrhunderts befindet sich die Donaumonarchie Österreich-Ungarn in ihrer Endphase. Ihre Grundstruktur ist immer noch feudalistisch, obgleich die nationalen Spannungen und die Spannungen zwischen den Klassen immer größer werden. Die Stadt Wien, die bereits 2 Millionen Einwohner hat, wird immer mehr durch den wirtschaftlichen Aufstieg bürgerlicher Schichten im wahrsten Sinne geformt und das kulturelle Leben mehr und mehr durch jüdische Intellektuelle und Kaufleute geprägt. Dieser Aufschwung vertieft noch die Kluft zwischen Innenstadt und Vorstadt. Im Gegensatz zu Deutschland entwickelt sich jedoch kaum eine engagierte Literatur wie etwa die der Naturalisten um Gerhart Hauptmann. Die Literatur in Wien ist hauptsächlich von der Hinwendung zur inneren, psychischen Realität gekennzeichnet. Viele Literaturwissenschaftler interpretieren diese Bewegung „als Resignation des Bürgertums“¹ vor einer extrem widersprüchlichen und bedrohten Welt. Die Träger der Literatur der *Wiener Moderne* wie Arthur Schnitzler konzentrieren sich also auf die Entlarvung der in der Gesellschaft herrschenden Doppelmoral und auf die Aufzeichnung der Menschentypen verschiedener Schichten.

Da sich vor allem Arthur Schnitzler in seinem Werk der Darstellung der Beziehung zwischen Mann und Frau gewidmet hat und die Typen des *Wiener Mädels* und des *süßen Mädels* verewigt hat, sollen sowohl dieser Dichter als auch die Stadt Wien um 1900 zu Beginn meiner Arbeit analysiert werden. Ebenso soll im Laufe dieser Arbeit gezeigt werden, ab wann das *Wiener Mädel* durch das Medium Film wieder im Licht der Öffentlichkeit steht und welche Schauspielerinnen diese Figur nicht nur verkörpert, sondern durch ihre Interpretation auch weiterentwickelt haben. Sowohl im Film als auch in der Literatur lassen sich mit der Zeit zwei bestimmte Inszenierungsarten des *Wiener Mädels* erkennen: Einerseits die extreme Verkitschung dieser Frauenfigur und andererseits eine realitätsgetreue Zeichnung. Diese zwei verschiedenen Bilder sollen anhand ihrer Entwicklung im Film und in der Literatur aufgezeigt werden.

¹Stichwort Literatur(2000): Seite 281

2 Junge Großstadt Wien

2.1 Entwicklung zur Großstadt

Soziale Gegebenheiten prägen die Menschen und ihre Handlungs- und Lebensweisen. So entstehen Begriffe wie zum Beispiel „Wiener Gemütlichkeit“ auf Grund des Vorhandenseins der vielen Gasthäuser, Heurigen und Alleen, die die Stadt Wien bietet. Um den Menschentyp des *Wiener Mädels* erfassen zu können, ist es gleichfalls wichtig sein Umfeld in der Stadt Wien aufzuzeigen. Deshalb setze ich den Beginn dieser Analyse um 1900, der Jahrhundertwende dem *fin de siècle*, an.

Am 20. Dezember 1857 lässt Kaiser Franz Joseph I. in folgendem Erlass die Stadtmauern Wiens schleifen:

*„Es ist Mein Wille, dass die Erweiterung der inneren Stadt Wien mit Rücksicht auf eine entsprechende Verbindung derselben mit den Vorstädten ehemöglichst in Angriff genommen und hiebei auch auf die Verschönerung Meiner Residenz- und Reichshauptstadt Bedacht genommen werde. Zu diesem Ende bewillige ich die Auflassung der Umwallung der inneren Stadt, so wie der Gräben um dieselbe. Jener Theil der durch Auflassung der Umwallung der Fortificationen und Stadtgräben gewonnen Area und Glacisgründe, welcher nach Massgabe des zu entwerfenden Grundplanes nicht einer anderweitigen Bestimmung vorbehalten wird, ist als Baugrund zu verwenden [...]“*²

Dieser Schritt ist ein wichtiger für die weitere Stadt- und Gesellschaftsentwicklung in Wien, denn mit dem Verschwinden der Stadtmauer öffnet sich das Großbürgertum der Innenstadt der Vorstadt, einer Gegend und gesellschaftlichen Schicht, mit der es bisher nicht in Kontakt gekommen war.

*„Unter Vorstadt im engeren Sinn verstand man im alten Wien das besiedelte Gebiet zwischen Stadtmauer und Linienwall (heute zwischen Ringstraße und Gürtel).“*³

Durch diese Öffnung der Innenstadt zur Vorstadt hat das Großbürgertum Zugang zu einer bislang noch unbekannten Gegend gefunden, die vor allem nun die jungen Männer der Innenstadt reizt. Sie erhoffen sich in der Vorstadt Unterhaltung fern von den Konventionen der städtischen Gesellschaft zu finden und gehen dort flüchtigen Abenteuern mit jungen

²Kaiserliches Handbillet aus http://de.wikisource.org/wiki/Die_Erweiterung_der_Stadt_Wien

³Simon(2002): Seite 56

Mädeln nach. Auch wenn 1850, im Zuge der ersten großen Stadterweiterung die Vorstädte der Gemeinde Wien einverleibt wurden, sprachen die Wiener um 1900 noch immer von „der Vorstadt“.⁴

Anstelle von Stadtmauer und Glacis sollen nun militärische Anlagen sowie ein Boulevard mit Prunkbauten errichtet werden: die Ringstraße. Diese wurde mit der finanziellen Unterstützung vermögender Großbürger - vorwiegend jüdischer Bürger - erbaut. Diese entstandenen Prunkbauten waren die Ergebnisse der Selbstverwirklichung des starken Großbürgertums, die somit auch architektonisch ihre gesellschaftliche Stellung zeigen wollten. Die Bauten entlang der Ringstraße waren neben der Selbstdarstellung ein deutlich gesetztes Zeichen der Verewigung des Großbürgertums gegen den bisher regierenden Adel, wenngleich sie sehr wohl dem Wohnideal des Adels selbst entsprachen.

Die wachsende Industrie förderte nun aber auch den Zugang der Arbeiterschicht zur Stadt, was wiederum zu Unruhen und Ängsten seitens der Stadtbewohner führte. Als Folge flüchtete das Großbürgertum zu gemütlichen häuslichen Orten, wie zum Beispiel Kaffeehäuser. Um 1900 gab es in Wien 600 Kaffeehäuser⁵. Dort trafen sich die Stadtbewohner, um Zeitung zu lesen, Karten zu spielen oder sich in kleinen Gruppen intellektuellen Gesprächen hinzugeben.

Doch die Flucht vor der Realität war nicht nur eine in die Privatsphäre, sondern auch eine in die Kultur- und Kunstszene. Kunst bot den Menschen eine Ausdrucksmöglichkeit ihrer Ängste und Gedanken bzw. eine Ablenkung von den Problemen des Alltags.

„Wenn das Wiener Bürgertum in den Gründerjahren mit den Bauten der Ringstraße - neben Parlamentsgebäude und Rathaus - Museum, Theater, Universität und Oper so auffällig ins Blickfeld rückte, so sicher auch aus Bildungsbeflissenheit, vor allem aber deshalb, weil ihm die Funktion von Kultur und Bildung, die ökonomisch begründete Herrschaft zu legitimieren und zu repräsentieren, schlechterdings unverzichtbar war.“⁶

So ist es nicht verwunderlich, dass Künstler stärker diese Zeit prägten und Einfluss auf das Gesellschaftsleben hatten als Politiker:

⁴Vgl. Simon(2002): Seite 56

⁵Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Kaffeehaus#Geschichte

⁶Janz(1977): Seite 32

„In den neunziger Jahren waren die Helden des gehobenen Mittelstandes schon keine Politiker mehr, sondern Schauspieler, Künstler und Kritiker.“⁷

Wer selbst nicht künstlerisch tätig war, diskutierte gern an allen Orten – im einfachen Beisl bis hin zum noblen Sacher - über Literatur, Musik und Theater. Wie wir an der Bemerkung Hermann Bahrs sehen können, war die Kulturszene nicht nur blühend, sondern auch voller Tatendrang:

„Riegl war Wickhoffs Kollege an der Universität in Wien seit 1895, zur Zeit da Hugo Wolf noch lebte, Burckhard das Burgtheater, Mahler die Oper, Hofmannsthal und Schnitzler jung waren, Klimt reif wurde, die Secession begann, Otto Wagner seine Schule, Roller das malerische Theater, Olbrich, Hoffmann und Moser das österreichische Kunstgewerbe schufen, Adolf Loos eintraf, Arnold Schönberg aufstand, Reinhardt unbekannt in stillen Gassen Zukunft träumend ging, Kainz heimkam, Weininger in Flammen zerfiel, [...] Es muss damals in Wien ganz interessant gewesen sein.“⁸

Die Kunst wandte sich der Problematik des Individuums zu und behandelte weder innen- noch außenpolitische Probleme. Künstler setzten den Fokus auf die Menschen der damaligen Zeit und zeichneten einzelne Schicksale auf. Die Kunst diente nicht dem revolutionären Zeitgeist (Emanzipation, Psychoanalyse etc.), sondern dem Alltagsleben der Menschen.

In diesem Sinne gab auch Arthur Schnitzler die Gesellschaft in seinen Stücken wieder und schuf dadurch den Wiener Frauentyp aus der Vorstadt. Auch wenn seine Stücke nicht als gesellschaftskritisch gesehen werden können, fangen sie trotzdem sehr gut den Zeitgeist ein und bieten ein sehr präzises Bild.

2.2 Frauen(-bilder) der Wiener Moderne

Die Industrialisierung und Urbanisierung führte auch zu gesellschaftlichen Veränderungen. Neue Weltanschauungen, sowie die Enttabuisierung der Sexualität, die auch in Schnitzlers Werken durch die Thematisierung der Triebhaftigkeit Ausdruck fand, förderten die Idee der Frauenbewegung. Die stärker werdende Frauenemanzipation lehnte sich nun gegen ihre unterdrückte Position in der von Männern dominierten Gesellschaft auf. Sie klagten

⁷Schorske(2004): Seite 8

⁸Klüger(2001): Seite 19

die traditionellen moralischen Maximen, die die Männer aufgestellt hatten, an, und forderten öffentliche Wahrnehmung als Individuum. Sie forderten einen Platz, weg von ihrer unterwürfigen Position an der Seite ihres Mannes, und kämpften für ihre Unabhängigkeit und Gleichberechtigung. Seitens des Mannes oder der Verfassung waren der Frau keine politischen und bürgerlichen Rechte eingeräumt, wodurch ihr Existenzbereich auf den häuslichen Part - an der Seite des Mannes - beschränkt war.

Diese Forderung nach öffentlicher Wahrnehmung wurde durch die generelle Auseinandersetzung mit dem „Ich“ in der Kunst unterstützt. Neben gesellschaftlichen Skizzierungen der Literaten und einigen Thesen und Analysen über die Geschlechterrollen war besonders die Psychoanalyse Sigmund Freuds von großer Bedeutung.

„Die Schriften Weiningers und Schnitzlers, Wedekinds und Ibsens forderten zur Beschäftigung mit der Psychologie des Individuums heraus, von entscheidender Bedeutung für das Bild der Frau in Wien um 1900 ist jedoch die Psychoanalyse Freuds.“⁹

Sigmund Freud stellte mit seinem Werk der *Traumdeutung* eine Basis und nicht wegzudenkende Quelle der Inspiration für Künstler und Literaten dar. Mit dieser Studie legte er Wünsche und Bedürfnisse der Menschen dar, die bisher in der Öffentlichkeit wenig behandelt wurden. Anhand der Deutung von Träumen versuchte er, seelische Zustände der Menschen zu verstehen und dadurch zu behandeln. Ohne die psychologische Grundvoraussetzung und die Erkenntnisse Sigmund Freuds wären viele Studien und Zeichnungen von Frauenbildern gar nicht erst entstanden. Doch auf diese Aufarbeitung der Psychologie der Geschlechter und den Kampf der Frauenbewegungen um die Anerkennung der Individualität der Frau folgte eine „Identitätskrise“ des Mannes. Denn war die Position des Mannes eine bis dato unanfechtbare klare Sache gewesen, wurde das traditionelle Verhältnis der Geschlechter nun in Frage gestellt. Um diese Veränderungen in den Griff zu bekommen, kamen zahlreiche Bücher über die Frau heraus, wie sie zu sein und wie sie sich zu geben hatte. „Benimm-dich-Bücher“ und eine ganze Reihe von Romanen, die an der Formung des gesellschaftlichen Bildes der Frau beteiligt waren, dienten der Festigung der männlichen Macht in der Gesellschaft.

⁹<http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/moderne/heft3wi.pdf> Zeitschriften und Zeitungen

2.2.1 Die *femme fatale*

Die Kunst war auf Grund der gesellschaftlich untergeordneten Position der Frau weiterhin eine männliche Domäne, die Frauenbilder entstammten daher rein aus den männlichen Vorstellungen. Sowohl in der Literatur als auch in der Kunst entstanden Frauenbilder, die als Gegenpol zum zunehmenden Erwachen des Selbstbewusstseins der Frau konzipiert waren, wie etwa das Bild der *femme fatale*. Eine *femme fatale* war eine von den moralischen Zwängen der Gesellschaft befreite Frau, die es wagte, ihre Erotik und ihre Reize zu zeigen. Da die Schönheit der Frau mit ihren sexuellen Reizen als Ursache für den Verlust der Macht- und Selbstkontrolle des Mannes angesehen wurde, war das Bild der *femme fatale* anrühlich und dämonisch.

„Zur Jahrhundertwende ist mit der femme fatale der absolute Höhepunkt in der pejorativen Darstellung der Frau erreicht, was in Anbetracht der vielen frauenfeindlichen Schriften wie Weiningers Geschlecht und Charakter oder Möbius' Physiologischen Schwachsinn des Weibes, nicht überrascht - vor allem dann, wenn man an die Gründung der bald zahlreichen politischen Frauenorganisationen denkt.“¹⁰

Die erotische Darstellung war bei Frauenporträts aus höherer Gesellschaft verpönt, denn ihre Bilder dienten hauptsächlich der Repräsentation von Glanz und Schönheit der Großbürgerlichkeit. Ausschließlich Frauen der unteren Gesellschaftsschichten wurden dafür herangezogen.

Neben dem Frauentyp der *femme fatale* gab es ein von den Männern zum Ideal erhobenes Bild einer Frau, die sich den männlichen Vorstellungen anpasst.

„[...]Eine Frau muß sein für uns wie ein Bergwald, etwas, das uns direkt erhöht und freimacht, von unseren inneren Sklavereien, etwas Exzeptionelles, was uns unwillkürlich zu unseren eigen Höhen milde geleitet, wie eine Fee den armen verirrtten Wanderburschen im Märchen[...]"¹¹(Peter Altenberg)

Dieser Frauentyp wurde von Schnitzler unter dem Begriff *süßes Mädel* in der Literatur beschrieben. Diese Bezeichnung eines jungen Mädchens aus den Vorstädten Wiens, das sich den Männern unterordnet, soll später noch näher erläutert werden.

¹⁰<http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/moderne/heft3wi.pdf> Zeitschriften und Zeitungen

¹¹http://www.austria.gv.at/2004/4/15/wiener_moderne.pdf: Seite 21

2.2.2 Damen der Wiener Gesellschaft

Ähnlich der Salonkultur in Paris des 18. Jahrhunderts fanden ein paar Damen der Wiener Gesellschaft eine Möglichkeit, das Ansehen ihres Mannes zu nützen, um sich in der Gesellschaft zu positionieren. Persönlichkeiten wie Alma Mahler-Werfel, Berta Zuckermandl und Pauline Metternich - um nur einige wenige zu nennen - ermöglichten sich selbst einen Zugang in das Wiener (Kultur-)Leben. Sie luden zu privaten Hausveranstaltungen Künstler ein, um über Kunst und Kultur zu sprechen. Neueste Werke des eingeladenen Künstlers wurden präsentiert und über die aktuellen Themen der Kulturszene debattiert; das alles in der häuslich-gemütlichen Umgebung der Villa der jeweiligen Hausherrin. Auch wenn die Wirkung dieser elitären Salonkulturkreise nicht über den Frauen gewährten Raum hinausging, bildete sie doch eine Art privates Pendant zu der von Männern dominierten Kaffeehauskultur. Trotz des eingegrenzten Wirkungskreises war es für die geladenen Künstler durchaus eine prestigeträchtige Angelegenheit, in welchem Salon sie verkehrten. Umgekehrt war es auch für die Hausherrin ein Zeichen ihres Geschmacks, welche Künstler sie einlud und förderte.

Solche Aktivitäten im privaten Rahmen waren der Versuch kunstinteressierter oder gar künstlerisch begabter Damen der Gesellschaft, sich mit Kunst beschäftigen zu können, um sich somit auch selbst zu verwirklichen. Diese Selbstverwirklichung der Frau setzten sich auch führende Persönlichkeiten der Frauenbewegung wie Rosa Mayreder zum Ziel.¹² In schriftlichen Abhandlungen thematisierte sie die vorgefertigten Frauenbilder und versuchte diese von den gesellschaftlichen Vorstellungen zu befreien. 1905 formulierte sie in einem von ihr geschriebenen Essay *Zur Kritik der Weiblichkeit* ihre Theorien und Ansichten bezüglich der sozialen und kulturellen Werte der Gesellschaft und der damit verbundenen Machtausübung der Männer. Im Kampf gegen die passiv-untergeordnete Rolle der Frau und für die Gleichberechtigung stellte sie die Selbstwahrnehmung der Frau an erster Stelle.

¹²Öhlinger(1999): Seite 171

2.2.3 Mode als Ausdruck der Frauenemanzipation

Neben literarischen Abhandlungen und Gegenentwürfen seitens der Männer über das Bild der Frau war auch die sich ändernde Mode ein optisches Zeichen der Wandlung des Frauenbildes.

Die Frauen hatten sich, wenn sie der gesellschaftlichen Norm entsprechen wollten, streng der Toilettenetikette zu unterwerfen. Accessoires wie etwa Hüte, Handschuhen, Federn und Spitzen waren wichtiger Bestandteil dieser Etikette. Für die ärmere Schicht war dieses Modediktat von nicht so großer Bedeutung, da sie eher mit den Grundbedürfnissen wie Wohnen und Essen zu kämpfen hatten. Das Toilettenetikett beeinflusste auch das physische Aussehen. Galt in den 80er Jahren die Idealfigur einer Wienerin als eher rundlich mit einer starken Taille, so waren in den 90er Jahren schlanke, rank gestreckte Frauengestalten gefragt. 1891 wurde die Blousontaille eingeführt, auch „Wiener Bluse“ genannt, welche als Vorläuferin der klassischen Damenbluse angesehen werden kann. Darunter wurde natürlich ebenfalls ein Korsett getragen, um den vorgeschriebenen Normen zu entsprechen. Das Korsett sollte nicht nur möglichst die wirkliche Körperform der Dame verheimlichen, sondern auch den Körper verhüllen. Dieses Verbergen gewisser Körperteile entsprach den moralischen Grundsätzen der Zeit, die die menschliche Sexualität verdrängen wollten.



Bluse-Rock-Kombination, 1898

Hatte man(n) versucht, die Frau nicht nur gesellschaftlich, sondern auch körperlich in ein Korsett zu stecken, so begann sich Ende der 1890er Jahre neben der traditionellen Damenmode die sogenannte *Reformmode* zu manifestieren. Auf die Änderung der pruden, teilweisen neurotischen Moralvorstellungen des 19. Jahrhunderts antwortete die Mode mit einer körperbefreienden Kleidung. Durch die Abschaffung des Korsetts war die reformierte Damenmode gesünder. Außerdem war sie durch das Weglassen der Schleppe hygienischer und vor allem leichter und praktischer zu tragen. Die modische Befreiung des weiblichen Körpers - durch die Befreiung der Frau aus ihrer traditionellen Stellung in der Gesellschaft beeinflusst - leitete eine gewisse Enttabuisierung der Sexualität ein. Diese *Reformmode* war ursprünglich für alle Schichten gedacht, setzte sich aber nur bei gebildeten, aufgeschlossenen Damen der Bürgerschicht durch.

3 Literarische Geburt des *süßen Mädels* und des *Wiener Mädels*

3.1 Arthur Schnitzler

Arthur Schnitzler ist in jeder Hinsicht ein Kind seiner Zeit und sein Lebensstil war exemplarisch für das Großbürgertum in Wien um die Jahrhundertwende. Seine Eltern waren assimilierte Juden, die mit Fleiß zu Wohlstand gekommen waren. Die Hauptwohndressen seiner Kindheit – Praterstraße und Ringstraße – waren das Ergebnis eines erfolgreichen Aufstieges in die großbürgerliche Gesellschaft.

Arthur Schnitzler hatte nicht nur eine behütete Kindheit, sondern auch Zugang zu den elitären Kreisen der Wiener Gesellschaft gehabt, einerseits auf Grund der hohen Stellung seines Vaters als Arzt, andererseits weil dieser sich als gebildeter Großbürger sehr für die Kunst- und Kulturszene in Wien interessierte. Arthur Schnitzler war daher inmitten von Künstlern und wohlhabenden Großbürgern aufgewachsen.

Unter diesen privilegierten Umständen konnte er schon als Jugendlicher das Leben in vollen Zügen genießen und er vertrieb sich die Zeit mit Kaffeehausbesuchen, um sich dort mit Freunden über Literatur zu unterhalten oder er amüsierte sich mit Liebeleien in der Vorstadt und auf Bällen.

Diese vielleicht auf den ersten Anschein nicht sehr produktiven Tätigkeiten waren für sein späteres Schaffen von enormer Wichtigkeit, denn sie inspirierten und beeinflussten seine künstlerische Produktivität. Es lag in seiner Natur als Dichter, vom Erlebten aus zu schöpfen:

„Er hätte weniger zu sagen gehabt, hätte er nicht aus dem Reichtum des eigenen Lebens und Erlebens schöpfen können.“¹³

All seine Erlebnisse und Eindrücke hielt er in Tagebüchern fest und verarbeitete diese dann in seinen literarischen Werken. Auch wenn der „künstlerische“ Aspekt seiner Arbeiten nicht außer Acht zu lassen ist, sind sowohl seine Tagebücher als auch seine literarischen Werke eine Art Zeitzeugnis und werden von mir zur Analyse herangezogen.

¹³Wagner(1980): Seite 11

3.1.1 Generationskonflikt

„Wie Freud empfand Arthur Schnitzler eine tiefe Spannung zwischen dem väterlichen Erbe sittlicher Werte und seiner modernen Überzeugung[...].“¹⁴

Die neue Generation, zu der Arthur Schnitzler gehörte, wuchs in einer von wissenschaftlichen und künstlerischen Spannungen erfüllten Stadt auf. Er wurde von neuen geistigen Strömungen beeinflusst und löste sich immer mehr von den Idealen der väterlichen Generation. Im Zuge seiner Arbeiten beschäftigte er sich mit diesen Veränderungen. Er behandelte ähnlich wie Sigmund Freud Tabuthemen wie freie Sexualität bzw. das triebhafte Dasein des Menschen und die Beziehung zwischen Mann und Frau. Arthur Schnitzlers größter Kritikpunkt an der älteren Generation war das Unterdrücken der Triebhaftigkeit, das ihm von seinem Vater vermittelt wurde. Auch wenn Schnitzlers Vater zwar eine Begeisterung für literarische Künste aufbrachte, so waren ihm doch diese neuen Gedanken seines Sohnes zuwider.

Das folgende Gespräch zwischen Vater Professor Johann Schnitzler und Arthur Schnitzler soll die verschiedene Auffassung der beiden Generationen bezüglich Sexualität aufzeigen.

„Im Verlauf des Gespräches drängte sich mir die Frage auf die Lippen, wie es denn eigentlich ein junger Mensch anstellen sollte, um nicht entweder mit den Forderungen der Sitte, der Gesellschaft oder der Hygiene in Widerspruch zu geraten. Verführung, Ehebruch seien unerlaubt und gefährlich, Verhältnisse mit Koketten und Schauspielerinnen bedenklich und kostspielig, dann gab es noch eine gewisse Sorte von anständigen Mädchen, die sozusagen zwar schon vom Pfade der Tugend abgewichen waren, bei denen man aber geradeso wie bei einer Verführten nach dem Ausdruck meines Vaters „hängenbleiben“ könne; so blieben also wirklich nur Dirnen übrig, was immer, selbst wenn man sich gesundheitlich zu schützen wisse, eine recht widerwärtige Angelegenheit zu bedeuten habe. Und ich stellte meinem Vater das Ansinnen, mir selber einen Rat zu geben. Mein Vater ließ sich auf Erörterungen nicht ein, sondern mit einer erledigenden Handbewegung bemerkte er einfach und dunkel zugleich: <Man tut es ab.> Damit war mir freilich wenig geholfen, und er mochte wohl selbst fühlen, dass ich zum <Abtuer> in diesem und jedem Sinn nicht geboren sei.“¹⁵

Die ältere Generation bestand darauf, sexuelle Bedürfnisse unterdrücken zu müssen, doch Arthur Schnitzler und seine Generation wollten sich dieser Auffassung nicht unterordnen. So gaben sie sich den sexuellen Vergnügen und Verlangen hin und Schnitzler selbst hatte großes Interesse an vielen Beziehungen. Diese Erlebnisse finden in seinen Werken ihren

¹⁴Schorske(2004): Seite 10

¹⁵Schnitzler(1968): Seite 287

Niederschlag. Wie aus den Eintragungen in seinem Tagebuch ersichtlich hatte Arthur Schnitzler sein Leben lang ein reges Liebesleben gehabt. Daraus schuf er in seinen literarischen Arbeiten Frauengestalten, wie das *süße* oder das *Wiener Mädel*, die später von der Literaturkritik als Stereotypen Schnitzlers bekannt geworden sind.

Die Einstellung der einzelnen Frauenfiguren zur Sexualität war je nach Umfeld und Erziehung anders. Der Frauentyp *süßes Mädel*, der später noch genauer definiert werden soll, lebte die Sexualität nach seinen eigenen Regeln aus. Liebeleien junger Männer mit *süßen Mädeln*, waren in der männlich dominierten Gesellschaft – wie man seinen Werken und Tagebüchern entnehmen kann - durchaus üblich. Solange diese diskret stattfanden und kein allzu großes öffentliches Aufsehen erregten, waren sie gestattet. Im Gegenteil, es war durchaus nicht unüblich als junger wohlhabender Mann eine Geliebte zu haben, wie man es in Schnitzlers Stück *Das Vermächtnis* herauslesen kann.

„[...] - eine Geliebte - das hab` ich mir denken können - ich weiß sehr gut, daß junge Leute Geliebte haben[...]“¹⁶

Auch wenn Frauentypen wie das *süße Mädel* oder die *femme fatale* ein sehr sexuell betontes Leben führten, kamen sie für heiratsfähige Männer nicht in Frage und sie wollten überhaupt nicht mit den möglichen Folgen einer solchen Liebschaft konfrontiert werden. Die großbürgerliche Gesellschaft verurteilte sexuell erfahrene Frauen und eine Heirat mit einer solchen Frau war völlig ausgeschlossen. Denn das Großbürgertum vertrat die Meinung, „[...] dass ein anständiges Mädchen bis zur Hochzeit <rein> bleiben müsse“¹⁷. Die Jungfräulichkeit vor der Ehe war durchaus ein gesellschaftliches Ideal gewesen. Der deutsch-österreichische Psychiater und Rechtsmediziner Richard von Krafft-Ebing formulierte dies um die Jahrhundertwende folgendermaßen:

„Der noch so sinnliche Mann von besserem Gefühl, verlangt ein Weib zur Ehe, das keusch war und ist.“¹⁸

Auch wenn sich Arthur Schnitzler in seinen Werken durchaus fortschrittlich zur Gleichberechtigung der Sexualität äußern konnte, [„(...) Und ich finde es höchst anmaßend von der Gesellschaft, ein Weib einfach darum, weil es wahr und natürlich liebte, mit

¹⁶Schnitzler(1978): Das Vermächtnis: Seite 152

¹⁷Gay(2002): Seite 104

¹⁸Gay(2002): Seite 104

gedankenloser Verachtung aus ihrem Kreise auszuschließen.“] so vertrat er als Privatperson eher die alten traditionell-bürgerlichen Werte. So schreibt er Folgendes in sein Tagebuch als er von seiner Geliebten erfuhr, dass sie fremdgegangen war:

„Wer gethan hat was du, muß vor der aufrichtigen Straßendirne erröthen, die ihr harmloses Gewerbe treibt, ohne wen zu belügen.“¹⁹ Auch wenn er in seiner selbstkritischen Distanz dazu vermerken konnte: *„Dabei hat sie nur dasselbe gethan wie ich“²⁰*.

Diese Doppelmoral kann durchaus auch als ein Zeitphänomen gesehen werden. Sie drückt sich aus in der Diskrepanz zwischen Schnitzlers Werken und seinem privaten Verhaltensmuster, was den starken Spannungen zwischen den Generationen entspricht. Diese junge Generation vertrat aber ihre neuen Ideen nicht immer mit der gewünschten Entschlossenheit. Da diese Entschlossenheit ihnen fehlte, griffen sie immer wieder auf die traditionellen Werte zurück.

„Dass selbst modern denkende Menschen wie Schnitzler, die der Emanzipation der Frauen zumindest in der Theorie positiv gegenüberstanden, in der Praxis aber dennoch ihre Schwierigkeiten damit hatten, zeigt nur allzu deutlich, welchen Bruch diese Bewegung in der Gesellschaft verursachte [...]“²¹

Das Bild der Frau ist im Allgemeinen in Schnitzlers Werken der des Mannes untergeordnet. Das sieht man allein an den beruflichen Positionen seiner Protagonistinnen. Sie können zwar als Dienstmädchen und Klavierlehrerinnen tätig sein, doch in beruflich höheren Stellungen sind keine Frauen vertreten. Schnitzlers Frauentypen kommen vornehmlich aus dem Kleinbürgertum, wie zum Beispiel das *süße Mädel* zeigt.

3.2 Das süße Mädel

In seinen Werken hat also Arthur Schnitzler den Frauentyp des *süßen Mädels* kreiert. Es ist keine literarisch frei erfundene Figur, sondern ist durchaus als reale Person im Wien des XIX. Jahrhunderts anzutreffen. Dieser in Wien vorhandene Frauentyp wird bei Arthur

¹⁹Schnitzler: Briefe 1875 – 1912: Seite 182

²⁰Schnitzler: Tagebuch 1893 – 1902: Seite 17

²¹Huber(2005): Seite 13

Schnitzler so auf ein paar wichtige Merkmale reduziert, dass es dadurch zu einer ganz speziellen Art von Frauenbild kommt.

Zwar hatte Schnitzler die Bezeichnung *süßes Mädel* nicht erfunden, denn ähnliche Bezeichnungen, wie „süßes Mädchen“ oder „süßes Weibchen“ sind schon in den frühen Briefen Sigmund Freuds an seine Braut zu lesen. Außerdem war Schnitzler nicht der Erste, der die Gesellschaft Wiens darstellte. Schon Grillparzer beschäftigte sich mit den Zwängen der Gesellschaft in seinem Werk *Des Meeres und der Liebe Wellen* und zeichnete in der Figur der *Hero* eine Art *süßes Wiener Mädel*. Auch hier werden Themen wie Sexualität und Gesellschaftsfähigkeit in Verbindung mit einem gewissen Frauentypus behandelt. Auch wenn Grillparzers Figuren aus der griechischen Mythologie entstanden sind, merkt man diesen Frauen und Mädchen doch den Wiener Ursprung an:

*„Das süße Wiener Mädel, das bei Grillparzer noch im klassischen Gewande einherschritt und den wohlklingenden Namen Hero trug, hat er (Arthur Schnitzler, Anm.d.Verfasserin) in ein schlichtes, sittsam geschlossenes Seidenbluschen gesteckt und in ihre Sprache die heimatlichen Klänge der Vorstadt gemischt. Aber er hat ihren tiefsten Zauber, die kindliche Heiterkeit, die von den Schatten tragischen Geschicken leise umdämmert wird beizubehalten vermocht.“*²²

Warum man aber diese Bezeichnung hauptsächlich Arthur Schnitzler zuordnet, liegt daran, dass er diesen Typus ganz bewusst im Vordergrund und als eine zentrale Thematik seiner Werke behandelt, ein Typus, der immer in das soziologische Umfeld Wiens eingebettet ist. Die Triebhaftigkeit in den zwischenmenschlichen Beziehungen interessierte Schnitzler so sehr, dass er dem Verhältnis des *süßen Mädels* aus der Vorstadt zum reichen Herrn der Stadt immer in den Mittelpunkt seiner Werke stellte. Diese beiden Typen waren Menschen, die ihren Instinkten nachgingen und sie auslebten und so ihre Triebhaftigkeit den Gesellschaftszwängen vorzogen.

Die Thematik einer Liaison zwischen einem Mädchen aus kleinbürgerlichen Verhältnissen und einem wohlhabenden Mann wird auch nach Schnitzler noch viele andere Schriftsteller beschäftigten, doch ist diese Mädchenfigur dann nicht mit dem *süßen Mädchen* Schnitzlers zu vergleichen. Denn ihr wichtigstes Merkmal liegt in ihrer Herkunft aus der Vorstadt. Diese Mädchenfigur von Schnitzler, charakterisiert durch die soziologischen Aspekte um 1900 in Wien, wird keine literarische Weiterentwicklung mehr erfahren.

²²Schnitzler(1981): Seite 14

3.2.1 Inspiration

Ein *süßes Mädel* fand Arthur Schnitzler, unter vielen anderen, in der Person Jeanette Hegers, die deshalb von größerer Bedeutung ist, da sie zum ersten Mal als *süßes Mädel* von ihm in seinen Tagebüchern (September 1887) bezeichnet wurde.²³ Doch war Jeanette Heger bei weitem nicht das einzige *süße Mädel* Schnitzlers. Eine weitere Erwähnung eines *süßen Mädels*, die auf Grund ihrer Charakteristik sehr viel Allgemeingültigkeit für diesen Typus besitzt, kann man 1881 in seinem Tagebuch lesen. Das erste typische Merkmal ist der Ort der Begegnung: Arthur Schnitzler lernte sie in der Josefstädter Gegend kennen. Zweitens war sie *„eine Choristin vom Theater, Gusti heißt sie. Prototyp einer Wienerin, reizende Gestalt, geschaffen zum Tanzen, ein Mündchen (...), geschaffen zum Küssen - ein Paar glänzende lebhaft Augen. Kleidung von einfachem Geschmack und dem gewissen Grisettentypus - der Gang hin und her wiegend - behänd und unbefangen - die Stimme hell - die Sprache in natürlichem Dialekt vibrierend; was sie spricht - nur so, wie sie eben sprechen kann - ja muß, das heißt lebenslustig, mit einem leisen Anklang von Übereiligkeit.“*²⁴

3.2.2 Definition

Für einen Mann, der auf der Suche nach einem sexuellen Abenteuer war, kamen die drei folgenden Frauentypen in Frage: Eine Ehefrau als Maitresse, ein junges und williges Vorstadtmädchen oder eine Dirne.

Wie aus den Eintragungen in seinen Tagebüchern ersichtlich hat Arthur Schnitzler persönlich jedoch nie Dirnen in Anspruch genommen, allein schon auf Grund des oben bereits erwähnten Bedürfnisses nach Jungfräulichkeit und „Reinheit“. Genauso vermied er verheiratete Frauen, da diese - nicht zuletzt auf Grund des Duellierens im Falle der Aufdeckung - ein sehr riskantes Unterfangen sein konnten.

„Für einen jungen Herrn der Stadt, dem die Maitresse zu kostspielig oder auch zu langweilig ist, der durch eine Prostituierte seine Gesundheit gefährdet sieht, dem die Beziehung zur verheirateten Frau zu riskant ist, der aber seinerseits die standesgemäße

²³Schnitzler(1999): Autobiografie: Seite 274

²⁴Schnitzler(1987): Tagebuch 1879- 92: Seite 114

junge Dame (noch) nicht heiraten kann oder will, empfiehlt sich das süße Mädel als Geliebte.“²⁵

3.2.3 Merkmale

Ein Vorstadtmädchen muss nicht automatisch ein *süßes Mädel* sein, sondern es hängt davon ab, ob sie sich dem Geschmack und der Moralvorstellung des Mannes unterordnen kann und mitspielen will. Es ist ein Vorstadtmädchen, eine Art Wunschbild bei jungen oder verheirateten Männern, das ihre erotischen und sozialen Erwartungen befriedigt.²⁶

*„[...] – Man kann sich im übrigen kein angenehmeres Verhältnis denken - ein liebes hübsches Mädel, das nichts verlangt als mich - das allerdings in ausgedehn. Maße - die Soupers in einem einsamen Stadrestaurant oder in meinem Zimmer – anfangs im Prater - es wird mal was Hübsches zum Erinnern sein....“*²⁷

Die Rolle des *süßen Mädels*, ist sozusagen immer an die männlichen Bedürfnisse angepasst. Der Mann sehnte sich oft trotz bevorstehender Heirat mit einem gutbürgerlichen Mädchen nach einem Abenteuer mit einem Mädel aus der Vorstadt,

*„[...] die bei Tag im Geschäft ist, die man abends an der Straßenecke erwartet und die man dann nach Mariahilf oder Fünfhaus begleitet - und die nichts anderes will als einen Ausflug am Sonntag oder einen Abend beim Volkssänger oder einen Sitz auf die dritte Galerie zu der neuen Operette oder ein Brasselett um einen Gulden und sehr, sehr, sehr viel Liebe[...]“*²⁸

Die Attraktivität einer solchen Liebschaft zu einem *süßen Mädel* lag im Vergnügen ohne Verpflichtungen, wie *Theodor* seinem Freund *Fritz* in *Liebelei* auf schwärmerische Weise verständlich machen will:

*„Das ist es, ganz richtig! Erholen! Das ist der tiefere Sinn. Zum Erholen sind sie da. Drum bin ich auch immer gegen die sogenannten Weiber. Die Weiber haben nicht interessant zu sein, sondern angenehm. Du musst dein Glück suchen, wo ich es bisher gesucht und gefunden habe, dort, wo es keine großen Szenen, keine Gefahren, keine tragischen Verwicklungen gibt, wo der Beginn keine besonderen Schwierigkeiten und das Ende keine Qualen hat, wo man lächelnd den ersten Kuß empfängt und mit sehr sanfter Rührung scheidet.“*²⁹

²⁵Janz (1977): Seite 44

²⁶Vgl. Janz (1977): Seite 41

²⁷Schnitzler(1987): Tagebuch: Seite 220

²⁸Schnitzler: Die kleine Komödie aus *Das erzählende Werk Band 1*: Seite 185

²⁹Schnitzler(2002): *Liebelei*: Seite 12-13

Von Anbeginn einer solchen Beziehung wusste das *süße Mädel* immer Bescheid von der Vergänglichkeit dieser Beziehung und investierte daher nicht mehr Emotionen als der Mann erwartete. Daher war es auch nicht verpönt, seine *süßen Mädel* unter Freunden weiter zu reichen, wenn der erste Reiz einer solchen Liebschaft verflogen war.

So weist Mizzi in *Liebelei* die Anspielung *Theodors* bezüglich einer „Verlängerung der Beziehung“ schnippisch zurück:

„*Wer wird denn im Mai an den August denken.*“³⁰

Nicht Leichtfertigkeit oder Naivität lassen das *süße Mädel* so sprechen, sondern Realitätsnähe. Freilich gäbe es theoretisch noch die Möglichkeit einer gemeinsamen Zukunft, doch die Praxis bewies eher das Gegenteil. In diesem Fall ist Mizzi ihrem geliebten *Theodor* einen Schritt voraus und verweist auf die Bedingungen einer solchen Beziehung, was den scheinbar leichtfertigen Umgang mit ihrem Geliebten erklärt.

3.2.4 Tauschhandel

Was nun aber das *süße Mädel* am grundlegendsten von den jungen Damen der Gesellschaft oder verheirateten Frauen unterscheidet, ist das Grundmuster, nach dem die Liebelei mit einem jungen reichen Mann abläuft. In dieser Beziehung zwischen dem jungen Mann und dem Mädel aus der Vorstadt war es üblich gewisse „Spielregeln“ zu akzeptieren. Rolf-Peter Janz bezeichnet das *süße Mädel* sogar als „gesellschaftliche Institution“³¹.

Man begegnete sich beim Tanzen oder auf der Straße in der Vorstadt, traf sich dann in der Wohnung des jungen Mannes oder in einem *chambre séparée* eines Gasthofes.

Auch wenn sich das *süße Mädel* aus der Vorstadt gewissermaßen den männlichen Vorstellungen unterwürfig zeigt, so ist es noch lange nicht als verführtes Opfer zu sehen. Im Gegenteil kann man heute fast von einer Art unausgesprochenem Handelsabkommen sprechen, das dem *süßen Mädel* für kurze Zeit Vorteile, aber auch gewisse Risiken wie ungewollte Schwangerschaften und Krankheiten bringen kann. Solch eine Liaison verschaffte dem Mädchen nämlich zeitlich begrenzte und bescheidene Teilnahme an der

³⁰Schnitzler(2002): *Liebelei*: Seite 18

³¹Schnitzler(2002): *Liebelei*: Seite 62

Lebensweise der Oberschicht und bot somit eine kurzzeitige Flucht aus ihrem sozialen Milieu.

Man könnte fast von einer emanzipatorischen Seite des *süßen Mädels* sprechen, die sich während der Liebschaft den Traum eines schönen Lebens verwirklicht, indem sie Einladungen und Aufmerksamkeiten - wie Theaterbesuche und kleine Geschenke - auch durchaus einfordert. Denn nicht nur das *süße Mädel* hatte sich dem Wunschbild des Mannes anzupassen, sondern es herrschten auch für den Mann Umgangsformen, die zu respektieren waren. Auch wenn die Oberflächlichkeit der Beziehung von Anfang an für beide klar war, so sollte diese doch auch einen gewissen Schein wahren. Was *Christine* in *Liebelei* widerfährt, würde der routinierten *Mizzi* wohl nie passieren. Sie hätte diese Beziehung wahrscheinlich schon längst beendet:

„Er kommt zu spät zu den Rendezvous, er begleitet` dich nicht nach Haus, er setzt sich zu fremden Leuten in die Log` hinein, er lässt dich einfach aufsitzen-....“³²

3.2.5 Varianten

Wenn man davon ausgeht, dass das *süße Mädel* immer aus männlicher Sicht als solches definiert wird und in der Literatur auch meist als Gegenstück zu einer höher gestellten Protagonistin dasteht, sind folglich auch Varianten dieses Typus möglich.

„Haben die süßen Mädchen bei Schnitzler unterschiedliche Züge, so deshalb, weil sie ihre Individualität jeweils im Kontrast zu andern weiblichen Protagonisten gewinnen.“³³

Die Selbstsicherheit mit der das *süße Mädel* eine solche Liaison eingeht, variiert von Typ zu Typ. So unterscheidet sich der Charakter des *süßen Mädels* z.B. in *Liebelei* und von jenem im *Reigen*. Im *Reigen* lässt sie sich vom Hausherrn nur ausnützen wohingegen die *Mizzi* in *Liebelei* sehr wohl ihre Position zu nützen weiß.

3.2.6 Berufliche Möglichkeiten

Da die Vorstadt um 1900 in Wien hauptsächlich von kleinbürgerlichen und proletarischen Schichten bewohnt war, war die soziale Herkunft des *süßen Mädels* festgelegt. Es arbeitete in einem Geschäft, als Modistin, Kunststickerin oder Näherin, meist, um die eigene Familie finanziell zu unterstützen oder um für ihr eigenes Überleben zu sorgen.

³²Janz (1977): Seite 45

³³Janz (1977): Seite 42

Ein *süßes Mädchen* konnte ebenfalls als Tänzerin oder Choristin an der Oper arbeiten. Bei Verabredungen mit einem *süßen Mädels* musste darauf geachtet werden, es nicht an Orte auszuführen, wo auch die höhere Gesellschaft verkehrte. Es galt jegliche Begegnung dieser Art zu vermeiden, was zur Errichtung von *chambres séparées* führte. Denn so konnte das Liebesspiel zwischen dem feinen Herrn und dem *süßen Mädels* ermöglicht werden ohne die gesellschaftliche Missbilligung zu riskieren. Er konnte sie daher nur zu Orten ihrer Herkunft würdig ausführen, wie es die Varieté Bühnen oder die Tanzlokale der Vorstadt waren. Besonders beliebt waren auch die Besuche einer neuen Operette auf der dritten Galerie. Schließlich muss noch angemerkt werden, dass die Thematik solcher Liebesvergnügungen in den Vorstädten auch in anderen Hauptstädten wie Berlin und Paris vorzufinden ist. Da Schnitzler diese Thematik in Wien ansiedelt, lässt er ein wienerisches *süßes Mädels* entstehen.

3.3 Das Wiener Mädels

Das *Wiener Mädels* hingegen ist eine rein wienerische Erscheinung, da dieses sich durch Merkmale auszeichnet, die nur mit dem Raum Wien in Verbindung gebracht werden können. Anhand von Schnitzlers *Liebelei* soll nun die Figur des *Wiener Mädels Christine* im Vergleich zu dem *süßen Mädels Mizzi* herausgearbeitet werden. Dadurch, dass Schnitzler so unmittelbar an dem Wiener Leben teilnahm, konnte wahrscheinlich kein anderer Schriftsteller so genau die Frauentypen dieser Zeit, wie z.B. das *Wiener Mädels*, verewigen.

3.3.1 Im Vergleich zu dem süßen Mädels

Beide Mädchenfiguren, *Mizzi* wie *Christine*, würden die geographischen Voraussetzungen für das *süße Mädels* erfüllen. Beide wohnen in der Vorstadt und üben berufliche Tätigkeiten aus und helfen somit im Haushalt mit. Auch wenn beide ein Verhältnis mit jungen Leuten aus der Stadt (*Fritz* und *Theodor*) anfangen, unterscheidet sich *Christines* Liebesbeziehung zu *Fritz* grundlegend in ihrer Auffassung von der *Mizzis* zu *Theodor*. Wegen der oben

erwähnten „Spielregeln“ (vgl. 3.2.4) ist es nicht möglich *Christine* als *süßes Mädel* einzuordnen.

„Beschreibt die Exposition von Liebelei die Rolle des süßen Mädels, die die jungen Herren Christine zugedacht haben, so macht schon die Begegnung mit Fritz deutlich, wie wenig sie dieser Rolle gerecht zu werden vermag.“³⁴

Die Art der Liebe *Christines* zu *Fritz* entspricht nicht der eines Mädels aus der Vorstadt eher der einer jungen Dame. Sie unterwirft sich und ergibt sich ihm in einer Weise, die den für das *süße Mädel* charakteristischen Eigennutz in den Hintergrund drängt.

Christine: „Du bist aber mein alles, Fritz, für dich könnt ich ... (Sie unterbricht sich) Nein. Ich kann mir nicht denken, dass je eine Stunde käm`, wo ich dich nicht sehen wollte. So lang ich leb`, Fritz - -“³⁵

Doch *Fritz*, der sich auf *Theodors* Ratschlag hin ein Vorstadtmädchen „zum Erholen“ nehmen wollte, entgegnete diesem großen Liebesschwur *Christines* mit der Erinnerung an die „Spielregeln“ und somit der Unverbindlichkeit, die er in dieser Beziehung erwartete.

Fritz (unterbricht): „Kind, ich bitt` dich ... so was sag` lieber nicht Die großen Worte, die hab` ich nicht gern. Von der Ewigkeit reden wir nicht ...“³⁶

Die Attraktivität einer Beziehung zu einem *süßen Mädel* lag ausschließlich in der Befriedigung der eigenen Liebeslust; persönliche, tiefere Gefühle wie Liebe, wären jedoch fehl am Platz gewesen, denn es ging nicht um die Liebe zu einer Person, sondern um unverbindliche Lustgefühle.

Christine leidet darunter, dass sie zwischen zwei gesellschaftlichen Kategorien steht, der des *süßen Mädels* und jener der jungen Dame aus gutbürgerlichem reichen Hause. Sie möchte nicht nur an ihrer Liebesbereitschaft, wie es das *süße Mädel* tut, gewertet und geliebt werden, sondern auf Grund ihrer Person selbst. Doch wird sie als Person nicht wirklich wahrgenommen, denn *Fritz* ist nicht an ihren Qualitäten interessiert. Er sucht in *Christine* nur Zerstreuung, um sich von seiner Beziehung zu einer verheirateten Frau abzulenken. Das ewige Gerede über Liebe stört ihn, ebenso wie *Christines* ständige Forderungen nach mehr Aufmerksamkeit.

³⁴Janz (1977): Seite 29

³⁵Schnitzler(2002): Liebelei: Seite 23

³⁶Schnitzler(2002): Liebelei: Seite 24

So ein ständiger Drang nach Anerkennung raubt der Beziehung zwischen einem *süßem Mädel* und ihrem Liebhaber die gewünschte Leichtsinnigkeit und Fröhlichkeit und lässt *Christine* schließlich ganz aus dieser Rolle fallen. Im Laufe des Stückes wird sie daher nicht zum Mittelpunkt des lustigen Treibens, sondern im Gegenteil zu einer tragischen Figur. So beklagte *Christine* gegen Ende des Stücks, dass sie von *Fritzens* Tod erst nach dessen Begräbnis erfuhr. Sie wurde gesellschaftlich nicht wahrgenommen, weil sie doch nur ein Mädchen für heitere Abende war. *Christine*, die am Anfang *Fritzens* Spiel nicht durchschaut hatte und wahre Gefühle in dieser Beziehung zu sehen glaubte, hinterfragte gegen Ende nun ihre Bedeutung und musste durch den Tod ihres Liebhabers erkennen, dass sie keine Bedeutung in seinem Leben hatte und sie eben nichts weiter war als ein *süßes Mädel*.

Christine: „Und ich-? ... Was bin denn ich?...“

Mizzi: „Das hätten die dort auch gefragt.“

Christine: „Was bin denn ich - ? Weniger als alle andern - ? Weniger als seine Verwandten, weniger als... sie?“³⁷

3.3.2 Das Wiener Mädel Christine

Liebelei ist die Geschichte des Mädchens *Christine*, das an den Vorurteilen, die man bezüglich eines Mädels aus der Vorstadt hat, zu Grunde geht.

Dieses Werk wurde unter dem Titel *Das arme Mädchen* begonnen und erst später auf den Namen *Liebelei* umgeändert. Anhand des ursprünglichen Titels ist schon eine gewisse Tragik im Stück zu erkennen, die dann tatsächlich gegen Ende zur Entfaltung kommt. In der Figur von *Christine* zeigt uns Schnitzler zwar ein Mädel aus der Vorstadt, das aber nicht nur „süß“ sondern auch „interessant“ sein möchte. Damit schuf Schnitzler einen neuen Frauentyp, der als *Wiener Mädel* bezeichnet wird, ein Typus, der als Mischung gelten kann zwischen einem *süßen Mädel* wegen ihrer sozialen Herkunft aus der Vorstadt und einer jungen Dame aus gutbürgerlicher Familie wegen ihrer Gefühlsansprüche.

„Das vermeintliche süße Mädel sprengt den von der herrschenden Klasse für die Vorstadt vorgeschriebenen Rahmen moderierter Empfindungen; es stellt die vom jungen Herrn

³⁷Schnitzler(2002): *Liebelei*: Seite 89

eingeführte Ständeklausel auf den Kopf, die das Erhabene der Stadt, das Angenehme, „Süße“, „Stille“ der Vorstadt zuwies.“³⁸

Das Werk ist eine Aufzeichnung der gesellschaftlichen Vorurteile, denen Mädchen aus der Vorstadt um die Jahrhundertwende gegenüberstehen. Schnitzler entfacht einen Konflikt darüber, dass *Christine* auf Grund ihres sozialen Milieus automatisch als *süßes Mädel* eingestuft wurde. *Fritz*, ein Junge aus gutbürgerlichem Hause, ist auf eine ehrliche Beziehung nicht eingestellt und auch gar nicht auf der Suche nach einer solchen in der Vorstadt. Er spielt mit den Regeln, die auf eine Endlichkeit der Beziehung hinweisen und sieht darin nichts Ernsthaftes.

Christine jedoch will nicht - wie ein *süßes Mädel* - stets nur verfügbar und ungebunden sein, sondern anständig und ehrlich in ihren Liebschaften behandelt werden. Sie ist ein gutes und anständig erzogenes Mädel aus der Wiener Vorstadt. Allein auch die Diskrepanz der Namen *Mizzi* und *Christine* weist auf eine Unterschiedlichkeit der beiden Typen hin. Werden doch die *süßen Mädeln* in Schnitzlers Werken öfters in der Kurz- und Verkleinerungsform ihres Namens genannt,³⁹ so steht *Christine* in einer gewissen Weise über der Kategorie des *süßen Mädels*. In einer Tagebucheintragung von Schnitzler selbst ist zu lesen, dass eine Aufwertung der Bezeichnung *süßes Mädel* möglich oder gar notwendig ist, um ein genaueres Bild der Mädchen aus der Vorstadt wieder zu geben. Nach einem Treffen mit einer jungen Dame namens Hedy Kempny, bezeichnete er sie als „erhöhtes süßes Mädel“:

„H.K.- Irgendwie erhöhter und in der Atmosphäre der Gegenwart corrumpirter Typus des s.[üßen] M.[ädels]“.“⁴⁰

Diese „Erhöhung“ weist durchaus auf eine Differenzierung des Begriffes *süßes Mädel* durch Arthur Schnitzler hin, auch wenn er das *Wiener Mädel* nie klar als solches bezeichnet hatte.

3.3.3 Merkmale

Das *Wiener Mädel* unterliegt nun nicht mehr den Verhaltensformen des *süßen Mädels* und schafft daher eine neue Kategorie. Es kann also seine eigene Persönlichkeit entfalten und

³⁸Janz(1977): Seite 30

³⁹Vgl. Huber(2005): Seite 39

⁴⁰Schnitzler(1919): Tagebuch 1917 – 1919: Seite 283

zur Geltung bringen, was dem Mädchen wiederum eine gewisse Autorität und Selbstbewusstsein verschafft. Seitens der Männer wird das *Wiener Mädel* daher nicht mehr als reine sexuelle Unterhaltung gesehen, sondern als Persönlichkeit und Individuum geschätzt. Ihr wird liebliche und sorgsame Bewunderung zuteil, ohne eine Spur von Belächelung seitens des Liebhabers festzustellen. Das *Wiener Mädel* hat sich mit seinem Charme und natürlichen Auftreten einen ganz eigenen Platz in der Männergesellschaft erkämpft, ohne dass die Männer sich in ihrer Autorität bedroht fühlen müssen.

Das *Wiener Mädel* löst sich daher nicht nur von dem Funktionsbild des *süßen Mädels*, indem sie nicht mehr reines Lustobjekt ist sondern entzieht sich auch einer genauen gesellschaftlichen Zuordnung. Zwar ist dieser Mädchentyp nicht mehr durch genaue Merkmale einer gesellschaftlichen Schicht geprägt, sondern vor Allem in Verbindung mit der Stadt Wien zu erfassen. Arthur Schnitzler fing diesen Typ des *Wiener Mädels* direkt aus dem Leben der Stadt ein und brachte es als Figur auf die Theaterbühne. Ohne gesellschaftliche Abstriche trägt das *Wiener Mädel* den Charme der Wiener Stadt und seine Traditionen in sich. Dadurch, dass die Urbanisierung in Wien zwar schon im Gange war, aber noch nicht so fortgeschritten war wie anderswo in Europa, haftete der Stadt Wien noch weitgehend etwas Ländliches an. Dieses Ländliche spiegelt sich im Wesen des *Wiener Mädels* in Form von Natürlichkeit und Bodenständigkeit wider.

Je nach Persönlichkeit und finanziellen Möglichkeiten widmete das *Wiener Mädel* sich auch der Kunst, der Musik und Literatur. So zeigte auch Hedy Kempny, das von Schnitzler selbst bezeichnete *überhöhte süße Mädel*, ein Interesse an dem Kulturleben in Wien:

„Sehr geehrter Herr Dr. Schnitzler[...] Sie waren mir so viel lieber als viele andere Menschen, oder besser gesagt, Ihre Bücher sagten mir immer mehr - als die - anderer Schriftsteller[...] Wollen sie nicht einmal eine Stunde mit mir spazieren gehen?[...]Aber ich erlebe so gar keine Freude, viele Tage hindurch, und Mahler- Symphonien werden nicht täglich aufgeführt.[...]“⁴¹

⁴¹Farese(1999): Seite 207-208

4 Sozialkritische Darstellung des *Wiener Mädels* in der Zwischenkriegszeit

Weder das *Wiener Mädel* noch das *süße Mädel* erfahren bei Schnitzler die konkreten Auswirkungen existentieller Not, es werden nur ihre seelischen Zustände beschrieben. *Christine*, zum Beispiel läuft am Ende des Stückes einfach nur weg und lässt den Zuschauer über die wirklichen Folgen im Unklaren. Schnitzler stellt also vorwiegend den Typus dar und verzichtet im Gegenzug auf jegliche Ausgestaltung der Individualität.

Ödön von Horvath war es, der das Bild der Frau in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg in seinen Werken thematisiert. Anders als Arthur Schnitzler entlarvt er die Wiener Gesellschaft, indem er genauer die Folgen sozialkritisch und individualpsychologisch darstellt. Dadurch hält Horvath dem Zuschauer so den Spiegel vor, dass dieser das Schicksal der Charaktere in ihrem grausamen Ausmaß nur mehr hinnehmen kann.

Das alles gilt auch für die Figur des *Wiener Mädels*, die sich nicht aus dem Kontext der Gesellschaft lösen kann und dem Zuschauer auf jeden Fall als Opfer der männlich dominierten Gesellschaft erscheint. Damit zeichnet Horvath ein neues kritisches Bild von der jungen Frau seit der Jahrhundertwende.

Ödön von Horvath behandelt Themen wie Zuneigung und Trennung in der Liebe und stellt diese zwischenmenschlichen Beziehungsgeflechte in den gesellschaftlichen Kontext der ausklingenden 20er Jahre. Seine Absicht ist es, Menschen darzustellen, die sich hinter der Fassade einer „heilen Welt“ verstecken, da sie die damalige Realität nicht wahrhaben wollen. Dadurch wird deutlich, dass es diese gemütliche Wiener Welt gar nicht gibt und sich in Wirklichkeit eine Tragödie nach der anderen abspielt. Heurigenseeligkeit und das „goldene Wiener Herz“ werden durch Zynismus und durch die grausamen Lebensbedingungen entlarvt. Der kritischen, jedoch idyllischen Alltagszeichnung Schnitzlers wird nun das Bild einer verlogenen und scheinheiligen Stadt entgegengestellt. Denn ein „Mädel“ aus kleinbürgerlicher Gesellschaftsschicht hatte in der Realität durchaus mit dem Leben zu kämpfen: Existenzielle Absicherung konnte sie nur durch Heirat unter ihresgleichen finden, die Liebe jedoch nur bei den jungen Männern des städtischen Großbürgertums. So wurde das *süße Mädel*, das sich in eine Liebelei zu flüchten glaubte,

durchaus wieder von der Realität eingeholt, wenn die Beziehung zu Ende war. Im Idealfall fiel sie dem nächsten feinen Herrn in die Arme, traten jedoch Schwangerschaften oder Krankheiten auf, hatte dies für das Mädel existenzielle Folgen. Da die Unverbindlichkeit die Voraussetzung dieser Beziehung war, blieben die Folgen (wie ungewollte Schwangerschaften) schlussendlich rein ihr Problem. Da solche jungen Mädchen auch seitens ihrer Familie keinen finanziellen Rückhalt hatten, zeigt Ödön von Horvath die bittere Realität in Form von wirtschaftlichem Elend und Vereinsamung.

Vorausblickend kann an dieser Stelle behauptet werden, dass eine Weiterentwicklung von Horvaths Zeichnung vom *Wiener Mädel* nach dem II. Weltkrieg bei dem Filmregisseur Kurt Steinwendner stattfinden wird.

4.1.1 Die Figur der Mariann in *Geschichten aus dem Wiener Wald*

Das *Wiener Mädel* Mariann erhält bei Horvath teilweise typische, aber auch neue sozialkritische Züge.

Die typischen Aspekte des *Wiener Mädels* sind bei *Mariann* vorerst ihre Herkunft und Erziehung: Sie ist im Kleinbürgermilieu der Vorstadt im achten Bezirk aufgewachsen und hat durch ihren Vater („ein echter Wiener vom alten Schlag“) eine sehr einseitige Erziehung erhalten, die vor allem auf das zukünftige Eheleben ausgerichtet war. Ähnlich wie bei Schnitzlers *Christine* unterstützt *Mariann* ihren Vater im Geschäft und führt für ihn den Haushalt, da die Mutter sie schon früh verlassen hatte. Passend zum lieben *Wiener Mädel* ist *Mariann* ein sehr herzliches und ehrliches Mädchen, das sich ihrem Vater brav unterordnet. Es ist der Wunsch des Vaters, dass *Mariann* den benachbarten Fleischhauer *Oskar* zum Mann nimmt, den sie ja schon seit der Kindheit kennt.

Aber über diese Merkmale hinaus zeigt uns Horvath ein etwas abgeändertes, realistischeres Bild dieses Frauentyps: *Mariann* handelt nämlich sehr untypisch für ein *Wiener Mädels* indem sie beschließt, aus dem vorgefertigten Lebensmuster auszubrechen. Sie spürt plötzlich einen inneren Drang nach Selbstverwirklichung und löst die Eheversprechen mit *Oskar* nicht ein.

Ihre Flucht aus so einem alten Lebensmuster hat nun aber für sie fatale Folgen. Sie hatte sich nämlich erhofft, mit der freien Wahl ihres Liebhabers *Alfred* aus ihrem kleinbürgerlichen Leben ausbrechen zu können.

Was bei Schnitzler nicht erwähnt wird, zeigt uns nun Horvath: Es sind die Folgen von Liebeleien, die meist in Schwangerschaft und finanzieller Not enden. Gesellschaftlich sinkt sie immer tiefer und zuletzt richtet auch der Staat über sie und schickt sie für einige Zeit ins Gefängnis. Das *gefallene Wiener Mädel* wird nun als seelenlos von der Gesellschaft verachtet und gedemütigt. So muss *Mariann* in allen Bereichen für ihr Streben nach Glück bezahlen. Gebrochen kehrt sie in ihr altes Leben zurück, um die ihr von Anfang an zugedachte Rolle zu spielen. Ihr Versuch aus einem vorgezeichneten Kreislauf der Unterdrückung zu entfliehen, endet schlussendlich in Resignation.

4.1.2 Inszenierungen der *Mariann*

Beide Seiten des *Wiener Mädels*, sowohl das traditionelle als auch das realistische Bild können in Inszenierungen verschieden hervorgehoben werden.

Interessant ist zu bemerken, dass die Uraufführung im Deutschen Theater im Jahre 1931 das verkitschte Bild des *Wiener Mädels* ausklammerte. Rückführend auf das naturalistische Bild wird *Mariann* in sehr düsteren Farben und dreckigen Kostümen gezeigt. Im selben Stil sieht man diese Figur auch in der Inszenierung vom *Burgtheater* im Jahr 1974 (mit Gertraud Jesserer als *Mariann*).



Im Gegensatz dazu zeigt uns das *Theater in der Josefstadt* im Jahre 1983 eine Inszenierung, in der das Bild der *Mariann* (mit Maria Bill als *Mariann* und Siegl Dietrich als *Alfred*) nur an das romantische und verkitschte Bild des *Wiener Mädels* angelehnt ist: Sie trägt einen Hut, Handschuhe sogar und ein liebliches Blumenkleid mit weißem Kragen und einer blauen Masche.



Andere Inszenierungen versuchen diese Seiten geschickt zu kombinieren. Durch leichte Veränderungen im Detail der Kostüme kann das Doppelbild der *Mariann* hervorgehoben werden, wie wieder in der Josefstadt-Inszenierung im Jahre 1994 (mit Petra v.Morzé als *Mariann* und Erwin Steinhauer als *Oskar*). Bei dieser Abbildung sieht man Mariann mit einem lieblich und locker sitzenden Sommerumhang. Ihr natürlich offen getragenes Haar aber widerspricht gänzlich dem perfekten Abbild eines *Wiener Mädels*.



Aktuelle Inszenierungen - hier aus dem Jahre 2002 in Perchtoldsdorf - greifen auf moderne Kleiderschnitte mit klassisch bewährten Details zurück: *Mariann* (Gerti Drassl, dritte von links) trägt zwar ein unschuldiges weißes Spitzenkleid aber in aktuell gängigem kurzen Schnitt und Dekolleté. Man mag bei einer solchen Inszenierung vermuten, dass der realistische Aspekt der Figur durch moderne Kostüme ausgedrückt werden soll.



5 Filmische Inszenierungen des *Wiener Mädels* bis 1945

Die Einflüsse des I. Weltkrieges rückten andere Themen und Bedürfnisse in den Vordergrund. Auch die Stadtstruktur hatte sich weiterentwickelt, sodass der Vorstadt nicht mehr die Bedeutung zugemessen wurde, die sie einmal hatte. Denn das Stadt - Vorstadt Gefälle wuchs mehr zusammen und ließ den ehemaligen Reiz der Vorstadt zunehmend verschwinden. Verankert in den soziologischen Gegebenheiten der Stadt, verlor das *süße Mädel* an Bedeutung und Funktion.

Am Bild des *Wiener Mädels* haben nach Schnitzler durchaus auch andere Schriftsteller Gefallen gefunden, nur hat seine Jungmädchendarstellung nach seinem Wirken in der Literatur keine wirkliche Tradition bzw. keine Weiterverarbeitung gefunden. Das *Wiener Mädel* jedoch als überparteilicher Typus, befreite sich aus seiner literarischen Herkunft und überlebte diese soziologischen Veränderungen. Es wuchs als Figur über den Theaterbereich hinaus und fand im Film neue Verwendung. Durch das Medium Film konnte sich dieser Typus nun einer breiteren Öffentlichkeit präsentieren und bekam dadurch eine größere Aufmerksamkeit. Zeichnete und formte Schnitzler noch mit Worten das Mädelbild, so prägte der Film besonders seine optische Erscheinung.

Das Aussehen des *Wiener Mädels* konnte sehr unterschiedlich ausfallen und war nicht mit einem speziellen Kostüm verbunden.

Ob schlichte Alltagskleidung, Festtagskleidung oder Förstertracht bzw. Alpendirndl bis hin zur großen Ballrobe: Alles konnte dieser Typus tragen (Siehe Abbildungen).







Der Film verlagerte damit die Merkmale des *Wiener Mädels* mehr auf seine äußerlichen Vorzüge, womit auch die Ausstrahlung der Schauspielerin und Interpretin wichtiger wurde. In dieser neuen Inszenierung des *Wiener Mädels* setzten besonders Paula Wessely und später Romy Schneider neue Maßstäbe. Sie verkörperten so glaubhaft dieses Mädel, dass die Leute nicht mehr zwischen Spiel und Realität unterscheiden konnten bzw. wollten. Besonders deutlich erscheint diese Verschmelzung von Fiktion und Wirklichkeit bei der Entwicklung der Schauspielkarriere Romy Schneiders: Das Publikum im deutschsprachigen Raum wollte sie in keinen anderen Rollen sehen als in denen von Ernst Marischkas Filmen. Obwohl die beiden Schauspielerinnen eine ganz andere Persönlichkeit hatten und somit auch ihre Darstellung des Typus eine andere war, trafen sie beide den Kern dieser Figur, der aus Reinheit, Natürlichkeit und Lieblichkeit besteht. Das zeigt uns, dass es bei der Darstellung nicht um die Erfüllung bestimmter Klischees geht, auch nicht mehr um ein Mädchen in einem bestimmten soziologisch-geographischen Ort Wiens, sondern mehr um einen Typus in einer idyllischen Umgebung, die die Merkmale Wiens übernimmt, wobei Wien stellvertretend für Österreich steht. Dem *Wiener Mädel* kommt dadurch immer mehr nationale Bedeutung zu. Diese Entwicklung wurde durch die wohl unerlernbare Fähigkeit der beiden Schauspielerinnen, das Wienertum in ihrem Spiel zu verkörpern, noch gefördert und vorangetrieben. Natürlich haben viele andere Schauspielerinnen auch solche Rollen gespielt, doch konnte keine das Publikum berühren und ihm einen gewissen Heimatstolz entlocken wie Romy Schneider und Paula Wessely.

5.1 Die Wiener Filmindustrie

*„Der Wiener Film entstand mit wenigen rühmlichen Ausnahmen unter Produzenten, die Heurigengeselligkeit, Walzertraum, Leichtsinn, Liebe und süßes Nichtstun skrupellos mixten und dem gedankenlosen Kinobesucher als Spiegelbild eines ganzen Volkes anboten.“*⁴²

Die Wiener Filmindustrie wechselte öfters Besitzer und somit auch ihren Namen. Den Ursprung der späteren *Wien-Film* findet man im Unternehmen von Alexander Joseph „Sascha“ Graf Kolowrat-Krakowsky. Diese damals größte österreichische Filmgesellschaft wurde unter dem Namen *Sascha-Film* geführt. Graf Kolowrat-Krakowsky, ein reicher

⁴²Büttner/ Dewald(2002): Seite 390

Geschäftsmann erwarb 1932 die ehemaligen Ateliers am Rosenhügel und drehte dort als Regisseur und eigener Produzent zahlreiche erfolgreiche Stummfilme. Die Umstellung auf Tonfilmsystem konnte jedoch nur mit der finanziellen Unterstützung der deutschen *Tobias AG* bewerkstelligt werden. So musste nun das wichtigste österreichische Atelierbetrieb 48% Prozent seiner Aktien an die deutsche Firma abgeben und verlor somit auch einen großen Teil der Mitsprache und Lenkung der Firma. Der Name wurde daher 1934 auch von *Sascha* auf *Tobias-Sascha* abgeändert. Der österreichische Filmregisseur Richard Oswald äußerte sich diesbezüglich in einem Protestbrief an den österreichischen Handelsminister:

*„Dieses Übereinkommen ist so beschämend für Österreich und setzt die österreichische Filmindustrie so unter die Vormundschaft der deutschen, dass es von diesem Moment an keine österreichische Filmindustrie mehr gibt, sondern nur noch eine deutsche, die ab und zu gestattet, dass ein deutscher Film in Österreich gedreht wird.“*⁴³

Im Zuge des Aufkommenden Nationalsozialismus kam es innerhalb der Filmgesellschaft zwischen der nationalsozialistisch gelenkten *Tobias AG* und der „nicht arischen“ Geschäftsleitung *Tobias-Sascha* zu Konflikten. Nach dem Anschluss Österreichs an Deutschland wird daraus nun am 16.12.1938 die *Wien-Film* gegründet. Unter diesen Bedingungen kann aus heutiger Sicht nicht mehr von einem freien Filmschaffen in Österreich gesprochen werden, sondern fast von einer gezielt gesetzten Filmproduktionsstrategie seitens der Nationalsozialisten.

*„Die scheinbar politisch unverbindlichen Produktionen der Wien-Film waren nicht Resultate einer Sonderstellung, erobert durch wienerisches Widerständlertum, durch phantasiegespeiste Distanz von Berlin und durch charmant garnierte Verweigerung, sondern eine sehr gezielte Maßnahme der NS-Filmproduktion.“*⁴⁴

Die *Wien-Film*, darunter der Regisseur Willi Forst, produzierte nun betont wienerische Filme. Im Mittelpunkt dieser standen neben der Stadt Wien und der wienerischen Walzermusik die lieblichen *Wiener Mädel*. Besonders diese Figur war das Hauptinteresse in seinen Filmen, da sie die typisch wienerischen Eigenheiten allein schon durch ihr Wesen verkörperte. Dieses *Wiener Mädel* wurde nun passend zum überschwänglichen Wien-Darstellung in den Filmen mit Hilfe der passenden Darstellerinnen in Szene gesetzt.

⁴³Büttner/ Dewald(2002): Seite 388

⁴⁴Büttner/Dewald(2002): Seite 389

Besonders nach 1945 wurde das *Wiener Mädel* zu einem zeitlosen Typ der Wienerin stilisiert und stand für das „alte Wien“. Um eine Auseinandersetzung mit der politischen Situation Österreichs während und nach dem Krieg zu vermeiden, flüchteten die Regisseure in eine gegenwartsfremde Zeit. Um die Menschen von den schrecklichen Ereignissen des Krieges abzulenken, wurde die *Wien-Film* rein zu Unterhaltungszwecken verwendet. Die *Wien-Film* war eine Art Medium der Verdrängung und Zufluchtsort wie auch Träger und Repräsentant traditioneller Werte. Als Repräsentationszeit der Geborgenheit und Stabilität wurde oft die Habsburgermonarchie gezeigt. Die Epoche des Kaisers, als Hüter des Gesetzes und Beschützer des Landes wurde zum glorifizierten Ideal Österreichs erhoben. War eine Realitätsverweigerung schon vor dem II. Weltkrieg für die österreichischen Filmproduktionen typisch gewesen, so war diese nun fast obligatorisch und lebensnotwendig für die Zuschauer geworden.

Das *Wiener Mädel*, als einfaches Mädel des Volkes, war nicht nur eine rein unterhaltende Figur, sondern wurde besonders nach 1945 zu einer Identifikationsfigur für ganz Österreich. Es ist bezeichnend, dass als erster Nachkriegsfilm Willi Forsts *Wiener Mädel* erschien, bzw. dieser schon während des Krieges gedreht wurde. Diese positive Ausstrahlung des Mädchentypus sollte nun die Lieblichkeit Österreichs verkörpern und an die „gute alte“ Zeit des *fin de siècle* anknüpfen und somit die zwielichtige Rolle Österreichs in der Kriegszeit vergessen und verdrängen lassen.

*„Die Toten bleiben vorerst im Keller. Und österreichische Filme zeigen Vertrautes: Stoffe, Formen des Erzählens, Personen, die auch in den Jahrzehnten zuvor prägend waren. Erprobte Plots, bewährte Schauspieler, eingeübte Bildausschnitte ein eingängiger Rhythmus, der in Wien immer eher Walzer [...] sein sollte, bestimmen das Geschehen auf der Leinwand.“*⁴⁵

Die Filmmacher und ihre Produzenten versuchten sich von Deutschland und der Nationalsozialistische Vergangenheit abzugrenzen indem sie das *Wiener Mädel* als positives Aushängeschild und Symbol für die Schönheit des Landes verwendeten.

⁴⁵Büttner/Dewald(1997): Seite 88

5.2 **Paula Wessely: Das erste internationale Wiener Mädel**

Diese nationale und glorifizierende Darstellung Österreichs im Film brachte Willi Forst wie kein anderer bereits vor dem II. Weltkrieg auf die Leinwand. Der Regisseur reduzierte den nationalen Aspekt auf Wien und drehte - wie er selbst immer sagte - „wienerische Filme“, gespickt mit Wiener Charme und Lokalkolorit. Was Schnitzler erstmals in seinen Stücken behandelte, brachte Willi Forst auf die Leinwand und knüpfte an die Wiener Zeit im *fin de siècle* an. In der an Darstellung reichhaltigen Wiener Kultur setzte Willi Forst besonders auf die Figur des *Wiener Mädels* und rückte sie somit in den Mittelpunkt seiner Filme.

Auch er verfolgte bereits in seinem Regiestil eine strikte Realitätsverweigerung und versetzte die Handlung in eine Art *fin de siècle*-Stimmung. Außer dem reichen kulturellen Leben dieser Epoche spricht auch die vergangene Zeitspanne zur damaligen Gegenwart für diese Wahl. Denn das *fin de siècle* lag zu dem Zeitpunkt seiner Tätigkeit als Regisseur noch nicht so weit zurück, dass der Zuschauer keinen Bezug mehr dazu aufbauen konnte, aber doch schon so weit, dass es bereits als „gute alte Zeit“ glaubhaft verkauft werden konnte.

Unter diesen Voraussetzungen setzte Willi Forst den Film *Maskerade* an. Dass dieser einen dermaßen großen internationalen Erfolg mit sich brachte, muss wohl an der speziellen Gestaltung und Interpretation des *Wiener Mädels* gelegen haben.

Das Besondere an diesem Film war nämlich, dass eine bestimmte Schauspielerin als Vorbild für die Gestaltung der Jungmädchenrolle gedient hatte. Die beiden Drehbuchautoren Walter Reisch und Willi Forst hatten für die Verkörperung der Rolle der *Leopoldine Dur* an Paula Wessely gedacht. Sie ließen sich von ihrer Persönlichkeit, Schauspielkunst und ihren bisherigen so erfolgreichen Rollen am Theater inspirieren. Das Drehbuch wurde intern sogar unter dem Arbeitstitel „Paula“⁴⁶ geführt.

5.2.1 **Persönlichkeit der Schauspielerin**

Ihre Art der Verkörperung wurde als vollendete Darstellung, bzw. als Urtyp des Wiener *Mädels* gesehen und setzte Maßstäbe für die kommende Generation. Solche

⁴⁶Ifkovits(Hg., 2007):Seite 38

Jungmädchenrollen lagen Paula Wessely persönlich auch sehr nahe. Als gebürtige Wienerin aus einer kleinbürgerlichen Familie entsprach sie dem idealen *Wiener Mädel*, eine Tatsache, die sie gerne später hervorkehrte.

„Die Tochter einer soliden lokalechten Buergerfamilie mit dem aufschlussreichen slawischen Namen -- Beweis wiederum des voelkeraufsaugenden Wesens Altwiens -- leidenschaftliche Heimatpatriotin von Kindheit an.. schien die Edelausgabe jenes Wiener Mädchens, das Schubert besungen und Schnitzler mit tragischer Schmerzensglorie umwoben hatte.“⁴⁷

In Interviews und öffentlichen Auftritten betonte Paula Wessely oft ihre wienerische Herkunft. Aussagen wie *„...bin ich ein echtes und rechtes Wiener Früchterl“⁴⁸*, verstärkten nur ihr gepflegtes „Wien-Image“.

Man würde heute von Selbstmanagement sprechen, aber es geschah eigens aus ihrer Überzeugung heraus mit einem gewissen Stolz für ihr Land und besonders aus Verbundenheit zur Wiener Sprache.

Der internationale Erfolg von Willi Forsts *Maskerade* verschaffte ihr die Möglichkeit, ihr Image als echtes *Wiener Mädel* über die deutschsprachigen Theaterkreise hinaus zu etablieren. Trotz ihrer unglaublichen Karriere blieb sie der Stadt Wien und größtenteils auch den heimischen Produktion treu, was ihr die Presse hoch anrechnete.

„Trotzdem blieb sie im Innersten ihrer Persönlichkeit in Wien verwurzelt. Sie hätte damals schon nach Hollywood gehen können[...]. Die Wessely nimmt aber die kleinlichen Klagen, mit denen sich jeder Österreicher nolens volens herumschlagen muß, geduldig auf sich und bleibt ihrer geliebten Heimat aus echtem Patriotismus treu. Dafür sei ihr im Namen aller Dank.“⁴⁹

Als ewiges *Wiener Mädel* lebte sie bis zuletzt in ihrer Villa in Grinzing und trat im letzten Abschnitt ihrer Karriere als *Grande Dame* im Wiener Burgtheater noch bis ins hohe Alter auf.

⁴⁷Ullmann: Seite 119- 120

⁴⁸Ifkovits(Hg., 2007): Seite 31

⁴⁹*Mein Film*, Nr. 30, 28.7.1950

5.2.2 Ihre Schauspielkunst

„Ihr Spiel zu beschreiben, hieße Wasser in die Donau zu tragen, an deren Strand die Seele der Wessely beheimatet ist. Echtes Wien, wie es ist.“⁵⁰

Paula Wessely hatte schon im Zuge ihrer wachsenden Karriere in zahlreichen Theatern Erfahrungen sammeln können, bevor sie ihren ersten Film – *Maskerade* - drehte. Sie begann ihre Bühnenkarriere mit Dienstmädchen- und ähnlichen Rollen aus leichten Komödien, die sie im Laufe ihrer Bühnenkarriere in ihrer Darstellung verfeinerte und verbesserte. *„Paula Wessely ist das süße Mädel“⁵¹*. Bereits am Anfang ihrer Karriere heben Kritiker ihre Begabung in der Darstellung solcher Jungmädchenrollen hervor. Diese bereits erworbene Routine und Reife ihrer Interpretation des *Wiener Mädels* konnte sie nun im Film einer breiteren Öffentlichkeit präsentieren. Dieser über Jahre erarbeitete Typus ließ *Leopoldine Dur* in *Maskerade* zum *Wiener Mädel par excellence* werden.

Da Paula Wessely für die Filmindustrie dem Aussehen und Alter nach (sie war 27 Jahre alt, als sie *Maskerade* drehte) nicht dem Rollenideal entsprach, wusste sie, dass sie nicht allein auf ihr Aussehen setzen konnte.

„Ein drei, fünf Meter großes Frauengesicht, das man beim ersten Maskerade - Bild nicht <schön> fand. Beim dritten Bild dachte man nicht mehr daran. So wurde Paula Wessely ein Begriff für den man sich keinen Ersatz denken kann.“⁵²

Die Lieblichkeit und Grazie der Figur kommen von ihrem Schauspiel, den ausgefeilten Bewegungen und den pointierten Phrasierungen und nicht auf Grund äußerlicher Vorzüge. Das Medium Film kam dieser fein nuancierten Schauspielkunst sehr entgegen, da er durch Nahaufnahmen und Verwendung von Mikrofonen ihre Kunst sehr genau wiedergeben konnte. Ihre Interpretation war sehr vielschichtig angelegt und vermied zu plakatives Spiel. Das *Wiener Mädel* wurde so von Klischeebildern befreit und erhielt dadurch mehr Frische und Natürlichkeit.

Ihr natürliches Spiel, für das sie bereits auf der Theaterbühne so gelobt worden, wie auch ihre persönliche Verbundenheit mit Österreich waren wie geschaffen für die Verkörperung der Rolle des *Wiener Mädels*. Diese Natürlichkeit - zurückzuführen auf bewusst

⁵⁰*Sonn- und Montagzeitung Wien* (keine näheren Angaben zur Zeitung verfügbar), 1.10.1934, ÖTM Nachlass

⁵¹*Berliner Tageblatt* (Abendausgabe), 22.8.1934, ÖTM, Nachlass

⁵²*Neues Wiener Tagblatt*, 5.5.1939

angewendete Schauspielkunst, sozusagen künstlich erzeugte Natürlichkeit - machte erst diesen unverwechselbaren Charme und diese Ausstrahlung der *Leopoldine Dur* aus.

Die typischen *Wiener Mädel*- Rollen der Wessely waren, wie auch die in *Maskerade*, oft Mädels aus kleinbürgerlichen Kreisen, die sich gegen Ende des Stückes zu dramatischem Format steigern konnten. War ihre Figur zu Beginn eher resignierend, eine Mischung aus Zurückhaltung und scheinbarer äußerer Ruhe, so ergriff diese meist im Höhepunkt des Stückes die Initiative. Trotz ihrer Schauspielkunst, die sie in diesem dramatischen Ausbruch endgültig entfalten konnte, stand sie jedoch nie als unerreichbare Künstlerin auf der Bühne oder auf der Leinwand, sondern repräsentierte dadurch nur noch mehr die „echte Wienerin“.

Paula Wessely erfasste als erste Schauspielerin die Figur des *Wiener Mädels* in ihrer Ganzheit. Sie verkörperte all diese typischen Merkmale, Natürlichkeit, Volksnähe und wienerische Feinheit und konnte diese in ihrer Paraderolle der *Leopoldine Dur* in ihrer höchsten Form entfalten.

5.2.3 Paula Wessely als Repräsentantin Österreichs

Das Bild des *Wiener Mädels* und der *Wien-Film* im Allgemeinen war damals ein speziell österreichisches Genre und daher im Ausland nicht wirklich bekannt. Zum Erfassen der Figur des *Wiener Mädels* bedurfte es doch gewisser Kenntnisse der sozialen, politischen und historischen Hintergründe Österreichs; somit traf der *Wien-Film* nicht unbedingt den Geschmack des ausländischen Publikums. Doch reagierte dieses auf den ihm bis dahin unbekannten Typus in *Maskerade* sehr positiv, was wiederum die Bedeutung dieses Mädeltypus in Österreich steigen ließ. War das *Wiener Mädel* bisher eher nur im österreichischen Filmgeschäft als unterhaltender Faktor präsent gewesen, so wuchs es durch diesen internationalen Erfolg über seinen Unterhaltungswert hinaus. Man erkannte, welchen Wert und welche Werbefunktion diese Figur für das Land Österreich hatte und in Zukunft noch haben könnte. In diesem Bewusstsein wurde spätestens nach *Maskerade* das *Wiener Mädel* auch in Österreich zu einer Ikone des Wienertums.

„Dieser Film ist ein österreichischer Triumph. Österreicher haben ihn ersonnen, inszeniert, gespielt, hergestellt. [...] Welche Fülle von Kunst und Bedeutung bringt dieses

kleine Land, das um seine Selbstständigkeit bitter kämpft, obschon es eine führende Weltmacht ist und bleibt.“⁵³

Da Paula Wessely diese Figur verkörperte, wurde sie nun auch verstärkt als „die Unsrige“ gefeiert. Man lobte ihr Spiel, das selbst in seiner Kunstform das Wienertum verkörperte. Auch wenn sie ausländische Erfolge feiern konnte, schrieben die Medien meist über ihre gelungene Repräsentation Österreichs.

„Im Ausland unserer Empfindungen vertritt sie, wird sie stets Österreichs geheimsten Liebeskummer immer wieder unerfüllbarer Träume betreten, treu ihrem Los, ein süßer Schatten unserer bittersten Welt- und Theaterdämmerungen zu sein.“⁵⁴

Die Kritiken sprechen in ihrer Beschreibung der künstlerischen Darbietungen Paula Wesselys stets von einer „Kunst, dem Lande Österreich gewidmet“ und sehen in ihren Rolleninterpretationen immer ein Stück österreichische Seele mitspielen.

„In Berlin hat sie uns vertreten, hat Österreichs geheimste Perlenlandschaft, die heimlich und liebessanft verschluckte Träne ins schlesische Korn gezaubert.“⁵⁵

5.3 Die Politisierung des Wiener Mädels im II. Weltkrieg

Als Schnitzler das *Wiener Mädel* auf die Theaterbühne brachte, schöpfte er aus den soziologischen Gegebenheiten und aus dem Alltagsleben seiner Zeit. Dieser real-soziologische Bezug ging zunehmend verloren und die Figur des *Wiener Mädels* wurde immer mehr für die faschistische Ideologie vor dem II. Weltkrieg benutzt. Entsprechend der stärker werdenden Heimat-Ideologie wurde das *Wiener Mädel* nun spätestens nach Paula Wesselys *Maskerade* zu einer Figur mit nationalem Wert für das Land Österreich. Aufgrund der patriotischen Darstellung des *Wiener Mädels* im *Wien-Film* wurde diese Figur verstärkt als politisches Propagandamittel eingesetzt.

Diese Lieblichkeit und Reinheit des *Wiener Mädels* wurde im II. Weltkrieg als Idealbild der „deutschen Rasse“ herangezogen. Stellvertretend für die Einheit des deutschen Reiches wurde diese Figur frei von ihrem ursprünglichen soziologischen Kontext dargestellt. Diese Figur wurde nun an das Wunschbild der deutschen Frau angepasst, die selbst durch die nationalsozialistische Ideologie bestimmt war. Die damals schon bereits etablierte

⁵³ *Neue Freie Presse*, 28.9.1934, ÖTM Nachlass

⁵⁴ *Wiener Allgemeine Zeitung*, 20.9.1932

⁵⁵ *Wiener Allgemeine Zeitung*, 22.2.1933

Schauspielerin Paula Wessely passte geradezu perfekt in dieses Bild und wurde von dem Regime für Propagandazwecke eingesetzt. Ihr Auftritt in Berlin (nach ihrem internationalen Erfolg *Maskerade*) in *Die heilige Johanna* von Bernhard Shaw am *Deutschen Theater* wurde dem politischen Anlass entsprechend bejubelt.

*„Die Säuberung, die vorgenommen wurde, hat nicht etwa - wie Pessimisten voraussagten - eine Einförmigkeit hervorgerufen, sie hat vielmehr bewirkt, dass neue unverbrauchte Kräfte endlich in die vorderste Reihe kamen. [...] Der glanzvolle Abend brachte einen neuen, rauschenden Erfolg für Paula Wessely und für den neuen Herrn des Deutschen Theaters Heinz Hilpert. Wie aktuell mutet uns heute die Diskussion auf der Bühne über Nationalsozialismus an! Wenn außerdem die scharf geschliffenen Monologe von so ausgesprochenen Schauspielern gesprochen werden, wie sie Hilpert zur Verfügung stehen, kann der Erfolg nicht ausbleiben.“*⁵⁶

*„Aber es ist wichtig, dass Hilpert schon heute die Schauspielerische Kultur und die Schauspielkunst gerettet hat. Der Beifall brandete gegen die Rampe, für die Wessely, für Hilpert [...] die sich hier mir Können einsetzten“*⁵⁷

*„Diese neue große Leistung der Wessely bekräftigt ihren Ruhm als erste deutsche Schauspielerin.“*⁵⁸

Ihre schauspielerische Natürlichkeit und Bodenständigkeit sowie ihre große Beliebtheit im deutschsprachigen Raum machten sie für die Nationalsozialisten unabkömmlich, sodass sie sogar zur „Staatsschauspielerin“ ernannt wurde.

1941 wurde der Propagandafilm „Heimkehr“ mit Paula Wessely in der Hauptrolle gedreht. Die nationalsozialistische Filmindustrie nutzte ihre Person und ihren Ruf, um mit diesem Film die Eroberung Polens zu rechtfertigen und das Terrorregime als Erlöser der Deutschen im Ausland darzustellen.

Parallel zu dieser Verzerrung des Bildes der Paula Wessely - die bis zum II. Weltkrieg noch als das *Wiener Mädel par excellence* galt – durch die nationalsozialistische Propaganda pflegte etwa Willi Forst das traditionelle Bild des *Wiener Mädel* weiter und erhielt es über den Krieg hinaus, zum Beispiel in *Operette* (1940) und *Wiener Blut* (1942). Bezeichnend für den Wert des *Wiener Mädels* ist auch die Tatsache, dass während dem II. Weltkrieg Willi Forst den Film *Wiener Mädel* drehte, der aber wegen der schwierigen Drehbedingungen erst nach dem II. Weltkrieg in die Kinos kam.

⁵⁶8Uhr Blatt: 8.10 1934, Nürnberg

⁵⁷Neue Berliner 12 Uhr Zeitung: 6.10.1934, Berlin

⁵⁸Die Stunde: 8.10.1934, Berlin

Im Zuge der Verdrängung, die nach dem Krieg in Österreich stattfand, klammerte man sich an dieses hinübergerettete Bild des *Wiener Mädels*. Auch Paula Wessely betrat in der Rolle der *Christine* nach dem Krieg wieder die Theaterbühne. Aber das Bild des *Wiener Mädels* veränderte sich: Die geschichtliche Realitätsverweigerung führte zu verkitschten Inszenierungen, die mit der neuen Interpretin Romy Schneider einen Höhepunkt erreichen sollten.

6 Die Bilder des *Wiener Mädels* nach 1945

6.1 *Realistische Darstellung*

Als Gegenbild zur Kunstfigur *Wiener Mädel*, das sich nach dem II. Weltkrieg in seiner filmischen Blütezeit befand, möchte ich Kurt Steinwendners Episodenfilm *Wienerinnen-Schrei nach Liebe* (1952) heranziehen. Was Ödön von Horvath auf literarischer Ebene mit seinem Stück *Geschichten aus dem Wiener Wald* schuf, verwirklichte Kurt Steinwendner mit filmischen Mitteln: Einen kritischen Blick auf die damalige Nachkriegssituation in Wien und besonders auf die Figur des realen *Wiener Mädels*. Diese Figur wurde im *Wien-Film* in einem gänzlich verzerrten und verkitschten Bild wiedergegeben und wurde so zu einer romantischen Kunstfigur, die mit der damaligen Realität wenig gemein hatte.

In diesem Film zeigt der Regisseur vier verschiedene Frauenschicksale (Episode 1: *Anni*, 2: *Helene*, 3: *Gabriele*, 4: *Olga*) von Nachkriegswienerinnen aus der Vorstadt. Anders als in den damaligen Filmen lösen sich deren Lebensgeschichten nicht in Wohlgefallen auf. Diese vier *Wiener Mädel* erleben keine Vorstadtidylle, sondern sind mit den Folgen des Krieges und deren sozialen Umfeld konfrontiert. Der Film *Wienerinnen* ist daher keine romantische *Wiener Mädel*-Darstellung, sondern vielmehr eine dokumentationsähnliche Wiedergabe der Wiener Randgebiete. Schon der Originaltitel *Wienerinnen im Schatten der Großstadt* weist auf die Randgruppenthematik dieses Filmes hin.

Kurt Steinwendner drehte dafür an Originalsschauplätzen der Wiener Vorstadt und stellte diese Orte auch in den Mittelpunkt seiner Erzählungen. Der Regisseur zeigt ein staubiges und armseliges Wien, bestehend aus Transportseilbahnen, Bassenawohnungen und heruntergekommenen Vorstadtbeisl'n. Mit nur wenigen Dialogen, bewusst eingesetzten Geräuscheinspielungen und Schwarz/Weiß-Bildern zeigt uns der Regisseur die Ausweglosigkeit der Protagonistinnen, ihrem Schicksal zu entkommen.

Fast trügerisch beginnt der Film mit einem Walzer und mit Bildern der Wahrzeichen Wiens. Vorteilhafte Aufnahmen der Innenstadt und bekannte Klänge sind all die Elemente, mit denen ein *Wien-Film* auch arbeiten würde, um eine harmonische idyllische Atmosphäre zu schaffen. Doch gleich nach dem Vorspann wird auf das „andere Wien“ umgeschwenkt und statt melodiosen Walzerklängen ertönen avantgardistische Klänge.

Dieser Umschwenk bewirkt einen Bruch mit den bisher assoziierten Bildern bzw. den Klischees der Stadt Wien und auch ihren Bewohnern.

„Auch Wienerinnen entsteht als Absage an Konventionen, sich dabei beständig an der Zerstörung des Klischees abarbeitend.“⁵⁹

Die Protagonistinnen, die vier verschiedenen *Wiener Mädel* aus der Vorstadt werden in einem unverkitschten Bild dargestellt. So zeigt uns zum Beispiel *Anni*, der erste Episodenfilm, das Schicksal des *Wiener Mädels Anni*, das durch die Arbeit in einer Ziegelfabrik versucht, ihre Familie durchzubringen. Ahnungslos lässt sie sich in eine inzestuöse Liebesbeziehung ein, die ein tödliches Ende nimmt. Fern dem idyllischen Leben und Ästhetik der gängigen Spielfilme zu dieser Zeit ist Anni in schlichtem Gewand, staubig und ungeschminkt zu sehen. Sie rennt nicht sorgenfrei über Wiesen und Felder, sondern beinahe existenzlos über Schutt und Staub. Jede Episode reißt gleich zu Beginn die angeblich makellose Fassade und somit auch die Klischees des jeweils porträtierten *Wiener Mädels* nieder. Die Protagonistinnen sollen nicht dem Schein der heilen Welt verfallen, sondern sollen realen Tatsachen ins Auge sehen. Die Erzählerstimme spricht die vier Frauenfiguren in jeder Anfangssequenz der Episode direkt an und weist gleich auf deren schwachen Punkt hin. So etwa demaskiert der Erzähler die scheinbar selbstbewusste und unverletzliche Praterdirne *Olga*, indem er sie fragt, ob sie sich nicht doch nach reiner Liebe sehnt.

„Wienerinnen sucht keine Botschaft sondern den Ausdruck[...].“⁶⁰

Kurt Steinwendner versuchte die Realität einzufangen, um sie in einer anderen Weise zu beleuchten. Neben Großaufnahmen der Gesichter der Schauspieler sollen verwackelte Aufnahmen und verschwommene Bilder die Gefühle der Protagonistinnen hervorkehren. In den Beziehungskonstellationen wird uns die Liebe als eine Art Fluchtmittel gezeigt. Fern dem Klischee einer glücklichen Beziehung zwischen einem *Wiener Mädel* und einem gesellschaftlich ihr höherstehenden Mann zeigt uns der Regisseur zum Beispiel in *Olga* das Bild einer nur äußerlich selbstbewusst wirkenden, in Wahrheit jedoch sehr unsicheren Frau. Dadurch, dass das *Wiener Mädel* als ein dem Mann untergeordnetes Geschöpf gezeigt wird, bedeutet seine Liebe eine Erhebung in eine bessere Welt. Die Liebe wird

⁵⁹Sylvia Szeley: Wien modern. Beiheft zu *Der österreichische Film Edition der Standard*

⁶⁰Büttner/ Dewald: *Anschluss an morgen*: Seite 404

somit zum Mittel der Verblendung und Versüßung des tristen Alltages für das *Wiener Mädel*. Anstatt sich mit der Realität auseinanderzusetzen und seine wahre Existenz zu suchen, geben sie sich dem Schein der Liebe hin, auch wenn diese von Untreue und Mordverwicklungen überschattet ist, wie in der dritten Episode *Gabriele*. Das Thema der Scheinwelt behandelt besonders die zweite Episode *Helene*. Als Besitzerin eines Kasperltheaters scheut sich Helene ihre Gefühle gegenüber ihrem Kollegen Walter preiszugeben und flüchtet in ihre Puppenwelt. Ein Kasperlspiel der Liebe also, das mit der bitteren Erkenntnis von der Wirklichkeit ein Ende findet.

6.1.1 Sequenzprotokoll

Das folgende Sequenzprotokoll bildet die Grundlage für die Filmanalyse und Interpretation von Kurt Steinwendners *Wienerinnen - Schrei nach Liebe*. Das Protokoll soll meiner theoretischen Veranschaulichung dienen und ist eine Sammlung von filmischen Daten und Parametern verschiedener Sequenzen.

Filmische Parameter sind zum Beispiel Beleuchtung, Kameraeinstellung, Kamerabewegung und Musik/bzw. Ton. Die Art und Weise wie der Regisseur mit diesen filmischen Parametern umgeht, prägt seinen Regiestil. Jeder gute Regisseur hinterlässt in seinen Filmen gewollt oder ungewollt eine gewisse persönliche „Note“ durch den persönlichen Umgang und Verwendung der eben erwähnten Parameter.

So versuchte auch Kurt Steinwendner in seinem Nachkriegsfilm *Wienerinnen- Schrei nach Liebe* mit diesen Parametern eine eigene Filmsprache zu entwickeln. Im Vergleich zu den beliebten *Wien- Filmen* war Kurt Steinwendners Film sehr avantgardistisch angelegt.

„Nach der Isolation während des Nationalsozialismus entstanden in allen Kunstsparten Avantgarden. Der österreichische Film aber, der sich in der Verantwortung des Handelsministeriums befand, blieb bis in die 60er-Jahre im Bann der Restauration, nämlich des Heimatfilms. Wienerinnen ist einer der raren, aber auch frühesten Versuche das österreichische Kino für die Moderne zu öffnen.“⁶¹

Im Umgang mit den filmischen Erzählmitteln gibt es Ähnlichkeiten zum damaligen Film in Italien. Dort experimentierte die Filmproduktion mit neuen Ausdrucksformen. Diese neue stilistische Ausrichtung wurde *Neoverismo* genannt und wurde besonders von Persönlichkeiten wie Luchino Visconti und Roberto Rossellini geprägt und geformt. Diese

⁶¹Sylvia Szeley: Wien modern, Beiheft zu *Der österreichische Film Edition der Standard*

Filmform ist bestrebt mit dokumentarischer Kamera die Wirklichkeit des traumatisierten Nachkriegseuropas zu erfassen. Sie ist sehr engagiert, kritisch und gegenwartsbezogen.

Kurt Steinwendner versuchte diesem Vorbild nicht nur mit einem dokumentarisch angelegten Drehbuch gerecht zu werden, sondern auch durch die passenden Drehorte und Schauspieler. Ganz im Sinne der Suche nach Wahrheit wählte Kurt Steinwendner für seinen Film Originalschauplätze. Diese hatten durch ihre Geschichte eine natürliche Aussagekraft, die kein Filmatelier erstellen könnte. Die Filmbilder bekommen dadurch auch einen dokumentarischen Charakter. Seine Schauspielcrew setzte er aus Profis und Laiendarstellern zusammen. Durch diese ungewöhnliche Besetzung wirken die gefilmten Personen viel unmittelbarer. Der Zuschauer glaubt keine Protagonisten mehr zu sehen, sondern Menschen aus dem realen Leben.

Produktionsdaten:

Drehbuchautoren	Kurt Steinwendner
Produzent	Ernest Müller Produktion der Schönbrunn-Film/ Rex-Film
Länge	96 Min
Produktionsland	Österreich
Sprache	Deutsch
Farbe	Schwarzweiß
Musik	Paul Kont Gerhard Bronner

Mein Sequenzprotokoll wird sich ausschließlich mit dem Frauenschicksal der *Helene* beschäftigen. Die Hauptfiguren des Protokolls sind Helene und Walter. Gespielt werden diese von Edith Prager und Karl Heinz Böhm.

Edith Prager (28. März 1922 in Wien) begann als Filmschauspielerin und wechselte dann zum Fernsehen. Mit Ende ihrer Karriere als Filmschauspielerin änderte sie auch ihren Nachnamen auf Klinger und war von 1981 bis Dezember 1999 als Fernsehmoderatorin der Tiersendung *Wer will mich?* als Tierversmittlerin tätig. Frau Klinger betreute auch 36 Jahre lang die Tierecke in der *Kronenzeitung*. Hier wurden ebenfalls Tiere vermittelt, aber auch verlorengegangene Tiere gesucht. Kurz nach Ende der Sendung *Wer will mich?* wurde ihr auch die Betreuung der Tierecke entzogen.⁶²

Karlheinz Böhm (16. März 1928 in Darmstadt), Sohn des Dirigenten Karl Böhm, ist österreichischer Staatsbürger und war von 1948 bis 1976 als erfolgreicher Schauspieler tätig und spielte in etwa 45 Kinofilmen aber auch im Theater. Er spielte neben Romy Schneider in den drei *Sissi* - Filmen den jungen Kaiser Franz Josef. Dadurch wurde er als Schauspieler auf ein Genre festgelegt – dem er in der Folge zu entfliehen suchte. Seine internationale Karriere als Schauspieler wurde 1960 durch seine Darstellung eines Serienmörders in Michael Powells *Peeping Tom* unterbrochen, da Kritik und Publikum den Film damals wegen seines beklemmenden Inhalts ablehnten. Erst Anfang der 1980er Jahre wurde der Film „wiederentdeckt“; er gilt heute unter Cineasten als einer der besten dieses Genres.

Böhm hatte noch vorher einen Hollywoodvertrag mit der *MGM* abgeschlossen, doch auch diese Zusammenarbeit erwies sich für seine Filmkarriere als nicht sehr fruchtbar. Die Rollen, die man ihm dort gab, waren für ihn nicht befriedigend und die fünf Filme überwiegend keine großen Erfolge. Und so kehrte er Mitte der 1960er Jahre enttäuscht nach Europa zurück. Bemerkenswert war dagegen die Zusammenarbeit mit dem Regisseur Rainer Werner Fassbinder in den 1970er Jahren. Hier glänzte er in dem Psychothriller *Martha*, der sich kritisch mit der Institution Ehe auseinandersetzte. Beeinflusst von dem gesellschaftskritischen Impetus des Regisseurs begann Karlheinz Böhm, sich immer stärker für globale Probleme zu interessieren.⁶³

Folgende Abkürzungen werden von mir im Sequenzprotokoll verwendet:

⁶²http://de.wikipedia.org/wiki/Edith_Klinger am 16.07.08

⁶³http://de.wikipedia.org/wiki/Karlheinz_B%C3%B6hm am 16.07.08

Abkürzungen	Erläuterungen
T / B	T= Timecode des Startframes D= Dauer der Einstellung
Eg	Einstellungsgröße (Totale, Nah, Groß)
Totale	Überblick: Menschen und Gegenstand sind ganz mit ihrer Umgebung zu sehen.
Halbnah	Oberkörper und Kopf
Nah	Schultern und Gesicht
Groß	Gesicht (Haaransatz bis Kinn)
Detail	Teile des Gesichts
Kamerabewegung	Schwenk, Zoom, Fahrt

Nr.	T/B	Eg	Bildinhalt	Handlung	Beleuchtung/Farbe	Kamerabewegung	Geräusch/Musik
1	-21:36 -00:21	Nah	Helene	Helene spielt Ziehharmonika			Singende Kinder und Ziehharmonikabegleitung Voice-over (Erzähler stellt Helene vor)
2	-21:57 -00:04	Totale	Kasperltheater	Kasperl und Gretel spielen			Sprechende Puppen
3	-22:01 -00:02	Halbnah	3 Kinder	Kinder, die sitzend zuhören			Lachen der Kinder
4	-22:03 -00:04	Totale	Flugzeug, Kasperl, Gretel	Flugzeug holt Kasperl und Gretel ab			Sprechende Puppen und lachende Kinder
5	-22:07 -00:04	Halbnah	3 Kinder	3 Kinder, wovon eine der anderen etwas zuflüstert			Sprechende Puppen und lachende Kinder
6	-22:11 -00:02	Halbnah	2 Kinder	Gespanntes zuhören und zuschauen eines Mädchen und eines Buben			Sprechende Puppen und lachende Kinder
7	-22:13 -00:03	Totale	Bösewicht, Kasperl, Gretel	Bösewicht will die Kasperl und Gretel vom Abfliegen abhalten			Sprechende, agierende Puppen
8	-22:16 -00:01	Groß	2 Mädchen	Hören gespannt zu			Sprechende Puppen
9	-22:17 -00:10	Totale	Bösewicht, Kasperl, Gretel	Bösewicht will Gretel und Kasperl behindern			Sprechende Puppen
11	-22: 27 -00:01	Halbnah	2 Kinder	Ein Bub bohrt in seiner Nase			Lachende Kinder und Sprechende Puppen
12	-22:28	Halbnah	2 Kinder	Ein Bub hat seinen			Siehe Einstellung 11

	-00:01			Zeigefinger in seinem Mund			
13	-22:29 -00:09	Halbnah	Kasperl, Gretel, Flugzeug	Kasperl und Gretel sitzen im Flugzeug			Sprechende Puppen
14	-22:38 -00:02	Halbnah	Bösewicht und Kasperl	Bösewicht neigt sich verärgert zum Kasperl		Schneller Schwenk nach links	Sprechende Puppen und lachende Kinder
15	-22:40 -00:01	Halbnah	Kleines Mädchen	Mädchen nimmt ihre Schürze in den Mund und steht dabei			Sprechende Puppen
16	-22:41 -00:01	Halbnah	2 kleine Mädchen	Erschreckend hält sich ein Mädchen die Hand vorm Mund			Ziehharmonika setzt sein
17	-22:42 -00:16	Halbnah	Puppentheater, applaudierende Kinder	Kasperl und Gretel fliegen weg, Vorhang fällt, Kinder applaudieren		Querfahrt vom Puppentheater weg zu den applaudierenden Kindern	Sprechende Puppen und Ziehharmonika spielt, Klatschgeräusch
18	-22:58 -00:13	Totale	Puppenspieler	Puppenspieler mit Puppen in der Hand, Walter spielt Ziehharmonika			Singen, Klatschen, Ziehharmonikamusik
19	-23:05 -00:07	Halbnah	Walter, Ziehharmonika	Walter spielt Ziehharmonika und bei Beenden des Liedes macht er sein Akkordeon zu			Singen, Musik, Schlussapplaus der Kinder
20	-23:12 -00:08	Halbnah	Sitzende Puppenspielerin, Helene	Helene geht durchs Bild, Puppenspielerin tupft sich die Stirne ab, anderer			Kinderlachen

				Puppenspieler zündet sich eine Zigarette an			
21	-23:20 -00:17	Halbnah	Walter, Helene, Glockenspiel	Walter nimmt Schlegel und spielt auf dem Glockenspiel, Helene kommt mit Flugzeug in der Hand			Glockenspiel – Geräusche
22	-23:37 -00:11	Halbnah	Walter, Helene	Sie sprechen miteinander			Sprechende Personen
23	-23:48 -00:09	Halbnah	Walter, Helene, dritte Person	Dritte Person tritt ins Bild und spricht Helene an			Sprechende Personen
24	-23:57 -00:21	Halbnah	Walter, Helene, dritte Person	Dritte Person tritt im Laufe des Gespräches wieder ab		Achsensprung	Siehe Einstellung 23
25	-24:18 -00:33	Nah	Walter, Helene	Walter und Helene sprechen		Überblendung	Sprechende Person und Glockenspiel
26	-24:41 -00:08	Groß	Haus, Straße, Auto	Helene sitzt mit Walter in der Mitte weiter hinten eine neue Person namens Edith und ein junger Student, „Chemiker“ genannt	Außenaufnahme	Wackelige Kamerafahrt	Avantgardistische Klaviermusikklänge
27	-24:49 -00:05	Halbnah	Chemiker, Buch	Chemiker liest ein Buch	Außenaufnahme	Wackeliges Bild	Straßenlärm, Klaviermusik
28	-24:54 -00:01	Detail	Buch	Chemiker blättert die Seite um	Außenaufnahme	Wackeliges Bild	Klaviermusik
29	-24:55 -00:05	Groß	Chemiker, Edith	Chemiker sitzt, und Edith sieht Walter an	Außenaufnahme	Wackeliger Schwenk zu Edith	Klaviermusik

30	-25:00 -00:01	Nah	Walter, Helene	Schauen vor sich hin im Auto	Außenaufnahme	Wackeliges Bild	Klaviermusik
31	-25:01 -00:03	Nah	Chemiker	Er bietet Edith einen Platz bei sich an	Außenaufnahme	Wackeliges Bild	Klaviermusik
32	-25:04 -00:07	Halbnah	Edith	Edith setzt sich zu Chemiker	Außenaufnahme	Kamerafahrt	Klaviermusik
33	-25:11 -00:01	Nah	Walter, Helene	Walter schaut Edith an	Außenaufnahme		Klaviermusik
34	-25:12 -00:10	Halbnah	Edith, Chemiker	Chemiker macht ihr indirekt eine Liebeserklärung	Außenaufnahme		Klaviermusik
25	-25:22 -00:05	Nah	Walter, Helene	Helene lacht über Verliebtheit vom Chemiker	Außenaufnahme		Klaviermusik
26	-25:27 -00:07	Nah	Chemiker, Edith	Chemiker stellt fest, dass Edith sehr an Walter interessiert ist	Außenaufnahme		Klaviermusik
27	-25:34 -00:11	Totale	Wagen, Menschenköpfe, Straße	Kamera filmt von hinten das Auto, dann fährt die Kamera am Auto vorbei und zeigt am Gebäude die Schulanschrift	Außenaufnahme	Kamerafahrt	Klaviermusik
28	-25:45 -00:08	Halbnah	Chemiker, Wagen	Chemiker steigt aus dem Auto aus, Edith steht ebenfalls auf. „Fangen wir eben an mir dem Kasperltheater“, sagt Walter beim Öffnen des Autos	Außenaufnahme	Kamerafahrt	Straßenlärm

29	-25:53 -00:31	Totale	Kinder, Lehrerin	Kinder setzen sich nieder erwarten das Kasperlspiel	Innenaufnahme	Kamerafahrt von Kindern zu aufgebauten Kasperltheater	Kinderlärm und sprechende Puppen, Ziehharmonika
30	-26:24 -00:08	Totale	Helene , Chemiker, Walter, Edith	Helene repariert Puppe während die anderen spielen	Innenaufnahme	Überblendung und dann Kamerafahrt	Kinderlärm und sprechende Puppen, Ziehharmonika
31	-26:32 -00:02	Halbnah	Edith, Walter	Edith schmiegt sich während Walters Harmonika Spiels an ihm	Innenaufnahme	Kamerafahrt	Kinderlärm und sprechende Puppen, Ziehharmonika
32	-26:34 -00:02	Nah	Walter, Edith	Walter, der Edith Spiel nicht durchschaut entschuldigt sich für den eben vorgefallenen Körperkontakt	Innenaufnahme		Kinderlärm und sprechende Puppen, Ziehharmonika
33	-26:36 -00:05	Halbnah	Edith	Edith dreht sich weg	Innenaufnahme		Kinderlärm und sprechende Puppen, Ziehharmonika
34	-26:41 -00:05	Totale	Chemiker, Puppentheater von hinten, Walter	Edith nähert sich Walter wieder	Innenaufnahme	Vogelperspektive	Kinderlärm und sprechende Puppen, Ziehharmonika
35	-26:46 -00:03	Detail und Halbnah	Edith, Walter	Hand von Walter und Ediths Hinterteil, dann Walters erstauntes Gesicht		Kamerafahrt	Kinderlärm und sprechende Puppen, Ziehharmonika
36	-26:49 -00:03	Detail	Edith	Ediths siegenden Gesichtsausdruck			Kinderlärm und sprechende Puppen, Ziehharmonika
37	-26:52 -00:02	Nah	Walter	Walter hat ein verdutztes Gesicht			Kinderlärm und sprechende Puppen, Ziehharmonika
38	-26:54	Detail	Edith	Edith schmunzelt			Kinderlärm und sprechende

	-00:05						Puppen, Ziehharmonika
39	-26:59 -00:05	Detail	Walter	Walter beginnt Gefallen an Edith und ihren Flirtversuchen zu finden			Kinderlärm und sprechende Puppen, Ziehharmonika
40	-27:04	Halbnah	Helene	Helene repariert das Puppenflugzeug und bekommt das Flirtspiel nicht mit			Kinderlärm und sprechende Puppen, Ziehharmonika
41	-27:07 -00:10	Halbnah	Walter, Edith	Walter spielt Ziehharmonika und Edith rückt wieder näher und streicheln sich schließlich bei der Hand			Kinderlärm und sprechende Puppen, Ziehharmonika
41	-27:17 -00:02	Totale	Kasperl	Kasperl ruft Gretel – Spielerin Edith			Kinderlärm und sprechende Puppe
42	-27:19 -00:07	Halbnah	Chemiker	Chemiker deckt das Flirtspiel der beiden auf			Kinderlärm und sprechende Puppen
43	-27:26 -00:01	Nah	Walter	Walter beginnt wieder Ziehharmonika zu spielen			Ziehharmonika
44	-27:27 -00:03	Nah	Edith	Edith spielt die Puppe Gretel und sagt „Na was ist denn schon geschehen?“ Chemiker sagt drauf „Noch nichts“			Ziehharmonika, sprechende Puppen
45	-27:30 -00:21	Totale	Kasperltheater	Gretel und Kasperl reden			Kinderlärm und sprechende Puppen, Ziehharmonika

46	-27:51 -00:15	Totale	Kinder	Kinder wünschen Gretel alles gute zum Geburtstag			Kinderstimmen und sprechende Puppen, Ziehharmonika
47	-28:16 -00:05	Halbnah	Kasperl	Kasperl verabschiedet sich von Kindern			Kinderlärm und sprechende Puppen, Ziehharmonika
48	-28:21 -00:02	Halbnah	Kinder	Kinder klatschen			Kinderlärm und sprechende Puppen, Ziehharmonika
49	-28:23 -00:24	Halbnah und Totale	Helene, Edith, Walter, Chemiker	Helene lobt Vorstellung rügt aber Edith wegen ihrer Unkonzentriertheit, kleiner Junge Karli schleicht sich hinter Theaterbühne		Kamerafahrt	Kinderlärm
50	-28:47 -00:22	Totale	Chemiker, Helene	Chemiker, Helene bauen Kasperltheater ab, Walter und Edith räumen zusammen		Vogelperspektive und Kamerafahrt	
51	-29:09 -00:03	Halbnah	Kleiner Junge	Kleiner Junge bewundert Ziehharmonika und Walter spricht mit Helene			
52	-29:11 -00:13	Halbnah	Edith, Walter	Edith fragt Walter ob er ihr behilflich sein kann beim Koffer		Fade out	
53	-29:24 -00:10	Detail	Edith	Ediths Hände dann Kopf		Kamerafahrt , Froschperspektive	
54	-29:34 -00:02	Nah	Walter, Edith	Walter nähert sich Edith			
55	-29:36	Totale	Helene, Karli	Karli bittet die			

	- 00:13			Ziehharmonika wegräumen zu dürfen			
56	-29: 59 -00:20	Halbnah	Edith, Walter	Walter hinter Edith stehend möchte sie küssen, sie jedoch verwehrt			Ziehharmonika Klänge setzten ein
57	-30:21 -00:03	Nah	Walter, Edith	Edith droht sonst die Scheibe einzuschlagen		Seitenwechsel der Kamera	Ziehharmonika Klänge
58	-30:24 -00:01	Halbnah	Walter Edith	Walter erschrickt und entfernt sich von Edith da er Schritte hört			Ziehharmonika Klänge
59	-30:25 -00:04	Totale	Karli	Karli kommt mit Ziehharmonika ins Zimmer			Ziehharmonika Klänge
60	-30:29 -00:03	Halbnah	Walter Edith	Edith überspielt die Peinlichkeit gegenüber Karli			Ziehharmonika Klänge
61	-30:32 -00:07	Totale	Karli Walter Edith	Karli fragt wo er die Ziehharmonika hinstellen soll, Walter sagt „ In das Physikzimmer“		Kamerafahrt	Ziehharmonika Klänge
62	-30:39 -00:09	Totale	Karli	Karli legt die Ziehharmonika weg			Frauenlachen im Hintergrund zu hören
63	-30:48 -00:07	Halbnah	Walter Edith				Ziehharmonika Klänge
64	-30:55 -00:02	Nah	Walter Edith	Walter und Edith küssen sich			Wilde Ziehharmonikaklänge
65	-30:57 -00:03	Totale	Helene	Helene mit dem Flugzeug in der Hand geht Treppen			

				hinunter, Karli sagt, dass er die Ziehharmonika abgestellt hat			
66	-30:59 -00:02	Halbnah	Walter Edith	Beide sind eng umschlungen			Ziehharmonika ertönt wieder
67	-31:01 -00:03	Halbnah	Helene	Helene tritt ein und erblickt Walter und Edith			Ziehharmonika Klänge werden wieder wilder
68	-31:04 -00:12	Halbnah	Walter Edith	Küssen und streicheln sich		Kamerabild wird unscharf und wackelt	Ziehharmonika Klänge werden wilder
69	-31:16 -00:03	Halbnah	Helene	Ist erstarrt und schreit „Walter“			Ziehharmonika Klänge enden
70	-31:19 -00:06	Halbnah	Helene Walter				
71	-31:25 -00:09	Nah	Helene	Sie wechselt sofort über zum beruflichen und fragt Edith ob sie heute mit ihr in der Schule bleiben kann um die Kostüme auszubessern			
72	-31:34 -00:01	Groß	Edith	Edith hat einen harten Gesichtsausdruck und verneint			
73	-31:35 -00:02	Groß	Helene	Helene antwortet daraufhin mit geistlosen Gesicht „dann muss ich sie eben alleine ausbessern“			

74	-31:37 -00:02	Groß	Edith				
75	-31:39 -00:06	Groß	Helene	Sie bittet Edith sie mit Walter kurz alleine zu lassen			
76	-31:45 -00:09	Halbnah	Walter, Edith, Helene	Edith geht grinsend an Helene vorbei		Kamerafahrt	
77	-31:54 -00:43	Halbnah	Helene, Walter	Helene bittet Walter bei ihr heute abend zu bleiben „wie immer“, Walter sagt, dass er genug habe von ihr und ihrem Puppentheater „Du verstaubst wie deine Puppen“		Überblendung	Sirenenähnliche Klänge setzen ein
78	-32:39 -00:13	Totale	Helene	Helene sitzt völlig geistlos an einem Tisch und starrt	Spärlich beleuchtet, Nacht		Geigenklänge (gezupfte Saiten)
79	-32:52 -00:12	Totale	Schulgebäude , Karli	Karli steigt in die Schule ein	Außenaufnahme		
80	-33:04 -00:09	Totale	Karli	Karli steigt durch das Fenster in den Keller	Innenaufnahme		
81	-33:13 -00:10	Totale	Karli	Karli schleicht am Gang in das Zimmer wo die Ziehharmonika liegt			
82	-33:23 -00:11	Totale	Karli	Karli schaut sich in dem dunklen Raum um	Lichtkegel auf Karlis Gesicht		Sphärische Klänge und Glockenspiel
83	-33:34 -00:05	Halbnah	Knochengerüst				Sphärische Klänge und Glockenspiel
84	-33:39	Groß	Karli	Karlis Gesicht		Kamerafahrt	Sphärische Klänge und

	-00:02						Glockenspiel
85	-33:41 -00:08	Groß	Schatten und Falke	Großaufnahme vom Schattenbild eines Vogels und dann einen ausgestopften Falken		Kamerafahrt	Sphärische Klänge und Glockenspiel
86	-33:49 -00:01	Groß	Karli	Karli blickt bisschen ängstlich durch die Gegend			Sphärische Klänge und Glockenspiel
87	-33:50 -00:03	Halbnah	Gläser	Kamera schwenkt über gefangene Reptilien in Gläsern			Sphärische Klänge und Glockenspiel
88	-34:02	Groß	Karli	Karli blickt sich um	Nur das Gesicht ist beleuchtet		Sphärische Klänge und Glockenspiel
89	-34:04	Totale	Schachteln mit Steinen	Kamera zeigt Schachteln beschriftet mit den Steinnamen wie „Dolomit“, „Marmor“	Geringe Ausleuchtung	Kamerafahrt	Sphärische Klänge und Glockenspiel
90	-34:16 -00:11	Nahnah und Totale	Schuhe von Karli	Karli geht zur Ziehharmonika		Kamerafahrt	
91	-34:27 -00:14	Nah	Helene	Helene sitzt verzweifelt in der Schule, ihre Hände gleiten über die am Tisch liegenden Puppen			Glockenspiel, Voice-over (Helenes Stimmer „Wie meine Puppen“)
92	-34:41 -00:13	Nah	Hände	Helenes Hände fahren über die Puppen, die Hände legen sich um den Hals vom Kasperl			Glockenspiel und Voice-over „da bist du ja mein geliebter Walter“
93	-34:52	Halbnah	Helene Kasperl	Hände von Helene			Glockenspiel

	-00:11			fahren in die Puppe des Kasperls			
94	-35:03 -00:11	Halbnah	Karli , Ziehharmonika	Karli spielt die Ziehharmonika	Sein Gesicht ist nur zur Hälfte ausgeleuchtet	Froschperspektive	Ziehharmonikaklänge
95	- 35:14 - 00:02	Halbnah	Helene	Helene beugt sich nach unten			Glockenspiel
96	-35:16 -00:10	Nah	Hände	Helenes Hände greifen in die Kiste wo die Gretel liegt			Voice-over „Da bist du ja meine Freundin Edith“
97	- 35:26 - 00:20	Halbnah	Helene, Gretel und Kasperl	Sie hält je in einer Hand die Puppen			Glockenspiel
98	-35:46 -00:05	Groß	Helene	Gesicht von Helene die spricht: „ Das Kasperlspiel von der Liebe“			Halliges Sprechen
99	-35:51 -00:39	Halbnah	Helene mit einer Tafel	Vor ihrem Gesicht ist eine Tafel mit der Aufschrift „I.Akt“, Helene spricht zu Kasperl alias Walter			Halliges Sprechen von Helene mit Voice-over (Stimmer von Walter)
100	-36:29 -00:06	Totale	Eine Uhr und Tafel	Gretel hält eine Tafel vor eine Uhr mit der Aufschrift „II.Akt“			Sphärische Klänge
101	- 36:35 - 00:09	Halbnah	Helene; Gretel, Kasperl	Helene schaut auf Gretel spricht aber mit Kasperl „Wie gefällt dir Edith“, Kasperl alias Walter „Gar nicht“, Tafel mit „III.Akt“ wird vor ihr Gesicht geschoben			Sphärische Klänge

102	- 36:44 - 00:12	Halbnah	Helene; Gretel, Kasperl	Kasperl spricht zu Gretel „Edith, ich bin vernarrt in sie“	Effektlicht		Voice-over von Edith und Walter, sphärische Klänge
103	- 36:56 - 00:05	Halbnah	Helene	Helene bekommt eine Blume ins Gesicht geworfen	Effektlicht		Sphärische Klänge
104	-37:01 -00:10	Halbnah	Helene, Kasperl, Edith	Helene fragt Kasperl ob er sie liebt „Nein ich liebe Edith“			Sphärisch Klänge
105	- 37:11 - 00:10	Groß	Helenes Mund	Sie spricht sehr aufgeregt „IV Akt, V Akt“	Effektlicht		Sphärische Klänge
106	- 37:21 - 00:04	Totale		Verzerrte Farbflecken			Sphärische Klänge
107	-37:25 -00:01	Nah	Helene	Helene wirft eine Kasperlpuppe auf den Boden			
108	-37:26 -00:01	Totale	Puppe	Zerschmetterte Puppe			
109	-37:27 -00:11	Halbnah	Karli	Karli hört den Lärm und steht samt Ziehharmonika horchend auf			
110	-37:38 -00:09	Totale	Helene	Helene sitzt vor den Scherben und spricht zu Gretel „schau, Schau“, plötzlich schaut sich Helene um			
111	-37:47 -00:01	Totale	Helene	Helene holt aus um auch die Gretel am Boden zu werfen			
112	-37:48 -00:04	Nah	Karli	Karli erblickt Helene „Was machen sie			

				denn da, dass sind doch unsere Puppen, unsere“			
113	- 37:52 - 00:10	Nah	Helene	Helene weinend „Unsere Puppen, die gehören nicht mehr mir?“			
114	- 38:02 - 00:28	Totale	Helene, Karli	Helene „Das sind eure Puppen, dass hatte ich einen Augenblick vergessen“, Karli setzt sich zu Helene auf den Boden, Helene beginnt zu singen und dann Voice -over von Kinder „tra tra tralala,...“			Voice-over von Kinderstimmen
115	-38:30 -00:10	Totale	Kasperl	Kasperl kommt aus dem Vorhang heraus und verbeugt sich			Kinderstimmern singen das Kasperllied mit Ziehharmonikabegleitung
116	-38:40	Black					Ziehharmonika spielt letzten Akkorde

6.2 Verklärte Darstellung

6.2.1 Romy Schneider: Die Jungfrau von Geiseltasteig⁶⁴

Das *Wiener Mädel* der Paula Wessely, das sie zu einer Ikone des Wienertums werden ließ, entwickelte Romy Schneider nach dem II. Weltkrieg weiter. Sie führte diesen Typus hin in aristokratische Höhen und veredelte diese Figur. Gleichzeitig aber verlor dieser Typus durch diese neue Darstellung jeglichen Bezug zur Wirklichkeit.

„<Warum springen die Menschen so auf Romy an?> fragt Mutter Magda Schneider. <Weil sie spüren, dass das hier endlich einmal ein Geschöpf ist, das mit dem Dreck der Welt noch nicht in Berührung gekommen ist!>“⁶⁵

Das Image, mit dem Romy Schneider berühmt wurde, stützte sich auf ihre Herkunft als Wienerin und auf ihr junges, unerfahrenes Wesen. Sie war eigentlich Österreicherin, da sie in Wien geboren wurde, doch auf Grund des „Anschlusses“ Österreichs an Deutschland war sie Besitzerin eines deutschen Passes. Einerseits war sie durch ihr Elternhaus und ihre Erziehung im Internat streng erzogen worden, andererseits hatte sie schon damals ebenjene natürliche Lieblichkeit, die wie geschaffen war für die *Wiener Mädel*-Rollen. Mit 15 Jahren wurde sie durch einen Spontaneinfall eines Produzenten zum Film geholt. Allein der Einstieg ins Filmgeschäft und das gemeinsame Auftreten mit ihrer Mutter präsentierte Romy Schneider als *jungfräuliches Wiener Mädel*. Seitens ihres Stiefvaters und Manager Hans Herbert Blatzheim wurde nun auch alles daran gesetzt diese Unschuld zu vermarkten.

„Der planmäßige Aufbau ihres Images, die Auswahl ihrer Rollen und die Verhandlungen mit Produzenten sowie der Einsatz von publizistischen Mitteln trugen deutlich dazu bei, Romys Starkarriere zu fördern und zu formen.“⁶⁶

Auch seitens der Pressearbeit wurden die Fotos nach möglichen Störfaktoren, wie zu viel Dekolleté oder nackte Haut, die ihrem jungfräulichen Image geschadet hätten, überprüft. Medieneinfälle, wie angeblich selbstgeschriebenen Tagebuchausschnitte Romys in der Zeitung *Deutsche Illustrierte* abdrucken zu lassen, verstärkten nur dieses Image.

⁶⁴Vgl. *Der Spiegel*, Nr. 10, 10. Jahrgang, 7.3. 1956

⁶⁵*Spiegel*, 7.3.1956: Seite 34

⁶⁶Korte (2000): Seite 111

Dank diesem bewusst geführten Management und ihrer kindlich süßen Ausstrahlung schaffte sie es glaubhaft, saubere, brave Mädchen auf der Leinwand wiederzugeben, ohne dabei lächerlich zu wirken. Ganz im Gegenteil erntete sie sofort durch ihr natürliches Spiel die Sympathie des Publikums. Bis in die heutige Zeit erreichen ihre Filme das Publikum, ohne dass ihre Schauspielart als veraltet gelten könnte. Mit ihrer elegant zarten Figur, ihrer süßen Stimme und ihrem engelhaften Gesicht verkörpert sie ein typisches Schönheitsideal des *Wiener Mädels*. Nichts an ihrem Wesen war zu aufreißerisch und kein Körperteil zu weiblich ausgeprägt, als das dieser ihre Reinheit mindern könnte.

Romy Schneider hatte die Begabung, kitschige Texte der Nachkriegsfilme mit ihrer unverwechselbaren Persönlichkeit so zu gestalten, dass sie damit die Figur über ihren Kitsch hinaushob.

55.Bild

(Ein herrlicher Waldweg. Tag. Wundervolle Ruhe, nur durch das Gezwitscher einiger Waldvögel unterbrochen - mitfahrende Kamera)

Sissi und Franz Joseph kommen wie zwei einfache Menschenkinder durch den Wald und atmen die herrliche Waldluft ein.

Sissi, versonnen lächelnd (wie zu sich selbst): „Wenn du einmal im Leben Kummer oder Sorgen haben solltest, dann geh` wie jetzt mit offenen Augen durch den Wald, und in jedem Baum, jedem Strauch und in jeder Blume wird dir die Allmacht Gottes zum Bewusstsein kommen und dir Trost und Kraft spenden!“

Franz Joseph, der ihr aufmerksam zuhört: „Das hat sie irgendwo gelesen?“

Sissi, lächelnd: „Nein, diesen Rat hat mir mein Papili gegeben!“

Franz Joseph, lächelnd: „Ach, der Papili.“⁶⁷

Untermalt durch die immer prunkvoller inszenierten *Wien-Filme* formte sie aus dem traditionellen *Wiener Mädel*- Image eine veredelte Figur.

6.2.2 Sissi

„Damals riß sie das deutsche Publikum zu unumwundener Bewunderung hin. Die jugendfrische Repräsentantin verblichenen Monarchenglanzes [...] lockte Millionen in die Kinos.“⁶⁸

⁶⁷Der Spiegel, 7.3.1956

⁶⁸Der Spiegel, Nr. 11, 13.3 1963

War das *Wiener Mädel* bis jetzt eher ein Mädchen aus dem Volk gewesen, so wurde dieses nun zur Kaiserin Österreichs „gekrönt“: ein symbolischer Akt für die Bedeutung, die dem *Wiener Mädel* zu Teil geworden war. Diese Veredelung wurde durch die Rolle der Sissi vollendet.

Diese Figur, von Ernst Marischka erschaffen, hatte wenig mit der historischen Figur gemein und fügte sich „mit den Primärmotiven <Unschuld>, <Tochter>, <Mädel>[...] zudem bruchlos in die von den Heimatfilmen dieser Jahre geprägter Muster ein.“⁶⁹.

Ernst Marischka inszenierte nun den Sissi-Stoff mit allen Registern, die dem *Wien-Film* zur Verfügung standen: Idealisierte Landschaftsaufnahmen, Monarchenglanzbild und paradiesische Darstellung der Habsburgerzeit sprengen den Rahmen des bisher Dagewesenen.

Sissi, eigentlich eine bayrische Prinzessin, wird trotz ihrer adeligen Herkunft als ein einfaches *Wiener Mädel* dargestellt. Ihre Umgangsart und Sprechweise ist von ehrlicher Einfachheit und Menschlichkeit erfüllt; sie schafft es mit ihrer kindlich-natürlichen Art, selbst die Liebe des Kaisers zu gewinnen. Dieses *Wiener Mädel* wird nicht nur durch Sissis Herkunft allein geadelt, sondern darüber hinaus sogar noch vom Lande Österreich. Neben der endgültigen nationalen Mythenproduktion der österreichischen k.u.k. Monarchie ist die Inszenierung der Sissi eine Hommage und Ehrung an das *Wiener Mädel*.

Diese Trilogie entstand in der Zeit nach dem II. Weltkrieg, die sensibler nicht auf dieses Bild hätte reagieren können.

Die Funktion Sissis und somit auch ihrer Darstellerin Romy Schneider übertraf jegliche bisherigen Vorbilder und wurde zum ultimativen Aushängeschild Österreichs in dieser schwierigen Nachkriegszeit. Das Land benötigte dieses *Wiener Mädel* so sehr, dass sogar das Bildungsministerium sich darum bemühte, „[...] Romy Schneider dazu zu bewegen, eine vierte Sissi- Folge zu drehen [...]“.⁷⁰

„Es war eine Welt von Krinolinen, Walzern, Flirts, immer in Dekoration von Marischka [...] Es war nicht Sissi-Land, es war eine Sissi-World, und die war immer, wo ich mich aufhielt.“⁷¹

⁶⁹Korte (2000): Seite 113

⁷⁰Korte (2000): Seite 121

⁷¹Seydel(Hg.,1992): Seite 322

Die Folgen dieses internationalen Erfolges sind selbst heutzutage noch an zahlreichen Touristenständen in Wien, zum Beispiel in Form von Postkarten mit Romy Schneider als *Sissi*, zu sehen und zu spüren.

6.2.3 Vom Wiener Mädel zur *Femme fatale*



Ihr Mädchentyp passte in die damaligen Filmproduktionen und wurde von den Zusehern zu einem Märchenstereotyp erhoben. Die Menschen in der schweren Nachkriegszeit suchten und fanden in Romy Schneider eine Ikone, die sie in die Traumwelt des Films verführen konnte. Durch ihre Natürlichkeit bzw. ihr ungeschultes Schauspiel berührte sie die Herzen der Zuseher und strahlte mit ihrem Wesen die Unschuld und Lieblichkeit der Welt nach außen. Auch wenn die Wienfilme heute an sich als klischeehaft und verkitscht gelten, sind die Interpretationen ihrer Figuren noch heute sehenswert und berühren uns gleichermaßen wie vor 50 Jahren. Das Geheimnis liegt in dem Talent Romy Schneiders authentisch sein zu können. Sie holt ihre Emotionen nicht mittels einer Technik hervor, sondern schöpft aus

den ehrlichen Gefühlen ihrer Seele. Diese Qualität wird ihr Schauspiel selbst noch in ihrer Frankreich-Zeit auszeichnen, obwohl sie dort ganz anderes Rollenrepertoire spielte.

„Für das Publikum hieß ich Sissi, für die Produzenten war ich die leibhaftige Verkörperung der süßen unschuldigen Kaiserlichen Hoheit.“⁷²

Eine schauspielerische Weiterentwicklung des so dominanten *Wiener Mädel*-Image Romy Schneiders konnte - wenn überhaupt - nur sehr langsam passieren. Romy Schneider konnte ihr Image nicht von heute auf morgen wechseln, da sie Verträge zu erfüllen hatte, die schon vor dem *Sissi*-Hype abgeschlossen wurden. Denn die Produzenten hatten Romy Schneiders Marktwert früh erkannt und wollten soviel wie möglich davon profitieren. Mit ihr als Hauptfigur machte man als Produzent zu dieser Zeit am deutschen Filmmarkt garantiert ein Geschäft. In der sogenannten Zwischenphase, der Zeit nach der *Sissi*-Trilogie (noch bevor der endgültigen Trennung von Deutschland und Österreich) spielte Romy Schneider Rollen nach dem alt bewährten *Wiener Mädel*-Muster. Diese Rollen wurden damals mit größter Sorgfalt von ihren beiden Managern Magda Schneider und Blatzheim ausgesucht. Trotz Angeboten aus Hollywood von Universal und Fox sind ihre Berater sehr darauf bedacht gewesen, das Publikum von Romy Schneider nicht durch einen zu schnellen Wechsel ins ernstere Fach zu verlieren. Nach dem Motto *Die bleibt uns taufersch bis 21!* versuchten sie Romy Schneider weiterhin auf der „Jungfräulein-Schiene“ weiterzuführen. Solange es geht, sollte das Mädchen eben jungfräulich und nicht zu aufreizend auf der Leinwand zu sehen sein. Man setzte also auf Remakes und Kostümverfilmungen.

So bot sich der Stoff von Arthur Schnitzlers *Liebelei* als Remake sehr an. Die Verträge zu *Christine* reichen ebenfalls mitten in die *Sissi*-Zeit, also in eine Zeit als der Gedanke des Ausbruchs Romy Schneiders aus diesem Image noch nicht so ausgeprägt war. Magda Schneider selbst hatte diese Rolle bereits in Max Ophüls Verfilmung 1932 erfolgreich verkörpert. Die Mutter konnte also auch in dieser Rolle mit Rat und Tat zur Seite stehen. 1955 während den Dreharbeiten zu *Der letzte Mann* hat Romy Schneider Max Ophüls aufgesucht und gefragt, ob er ein solches Remake wieder drehen würde. Trotz noch persönlicher Anfrage Magda Schneiders lehnte er mit den Worten „Besser als damals könne er es nicht mehr machen“⁷³ ab. Nach längerer Suche des deutschen

⁷²Seydel(Hg.,1992): Seite 176

⁷³Krenn(2008), Seite 118

Filmunternehmens nach einem Regisseur ergab sich eine Kooperation mit Frankreich. Pierre Gaspard-Huit wurde als Regisseur und der damals sehr junge und noch unbekannte Alain Delon als Romy Schneiders Filmpartner ausgesucht. Diese Begegnung der beiden jungen Darsteller sollte sich für Romy dann als sehr hilfreich herausstellen.

Doch wie viele andere Filme in dieser Zwischenphase Romy Schneiders erbrachte auch *Christine* nicht wirklich den erhofften Erfolg im Vergleich zu den *Sissi* Filmen. Mit der Zeit und zunehmendem Alter hatte auch die Beliebtheit der „professionellen Jungfrau“⁷⁴ abgenommen.

*„Romy rebellierte vergeblich gegen ihre süßlichen Sissy-Rollen. Nach den Filmen Kitty und die große Welt (1956), Robinson soll nicht sterben (1956), Mompti (1957), Scampolo (1958), Mädchen in Uniform (1958), Christine (1958) und Die Halbzarte (1959) fiel sie in der Beliebtheitskala deutscher Kinos vom ersten auf den 20. Platz zurück.“*⁷⁵

Was hatte Romy Schneider vom deutschsprachigen Film in ihrem Genre noch an Rollen spielen können, wenn selbst in solchen leicht erweiterten Jungmädchenrollen ihr Erfolg abnahm? Für das Mutterrollenfach war sie wohl noch entschieden zu jung und aussteigen wollte Romy Schneider natürlich auch nicht.

Nachdem ihre Verträge nun erfüllt waren, nützte Sie ihre Beziehung zu dem französischen Schauspieler Alain Delon, um mit Deutschland, Österreich und ihrer Familie zu brechen. Sie flüchtete fast von einem Tag auf den anderen ohne die Sprache zu beherrschen nach Frankreich zu Alain Delon.

Dass sie sich dann in Frankreich vom einstigen *Wiener Mädel* zur *femme fatale* entwickeln sollte, konnte niemand ahnen. Denn Romy Schneider war trotz ihres *Sissi*-Erfolges sicher nicht die Art von Star auf den Frankreich gewartet hatte. Romy Schneider hatte bis zu ihrer „Flucht“ nie lernen müssen Entscheidungen zu treffen, wurde ihr Image in ihrer *Wiener Mädel*-Karriere doch bestens von ihrer Mutter Magda Schneider geführt. Es folgten nun zwei Jahre der Suche nach Arbeit in Paris, bevor ihr Regisseure Rollen anboten. Ihren französischen Durchbruch verdankt sie drei Personen Alain Delon, Luchino Visconti und Coco Chanel.

Alain, der gerade einen Film mit dem Filmmeister drehte und ihn sehr verehrte, stellte ihn Romy Schneider vor.

⁷⁴*Der Spiegel*, Nr.11/ 1963: Seite 82

⁷⁵<http://www.helloarticle.com/de/romy-schneider-sie-wollte-nicht-ewig-sissi-sein-r453.htm> am 13.08.2007

„Bitte komm nach Rom. Du musst Luchino kennenlernen. Es ist mir so wichtig.“⁷⁶

Visconti glaubte an sie und gab ihr die Möglichkeit eines großen filmischen Comebacks in *Boccaccio`70*.

Coco Chanel verwandelte Romy Schneider zeitgleich durch ihren Stil zu einer eleganten, modernen jungen Frau und stärkte dadurch auch ihr Selbstgefühl. Romy Schneider wurde vom einstigen Wiener Fräulein zur modischen Pariserin umgestylt. Sie gewann an erotischer Ausstrahlung und scheute auch nicht mehr davor zurück, diese nach außen zu tragen.

Visconti sah Romy und filmte sie wie vorher nie jemand zuvor. Er gab ihr in *Boccaccio`70* die Rolle einer betrogenen Gräfin, die bereit ist, ihrem Mann zu verzeihen unter einer Bedingung, dass er künftig auch sie für jede Liebesnacht bezahlen muss. Romy Schneider wurde nun in luxuriösem modernem Ambiente von ihrer neuen erotischen Seite aufgenommen: Er filmte ihren ersten Striptease und machte sehr ästhetische Bilder von Romys nacktem Körper. Ihre Haare wurden vom Star-Figaro Alexandre abgeschnitten und neu frisiert: „Visconti wollte sie schön, modern und sophisticated. Dazu gehörte ein leichter, natürlicher Haarschnitt, bewegliche Haare, die nicht starr sind.“⁷⁷

Ab diesem Film begannen ihre zweite Karriere und eine neue Ikonisierung ihrer Person, die fern von ihrem ersten Image war. In diesem und im Laufe ihrer folgenden Filme bestach sie auch hier durch ihre Natürlichkeit in der Erotik. Sie konnte ihre attraktive Ausstrahlung entfalten und diese in einer einzigartigen subtilen Weise benutzen. Romy Schneider setzte nicht - wie etwa Brigitte Bardot – ihre Erotik so direkt ein sondern ließ ihren Flirt mit der Kamera immer in ihrer Rolle subtil mitschwingen.

Das neue Bild Romy Schneiders als starke Frau, die sehr anziehend auf Männer wirkt, festigte sich im Laufe ihrer Filme und erhob sie zu der Ikone Frankreichs. Sie hatte den ihr so heiß ersehnten Sprung zur Charakterschauspielerin geschafft.

In Frankreich feierte man sie nun als Leinwanddiva und im deutschsprachigen Raum lebte und träumte man dem *Wiener Mädel* nach. Durch ihre so starke Filmpräsenz schaffte sie es unwillkürlich zwei verschiedene Ikonisierungen (*Femme fatale* und *Wiener Mädel*) gleichzeitig zu verkörpern. Die Franzosen feierten und liebten eine ganz andere Romy als die Leute in Deutschland und Österreich, die, ganz gegensätzlich, nun die neue

⁷⁶Seydel(Hg.,1992): Seite 187

⁷⁷Zit. N. Robert Amos, Mythos Romy, Neu Isenburg 2006: Seite 44

„französische“ Romy Schneider verachteten und beschimpften. Das Publikum in Österreich und Deutschland konnte ihre Erotik und Freizügigkeit nicht gutheißen. Man beschuldigte sie der Unzüchtigkeit und ließ der Empörungen in den deutschen Zeitschriften freien Lauf.

„Wenn ich die Magda Schneider wäre, würde ich mit einem Rohrstöckchen meiner Tochter auf die Finger klopfen, mit denen sie sich so frivol entblättert.“⁷⁸



Als kleines Kind schon hatte sie sich in ihrer Internatszeit immer in Rita Hayworth hineingeträumt, eine amerikanische Filmdiva der 1940er Jahre. Sie strebte nach Anerkennung ihrer künstlerischen Werte. Beides hatte sie nun realisieren können, sie war Frankreichs absoluter Filmiebling und hatte die Möglichkeit sich von Regisseuren wie Luchino Visconti, Fritz Kortner und Orson Welles formen und führen zu lassen.

„Sie haben mich zu dem gemacht, was ich heute bin – zu einer Schauspielerin.“⁷⁹

Durch ihren frühen Tod schaffte sie eine Mystifizierung ihrer Person im Leben wie im Film als *femme fatale* und auch als *Wiener Mädel*. Ähnlich wie durch den frühen Tod Marilyn Monroes bleibt uns nur eine schöne und junge Romy Schneider in Erinnerung. Sie

⁷⁸ Krenn(2008): Seite 176

⁷⁹ Seydel(Hg.,1992): Seite 205

verausgabte sich nicht nur in ihren Rollen, sondern auch als Privatperson. Sie war extrem in allem, was sie tat, und konnte wie eine Besessene arbeiten. Ein geregeltes ruhiges Leben konnte sie nur zeitweise leben, denn meistens war sie getrieben durch Ängste und Besessenheit an einer Rolle oder an einem Mann. Der Mensch Romy Schneider und große Bandbreite an Gefühlen werden uns wohl nie ergründbar sein. Man hatte sie wohl auch auf Grund dieser Tatsache immer versucht zu kategorisieren, sie einem Frauentyp zuzuordnen, doch bevor dies geschehen konnte, verblüffte sie ihr Publikum immer mit der nächsten Rolle.

Was ihr blieb und uns bis heute fasziniert ist ihre unmanierierte Ausstrahlung, innere Kraft und Authentizität. Diese Qualitäten finden wir in ihren beiden Lebensrollen *Wiener Mädel* und *femme fatale* des Films wieder und formten diese auf eine einzigartige Weise.

7 Das Wiener Mädel im Wandel der Zeit anhand von Paula Wessely und Romy Schneider

7.1 Pflichtprogramm der Interpretinnen des Wiener Mädels

7.1.1 Sissi - eine österreichische Tradition

Die beiden Schauspielerinnen, die eine so große Bedeutung, weit über ihren künstlerischen Tätigkeitsbereich hinaus, errungen hatten, können unmittelbar miteinander in Verbindung gebracht werden: Die Bindeglieder heißen Sissi und Ernst Marischka.

Paula Wessely trat 1932 im Theater an der Wien in der Operette Sissy auf, die als Vorbild für die späteren Sissi-Filme mit Romy Schneider dienten. Sowohl der Film als auch die Operette wurden von Ernst Marischka inszeniert.

„Die drei Sissi-Filme der österreichischen Operettenfilmproduzenten Ernst Marischka (Erma-Produktion), die von 1955 bis 1957 entstanden, hatten ihr Urbild in der erfolgreichen Operette Sissy[...]Hans Jaray spielte damals den Kaiser Franz Joseph und Paula Wessely verkörperte die Titelrolle.“⁸⁰

Ernst Marischka erwies sein Gespür für publikumswirksame Stoffe, als er 1932 den beiden Librettisten Ernst Descey und Gustav Holm mit folgenden Zeilen sein Interesse an der Handlung der bayrischen Prinzessin verkündete:

„Manche Szenen möchte ich umstellen, aber ich sehe ein Niveau, ich sehe ein Finale..., ich sehe ein Duett..., ich sehe Wirkungen..., ich sehe...“⁸¹

Keine Handlung lebt so sehr von der Darstellerin, wie der Sissi-Stoff. Es ist nicht verwunderlich, dass das Libretto von vielen Regisseuren abgewiesen wurde, bevor Ernst Marischka dieses in die Hände bekam. Dass die Handlung an sich nicht viel hergibt, beweist der Flop der Verfilmung der amerikanischen Filmgesellschaft Universal *The King Steps Out*. Denn das Potential dieser Geschichte liegt in der passenden Inszenierung des Wiener Mädels.

⁸⁰Steiner (1984): Seite 340

⁸¹Programmheft Sissy, ÖTM, Nachlass Paula Wessely: Seite 3

Kein anderer hatte ein derartiges Gespür für die passende Inszenierung und einen solchen Glauben an die Kraft dieser Figur wie Ernst Marischka. Er wusste, wie wichtig es war, die passende Schauspielerin dafür zu besetzen, damit die Operette ein Erfolg werden würde. Als Ernst Marischka mit Ernst Descey und Gustav Holm in Kontakt trat, hatte er deshalb auch schon konkret eine Besetzung für die Hauptperson im Auge.

„Im Herbst darauf kamen wir zusammen, Marischka, echter Künstler, verliebte sich nach und nach in die Hauptfigur, das strahlende Naturkind Sissy, wusste dafür gleich die Besetzung, und zwar Paula Wessely, phantasierte sich die Inszenierung zurecht und betrachtete die beiden Majestäten, die anderen ein Schrecken gewesen waren, als die Säulen der Wirkung.“⁸²

Seine endgültige Zusage für das Libretto Sissy erfolgte mit der Bedingung Ernst Marischkas, Paula Wessely damit zu besetzen. So wie später im Film, setzte er auch im Singspiel auf die Natürlichkeit der Darstellerin und stellte die Persönlichkeit der Paula Wessely in den Mittelpunkt.

⁸²Programmheft Sissy, ÖTM, Nachlass Paula Wessely: Seite 3



Ernst Marischka schien ein spezielles Auge für die Besetzung solcher Wiener Jungmädelsrollen zu haben: Er erwies sich mit der Auswahl sowohl von Paula Wessely als auch von Romy Schneider als sehr erfolgreich. Auch Magda Schneider war einst mit solchen Rollen erfolgreich gewesen und wurde von Johanna Matz ersetzt. Bezüglich der Besetzung von Ernst Marischka zu einem seiner neuen Filme *Zwei in einem Auto* schrieb ein Kritiker:

„Ernst Marischka, der später Romy Schneider populär machen sollte, übertrug Johanna Matz eine ehemalige Magda-Schneider-Rolle und formte sie zum beseelten und zugleich

*schlagfertigen Wiener Mädel - jenem spezifischen Typus, der seit Paula Wesselys Wechsel ins Frauenfach nicht mehr im deutschsprachigen Film vertreten war.“*⁸³

Auch in der Sissi-Verfilmung glaubte er von Anfang an an Romy Schneider und setzte sie bereits vor Sissi, als junge Königin Viktoria von England in *Mädchenjahre einer Königin* ein. Für diesen Film hatte er eigentlich schon eine andere Schauspielerin vorgesehen, doch engagierte er der Anekdote nach Romy Schneider vom Fleck weg, als er sie einmal mit ihrer Mutter antraf.

*„Es ist ja alles schön und gut“, sagte er jetzt, „ich habe sogar schon jemanden im Vertrag. Aber jetzt sehe ich die Romy dasitzen...“*⁸⁴

Die Kritiken bewahrheiteten wieder einmal sein Gespür und lobten Romy Schneiders Sissi als Reinkarnation der echten Kaiserin schlechthin.

Die „Dirndlprinzessin“⁸⁵ singt zwar nicht wie Paula Wessely als Sissi, doch spielt sie Zither, in der freien Natur in Anwesenheit der Kaisers.

7.1.2 Christine von Arthur Schnitzlers Liebelei

Auch wenn die spätere Entwicklung der Schauspielerinnen in ihren Intentionen verschieden war, so hatten sie doch beide in ihrem Repertoire dieselben für ihre Karriere bedeutenden Rollen, die von *Christine* und Sissi.

Außer den obligaten Prinzessinnen-Rollen ist die Rolle der *Christine* in Arthur Schnitzlers *Liebelei* gewissermaßen ein Bravour-Stück im *Wiener Mädel*-Fach und somit auch Pflichtprogramm und Wunschrolle für jede junge, ehrgeizige Schauspielerin.

Die *Christine* ist eine beliebte Rolle, da sie einer jungen Schauspielerin so ziemlich alle möglichen Facetten bietet, die dem Jungmädchenfach zugeordnet werden können.

So war es nach Ludwig Ullmann - ein Förderer von Paula Wessely - nur eine Frage der Zeit, dass die Schauspielerin Paula Wessely Arthur Schnitzlers *Christine* interpretieren würde. Im Februar debütierte sie dann auch am 20.2.1933 an der Josefstadt mit Hans Thimig als *Fritz* unter der Regie von Paul Kalbeck.

⁸³ <http://www.heimatkanal.de/dynasite.cfm?dssid=2691&dsmid=42075&dspaid=252333>

⁸⁴ *Mein Film*, 10.6.1954,4.Fortsetzung

⁸⁵ *Kurier*, 22.12.1955

„[...] Sie spielt Schnitzler fast in Strindberg-Nähe, ohne Stimmungs-Dulliäh. Gesund, blutverbunden, sinneswarm.“⁸⁶

Auch hier wird ihr nun einmal mehr die Natürlichkeit angerechnet und die exemplarische Verkörperung der Rolle des Wiener Mädels losgelöst vom Biedermeierklischee darzustellen:

„[...] Vor allem hat man der neuen Christine der Frau Paula Wessely mit Spannung entgegengesehen. Wenn es eine Rolle gibt, in der ihre Kunst und ihr Wesen vorausgeahnt wurde, so ist es die dieses Wiener Mädels[...].“⁸⁷

Wieder einmal bestätigen die Kritiken, dass ihre Kunst sichtlich erst durch die Rolle des Wiener Mädels zum Höhepunkt gebracht werden kann.

„In der Stille ihres Blicks, in dieser heiß gespannten wild und wirr schweigenden Keuschheit lebt und liebt die Sehnsucht einer ganzen Stadt.“⁸⁸

Paula Wessely trennt die Figur klar von der *„derb-wienerischen gezeichneten Schlager-Mizzi“⁸⁹*, indem die Schauspielerin die Rolle auch, *„[...] ernsthafter im Wesen als die Schlager-Mizzi, nicht zu irgendeinem Vergnügen der Sinne geschaffen, sondern wirklich und ernsthaft verliebt“* spielt und somit *„[...] eine Christine, wie sie inniger und menschlicher der Dichter selbst sie sich kaum denken konnte“*, erschafft.⁹⁰

Die Schauspielkunst der Paula Wessely, die *Christine* ohne Kitsch natürlich einfach zu interpretieren, *„verdrängt eine Legion süß dahinschmelzender Christinen“*.⁹¹

So sehr ihre *Christine* ahnungslos entschlossen ist ihren Geliebten mit leisesten Liebesschwüren an sich zu binden, so laut bricht Paula Wessely gegen Ende zu einem Schrei aus, ähnlich dem der *„Kriemhild an Siegfrieds Bahre“*.⁹² Ihre langjährige Bühnenerfahrung kommt ihr für den tragischen Schlussteil zu Gute, wo sie eine Gratwanderung zwischen Natürlichkeit und Theatralik geht. Die Schluss-Schreie *Wo ist er?* werden als „unheimliche Erinnerung“ des Abends festgehalten.

⁸⁶Wiener Allgemeine Zeitung, 22.2.1933, ÖTM

⁸⁷Das Kleine Blatt, Schnitzler Abend im Theater in der Josefstadt, Liebelei

⁸⁸Wiener Allgemeine Zeitung, 22.2.1933

⁸⁹Wiener Neueste Nachrichten, 22.2.1933, ÖTM, Nachlass

⁹⁰Neue freie Presse, 1933, Feuilleton

⁹¹Wiener Allgemeine Zeitung, 22.2.1933

„Die Christine Paula Wesselys zerreißt mit genialer Wucht die Tradition und den billigen Wehmutsschimmer dieser Rolle. Sie steigert sich bis zum elementaren Schrei, bis zur verzerrten durch ihre Gefühlskraft zermalmenden Schmerzgrimasse.“⁹³

Diese Ausbruchsszene ist in der *Liebelei*-Verfilmung *Christine* mit der jungen Romy Schneider in der Hauptrolle, für diese sichtlich eine Herausforderung und auch eher als kindlich trauriges, statt am Rande des Todes stehendes Mädchen gestaltet.

„[...] Nur im Schlußausbruch versagt sie: aber daran sind schon bedeutendere Darstellerinnen gescheitert.“⁹⁴

Doch das Medium Film kommt der Schauspielerin in dieser schwierigen Szene sehr entgegen. *Christine* hat soeben erfahren, dass *Fritz* im Duell gestorben ist und geht in Richtung Balkon. Doch noch bevor *Christine* sich vor Schmerz von dem Balkon stürzt, setzt dramatische Musik ein. Die Kamera filmt in der nächsten Einstellung kurz noch den Balkon aus der Froschperspektive, um dem Zuseher die tödlichen Folgen des kommenden Sturzes bewusst zu machen. Danach wird aus einer Nahaufnahme ihres verweinten und verzweiferten Gesichtes auf ein Close-up gezoomt. Noch immer tönen während diesen Einstellungen bedrohliche Klänge von Trompeten und Pauken aus Beethovens 5. Symphonie. Den Sturz vom Balkon selbst sieht man nicht, sondern erst wieder *Christines* toten Körper auf der Straße liegend. Diese Einstellung erfolgt diesmal aus der Vogelperspektive. Im nächsten Frame wird ein Close-up ihres Gesichtes gemacht: Ausdruckslose, tote weit aufgerissene Augen schauen nun direkt in die Kamera. Der Film endet mit einer Überblendung in einen leeren Heurigen. Im Voice-over hört man *Fritz* und *Christine* – wie Stimmen aus dem Jenseits – wie sie sich einander ewige Liebe schwören. Diese Szene mag vielleicht nicht der Tragik des Werkes Schnitzlers gerecht werden, passt aber durchaus zur romantischen Filminszenierung von Gaspard-Huit.

*„Christine heißt im französischen Original der Film der in Paris nach Schnitzlers *Liebelei* gedreht wurde, wahrscheinlich weil das Stück dort nicht bekannt ist. Auch bei uns wäre Christine der richtigere Titel gewesen [...]. Denn wie es bei Verfilmungen von Literaturwerken schon einmal zugeht: es sind nur <Motive> des Schnitzler-Schauspiels übriggeblieben, dafür kamen andere Motive dazu. Und auf einmal war aus der Handlung von *Liebelei* eine ganz andere Geschichte geworden.“⁹⁵*

⁹³Wiener Mittagszeitung, 1933, ÖTM, Nachlass

⁹⁴Neues Österreich, 15. 2. 1959

⁹⁵Kurier, 14. 2. 1959

Die Liebesgeschichte *Liebelei* wird durch den Regisseur zu einer entschärften Romanze zwischen *Christine* und *Fritz*, da der junge Leutnant sie im Film sogar heiraten möchte. Dieser neue Aspekt der beidseitig erwiderten Liebe nimmt der Schlussszene, wie dem Stück generell, die dramatischen Aspekte weg.

*„Nicht nur Christine liebt ihren Fritz, er, hier aktiver Dragonerleutnant, liebt sie nicht minder und hat bei seinem Obersten bereits das Heiratsgesuch eingebracht, als ihn im Duell mit dem Gatten der [...] Geliebten die tödliche Kugel trifft“.*⁹⁶

Die eher passive *Christine* gewinnt im Film durch die Tatsache, dass sie an der Oper als Sängerin angenommen wird und sie einen Verlobten hat, dessen Liebesschwüre sie nur amüsieren, mehr an Standfestigkeit. Romy Schneiders *Christine* geht nicht, wie im Buch, leidend und jammernd mit der Tatsache um, dass sie eine Konkurrentin höherer Schicht hat, sondern kämpft bis zuletzt gegen die diese an.

*„Fritz gegenüber bemerkt sie trotzig, während sie – ohne es zu wissen - die schwarze Maske der Baronin trägt, die diese trug, als Fritz sie kennenlernte: „Wir (Anm. d. Verfasserin: Mizzi und Christine) sind auch mysteriös - auf unsere Art“ und als sie das Engagement in der Oper bekommt, erklärt sie herausfordernd: „An dem Abend werd ich’s den großen Damen im Parkett zeigen!“*⁹⁷

Dass diese Verfilmung dem Stück *Liebelei* von Schnitzler nicht gerecht wird, liegt an den Absichten der Produzenten eines solchen Remakes. Nachdem diese erkannten welchen Erfolg die *Sissi*-Filme haben werden, suchten sie geeignete Stoffe für weitere Romy Schneiderfilme. *Christine* zeigt Romy Schneider in gewohnter Kostümierung und Rolle, nämlich der des *Wiener Mädels*. Heurigen Szenen, Walzermusik und leichter Wiener Akzent (bei den Figuren *Christine* und *Herr Weiring*) deuten auf die Stadt Wien als Handlungsort.

*„Christine ist sichtlich eine nahe Cousine der bekannten Sissy. Nur Romy Schneider hat das günstigere Los gezogen. Christine gibt ihr bessere Möglichkeiten, ihre sanfte Darstellungsart zu entfalten.“*⁹⁸

Ihre Darstellung ist geprägt durch den charmanten lieblichen Ausdruck, mit dem sie schon das Publikum in *Sissi* entzücken konnte. Die Produktion ist sichtlich dem typischen Rollenklischee des jungfräulichen positiven Mädchens angepasst, das Romy Schneider so

⁹⁶Kurier, 14.2.1959

⁹⁷Huber (2005): Seite 144

⁹⁸Neues Österreich, 15.2.1959

berühmt machte. So erhält die *Christine* eher einen *Wiener Mädel*-Charakter à la *Sissi* als den ihr von Schnitzler zuge dachte.

Anhand der doch immer wiederkehrenden *Sissi*-Vergleiche in den Kritiken kann man erkennen, dass die Medien immer wieder das *Sissi*-Bild in Romy Schneiders neuen Rollen zu finden hofften:

„Am reizvollsten ist sie in den Szenen, in denen in ihr und dem Leutnant die Liebe erwacht, die sie als Geschenk des Lebens selig hinnimmt. Ihr Partner Alain Delon, ein sympathischer junger Mann, ist eine Art französischer Karl Heinz Böhm, eine bewährte darstellerische Ergänzung zu Romy Schneider.“⁹⁹

Paula Wessely war die erste, die den Typ des *Wiener Mädels* klar zeichnete und in seinen Variationen spielte. Im Gegensatz dazu hatte Romy Schneider mit dem *Wiener Mädel Sissi* die Spitze der Darstellung erreicht, sodass alle Rollen, die nachher kamen, nur mehr anhand dieser Figur gewertet wurden. Paula Wessely war nicht mehr so jung, wie sie die *Wiener Mädel*-Rollen im Film spielte, konnte dadurch auch nahtlos in das Mutterfach wechseln. Paula Wessely war zufrieden mit dieser neuen Rolle und pflegte diese auch in der Öffentlichkeit. Genauso wie beim *Wiener Mädel*-Image verband sie ihre neue Filmrolle, der fürsorglichen gerechten Mutter, auch mit ihrer Privatfigur. Romy Schneider hingegen kam wesentlich früher in das Filmgeschäft. Als sie an das Ende ihrer Entwicklungsmöglichkeiten in diesem Genre stieß, war sie viel zu jung für einen Fachwechsel. Da die Produzenten im deutschsprachigen Raum ihr ernstere Rollen auch nicht anboten, blieb ihr nichts anderes übrig als ihr *Wiener Mädel*-Image mit dem Image ihrer Privatperson zu widerlegen. Dies tat Romy Schneider, indem sie nach Frankreich zog und somit mit der *Wien-Film*-Vergangenheit abschloss (Siehe Kapitel 6.2.3 *Vom Wiener Mädel zur Femme fatale*)

7.2 Das Wiener Mädel als Lebensrolle

Der Gedanke einer Identifikation der Darstellerin Romy Schneider mit ihren Rollen war beim Publikum, nicht ganz zu Unrecht, sehr ausgeprägt. Die Tatsache, dass man von Romy Schneiders Naturbegabung wusste und ihr Schauspiel nie durch eine Schule geformt worden war, gab dem Publikum Anlass den Typus *Wiener Mädel* mit ihr gleichzusetzen.

⁹⁹Kurier, 14.2.1959

„Begeisternd in ihrer natürlichen Anmut, mit ihrem Charme, der filmbeherrschend wird, Romy Schneider. Sie ist schlechthin die Sissi, wie sie in der Erinnerung bis heute lebt.“¹⁰⁰

Wurde am Anfang diese Verschmelzung von Regisseuren auch gefördert und war Teil der Vermarktung, war es später für sie ein ewiger Kampf sich von diesem Image loszumachen.

„Ich war nie die leibhaftige Verkörperung der süßen, unschuldigen kaiserlichen Hoheit. Ich hab `sie gerne gespielt, aber ich hab` dieser Traumfigur nie geähgelt.“¹⁰¹

Mit dem 1972 gedrehten Film *Ludwig II.* von Luchino Visconti spielte Romy Schneider nun nochmals die Kaiserin Elisabeth von Österreich, aber räumte dieses Mal mit ihrem berühmt gewordenen Image als süße Sissi auf. Fern von dem *Wiener Mädel* Sissi zeichnete der Regisseur und Romy Schneider ein diesmal historisch authentisches Porträt der Kaiserin.

„Zuletzt spielte Romy Schneider 1955 die Sissi. Aus dem bonbon-süßen Wiener Königskind von damals wurde die fraulich- reife Kaiserin Elisabeth von Österreich.“¹⁰²

Romy Schneiders Schauspiel aus reiner Intuition heraus wurde im Lauf ihrer zweiten Karriere in Frankreich von ihrer Umgebung und den großen Regisseuren der Zeit so geformt, dass aus dem *Wiener Mädel* von einst eine Künstlerin mit Sexappeal wurde, deren Name für qualitative Filme stand.

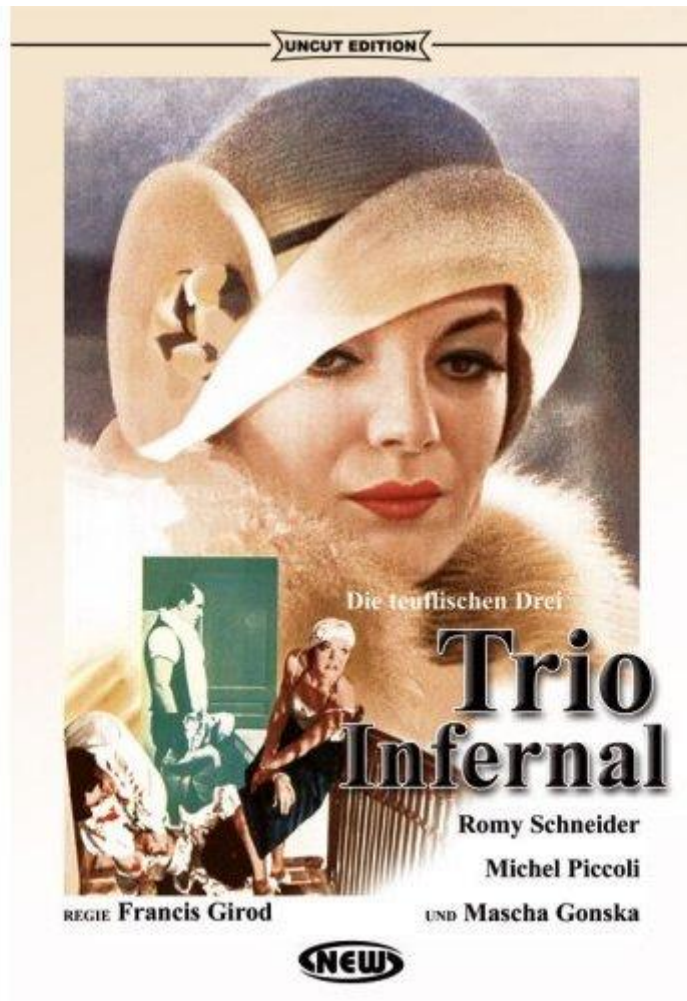
„[...]vom süßen und unschuldigen Wiener Mädel von damals zur profilierten Darstellerin [...]“ – eine Entwicklung, die sie nur aus ihrer künstlerischen Überzeugung für qualitative Leistungen erbringen konnte.¹⁰³

¹⁰⁰Das kleine Volksblatt , Nr.259, 25.12.1955

¹⁰¹Seydel (Hg.,1992): Seite 274

¹⁰²Bunte Österreichs, Nr.12, 9.3.1972

¹⁰³Bunte Österreichs, Nr. 31, 25.7.74



In Österreich jedoch konnte sie sich trotz ihrer sehr erfolgreichen ausländischen Karriere nie von ihrem einstigen Image lösen. Im Gegenteil, ihr wurde das *Wiener Mädel* als Lebensrolle angerechnet, welche bis heute besonders in Wien gegenwärtig ist.

Paula Wessely hingegen verkaufte sich sehr gerne als „echte Wienerin“ und verkörperte privat auch gerne das ihr von den Medien aufgetragene Bild des einfachen *Wiener Vorstadtmädels*.

*„Paula Wessely ist eine Wienerin, nicht nur durch die Tatsache ihrer Geburt, sondern auch durch ihre ganze Art, durch ihr Wesen, Denken und Fühlen, und ebenso wie ihr Wienertum ist auch ihr Künstlertum - eine Familienerbschaft.“*¹⁰⁴

Paula Wessely lebte noch in einer Zeit, in der das *Wiener Mädel*-Idyll noch lange nicht seinen Höhepunkt erreicht hatte. Denn nach den *Sissi*-Filmerfolgen Romy Schneiders

¹⁰⁴Steiner(1993): Seite 28

begannen die Nostalgiewelle der *Wien-Filme* und in Folge dessen die Klischeebilder des *Wiener Mädels* der Gegenwart zu entwachsen.

*„Die Filme (Sissi-Trilogie, Anm.d. Verfasserin) wurden damals gedreht in einer Zeit, in die sie passten, und den Leuten hat`s gefallen.“*¹⁰⁵

Die Grundvoraussetzungen gesellschaftlicher wie politischer Art für solche Filme waren nicht mehr gegeben.

¹⁰⁵ *Stern*(1981): Seite 64

8 Schlusswort

Es gibt keinen weiblichen Typus, der näher mit dem Land Österreich verbunden ist, als das *Wiener Mädel*. Es gibt zwar den Ur-Wiener wie den *Edmund Mundl Sackbauer*, doch als Repräsentantin Österreichs in diesem Ausmaß hat sich nur das *Wiener Mädel* herauskristallisiert.

Erstmals erscheint sie uns um die Jahrhundertwende durch Arthur Schnitzlers Werke im Theater, wo er im Laufe seiner intensiven Charakterstudie Wiens diesen Typus in den Mittelpunkt seiner Bühnenwerke stellte. Mit der Weiterentwicklung der Stadt, dem I. Weltkrieg und der wachsenden Emanzipation der Frauen verliert der *Wiener Mädel*-Stoff an Interesse in der Literatur. Das *Wiener Mädel* beginnt sich aus seinem soziologischen Kontext zu befreien und findet als Unterhaltungsfigur im *Wien-Film* einen neuen Existenzbereich. Besonders durch die optische Aufbereitung des *Wien-Filmes* haben diese *Wiener Mädel* in den Heimatfilmen enorme Popularität erlangt. Lustig und gewieft, ähnlich einer *buffo-Figur*, wachsen sie über ihren Unterhaltungswert hinaus und bekommen nationale Bedeutung für das Land Österreich. Das *Wiener Mädel* findet in den Schauspielerinnen Paula Wessely und Romy Schneider die ideale Verkörperung und sie schaffen es, diesen Typus in ihrer repräsentativen Bedeutung noch auszuweiten.

Paula Wesselys darstellerische Stärke lag in der Verkörperung von Mädeln aus einfacher Herkunft. Sie konnte ihre Darstellung dieser Figuren trotz Liebreiz und Natürlichkeit zu größten dramatischen Gefühlsausbrüchen steigern und im Endeffekt doch nicht als Künstlerin, sondern als „eine echte Wienerin“ dastehen. Romy Schneider führte die Darstellung ihrer Vorgängerin weiter, hin zur symbolischen repräsentativen Funktion für das Land Österreich mit der Figur der Sissi. Dieser Film bildete den Höhepunkt und leitete die langsame Wende der *Wien-Film* ein. Denn nach der Zeit der Verleugnung und der Realitätsflucht im Film begann die Zeit der Aufarbeitung. Man trennte sich von dem im Lauf der Zeit entstandenen verkitschten Bild des *Wiener Mädels* und versuchte das wahre Bild des Vorstadtmädchens auf die Leinwand zu bringen. In der Literatur hatte schon Ödön von Horvath vor dem II. Weltkrieg einen Entwicklungsschritt gesetzt das *Wiener Mädel* fern von Klischees mit ihren Schattenseiten darzustellen. Doch solche Bilder sind zu düster

und unangenehm, als dass sie die öffentliche Präsenz eines verkitschten *Wiener Mädels*-Bildes erreichen könnten.

Mit dem Ende der großen *Wien-Film*-Ära in den 50er Jahren verschwand zunehmend die öffentliche Präsenz des *Wiener Mädels* und scheinbar auch das Bedürfnis der Bevölkerung nach einem solchen Idol.

„Ganz süßes Mädel, hüpfte sie wie ein Backfisch über die Bühne, [...] dieser pausbäckige Jungmädchen-Charme ist über alle Maßen mehrheitsfähig“¹⁰⁶. Diese Bemerkungen, die anlässlich eines Konzertes der Neo-Österreicherin und Opernsängerin Anna Netrebko kürzlich in einer Zeitschrift geschrieben wurden, erinnern an jene über Romy Schneider in ihrer Kinder- und Jugendzeit. Die Opernsängerin hat mit ihrem quirligen und natürlichen Auftreten über den Bereich der Oper hinaus eine große Berühmtheit und Beliebtheit erlangt. Die durchaus lieblich gemeinten Bezeichnungen *süßes Mädel* und „Jungmädchen-Charme“ wirken im Zusammenhang mit dieser Opernsängerin beinahe wie ein Ehrentitel. Sie sind als Zeichen der Akzeptanz als eine „Unsrige“ zu verstehen, mit denen die Medien zeigen wollen, dass sie Anna Netrebko als Neoösterreicherin in ihr Herz geschlossen haben. Dass selbst einer geborenen Russin und aktuellem Opernstar diese Ehrung mit der Bezeichnung des *süßen Mädels* widerfährt, zeigt das ungebrochene Bedürfnis der Österreicher auserwählte Personen als Trägerinnen und Idole des Landes zu sehen. Das *Wiener Mädel* hat sich als Begriff vom liebevollen Kosenamen, über ihre repräsentative Funktion bis hin zu einem Titel der Huldigung weiterentwickelt.

In welcher Form auch immer die nächsten *Wiener Mädels* inszeniert und geehrt werden ist unklar. Es scheint jedoch klar zu sein, dass dieser Begriff noch nicht vergessen ist.

¹⁰⁶ Österreich, Gunther Baumann, 21. August 2007

9 Literaturverzeichnis

9.1 *Primärliteratur*

- Horváth, Ödön von : Geschichten aus dem Wiener Wald.
(1. Auflage) Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982
- Schnitzler, Arthur: Liebelei.
Stuttgart: Reclam, 2002
- Schnitzler, Arthur: Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu.
Stuttgart: Reclam, 2006
- Schnitzler, Arthur: Das erzählende Werk. Band 1.
Frankfurt am Main: S.Fischer, 1961
- Schnitzler, Arthur: Die dramatischen Werke. Band 1.
Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag, 1981
- Schnitzler, Arthur: Das dramatische Werk. Band 2.
Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag, 1962
- Schnitzler, Arthur: Jugend in Wien. Eine Autobiographie.
Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999 (10.Auflage)
- Schnitzler, Arthur: Jugend in Wien . Eine Autobiographie.
(Hrsg. von Therese Nickl u. Heinrich Schnitzler)
Wien. Molden , 1968 (1. Auflage)
- Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1879-18 92 .
Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft, 1987
- Schnitzler, Arthur: Tagebuch. 1893 – 1902.
Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1989
- Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1917 – 1919.
Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1985
- Schnitzler, Arthur: Briefe 1875 - 1912 .
(Hg. Von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler)
Frankfurt am Main: S.Fischer, 1981
- Schnitzler, Arthur: Materialien zur Ausstellung der Wiener Festwochen.

Wien: Katalog Wien Kultur, 1981

9.2 ***Sekundärliteratur***

- Antel, Franz: Hollywood an der Donau. Geschichte der Wien- Film in Sievering.
Wien: Verl. d. Österr. Staatsdr., 1991
- Büttner/Dewald: „Das tägliche Brennen“. eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945.
Salzburg-Wien: Residenz-Verl.: 2002
- Büttner/Dewald: „Anschluß an Morgen“. eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart.
Salzburg- Wien : Residenz-Verl.: 1997
- Bardy, Bettina: Das Österreich in den Filmen „ Der Hofrat Geiger“, „Das andere Leben“ und „ Der Engel mit der Posaune“. Wien: Diplomarbeit, 2002
- Dachs, Robert: Willi Forst.
Wien: Kremayr & Scheriau, 1986
- Eder, Karl: Der Liberalismus in Altösterreich. Geisteshaltung, Politik und Kultur.
Wien/ München: Herold, 1955
- Farese, Giuseppe: Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862- 1931.
München: Verlag C.H. Beck München, 1999
- Gay, Peter: Das Zeitalter des Doktor Arthur Schnitzler. Innenansichten des 19. Jhrdt.. Frankfurt am Main: S.Fischer, 2002
- Glass, Krzysztof: Das Selbstverständnis des österreichischen Liberalismus.
Wien: Humaniora, 1977
- Huber, Judith: „Zum Erholen sind sie da.“ Arthur Schnitzlers Typus des süßen Mädels in Inszenierungen und Verfilmungen seiner Dramen. Wien: Diplomarbeit, 2005
- Hummel, Elfriede: Der Liberalismus in seiner Relation zur Wiener Presse mit besonderer Berücksichtigung der Ideengeschichtlichen Entwicklung. Wien: Dissertation, 1954

- Janz, Rolf- Peter: Arthur Schnitzler: zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle. Stuttgart: J. B. Metzlersche, 1977
- Karner, Regina: Wiener Damenmode im fin de siècle: Im Schauraum der Modesammlung. Schloß Hetzendorf, 5. Mai 1994 bis 9. April 1995, , (191. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien) , Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1994
- Klüger, Ruth: Schnitzlers Damen, Weiber, Mädeln, Frauen.
Wien: Picus Verlag, 2001
- Korte, Helmut: Der Filmstar.
Weimar: J.B.Metzler Stuttgart, 2000
- Krenn, Günther: Romy Schneider. Die Biographie.
Berlin: AufbauVerlagsgruppe, 2008
- Kurt Ifkovits (Hg.): Die Rollen der Paula Wessely. Spiegel ihrer selbst.
Wien : Christian Brandstätter Verlag/ Österreichisches Theatermuseum, 2007
- Natter, Tobias G. (Kurator): Gustav Klimt und das Frauenbild in Wien um 1900.
Wien: Belvedere Ausstellungskatalog, 2003
- Öhlinger, Walter: Wien um Aufbruch zur Moderne. Geschichte Wiens. Band V
Wien: Pichler Band, 1999
- Rainer, Gerald: Stichwort Literatur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur
Linz: Veritas, 2000(1.Auflage)
- Schäffner, Sabine: Rosa Mayreder 1858- 1938.
Graz: Diplomarbeit, 2000
- Schorske, Carl. E: Mit Geschichte denken. Übergänge in die Moderne.
Wien: Erhard Löcker, 2004
- Seydel, Renate (Hg.): Ich, Romy. Tagebuch eines Lebens.
Frankfurt/ M- Berlin: Ullstein- Buch, 1992
- Seydel, Renate (Hg.): Magda Schneider. Wenn ich zurückschau... Erinnerungen.
Frankfurt/ M- Berlin: Ullstein- Buch, 1992
- Simon, Anne- Catherine: Schnitzlers Wien. Wien: Pichler Verlag, 2002
- Steiner, Gertraud: Die Heimat- Macher. Kino in Österreich 1946- 1966.
Wien: Verlag der Gesellschaftskritik, 1987
- Steiner, Gertraud: Der Sieg der Natürlichkeit.

Wien: Dissertation, 1984 (Band I, Band II)

- Steiner, Maria: Paula Wessely: „österreichische Institution“ und Mittlerin nationalsozialistischer Weiblichkeitskonzeptionen. Sozialhistorische Aspekte einer heimischen Filmkarriere 1934- 1944. Wien: Diplomarbeit, 1993
- Schwinghammer, Melitta: Die Diskussion des „Geschlechterproblems“ in der Wiener Moderne- am Beispiel von Otto Weininger (1880- 1903) und Rosa Mayreder (1858- 1938). Wien: Diplomarbeit, 1995
- Ullmann, Ludwig: Heimat in der Fremde. Ein Buch der Erinnerung und der Gegenwart.
Typoskript, aus der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Sign. N37
- Wagner, Renate: Wiener Schnitzler- Aufführungen: 1891 bis 1968.
Wien: Dissertation, 1969
- Wagner, Renate: Frauen um Arthur Schnitzler.
Wien/ München: Jugend und Volk, 1980

9.3 Internetquellen

- Acker, Isabelle: Wiener Moderne 1890- 1910.
In: BPD Austria (1999)
http://www.austria.gv.at/2004/4/15/wiener_moderne.pdf
17.07.07
- Anonym: Wiener Kaffeehaus
http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Kaffeehaus#Geschichte
am 19.3.08
- Anonym: Karlheinz Böhm
http://de.wikipedia.org/wiki/Karlheinz_B%C3%B6hm
am 16.07.08
- Anonym: Edith Prager
http://de.wikipedia.org/wiki/Edith_Klinger
am 16.07.08
- Anonym: Johanna Matz
In: Heimatkanal

<http://www.heimatkanal.de/dynasite.cfm?dssid=2691&dsmid=42075&dspaid=252333>)
30.11.05

- Anonym: Wiener Mode
http://www.museumonline.at/1998/schools/wien/WI_KROTT/ADELE/HTML/wie_nmode.htm am 25.8.09
- Anonym: Ausstellung über Paula Wessely.
<http://oe1.orf.at/inforadio/73644.html?filter=5>
am 16.08.07
- Kaiser Franz Joseph: kaiserliches Handbillet
http://de.wikisource.org/wiki/Die_Erweiterung_der_Stadt_Wien
am 16.10.07
- Probst, Ernst: Romy Schneider: Sie wollte nicht ewig „Sissi“ sein.
<http://www.helloarticle.com/de/romy-schneider-sie-wollte-nicht-ewig-sissi-sein-r453.htm>. am 13.08.2007
- Wiltschnigg, Elfriede: „Süße Mädels“ und „femmes fatales“. Das Bild der Frau in Wien um 1900. In: Newsletter Moderne (1999)
<http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/moderne/heft3wi.pdf>
Zeitschriften und Zeitungen am 30.11.06

9.4 Filmographie

- Christine: Spielfilm, F/ I 1958, R: Pierre Gaspard Huit (deutsche Synchronfassung)
- Wienerinnen: Spielfilm, Ö 1952, R: Kurt Steinwendner
- Maskerade: Spielfilm, Ö 1934, R: Willi Forst
- Sissi: Spielfilm, Ö 1955, R: Ernst Marischka
- Geschichten aus dem Wienerwald: Spielfilm, Ö 1961, R: Erich Neuberg
- La piscine, F 1969, R: Jacques Deray

9.5 Zeitschriften

- Anonym: Paula Wessely spielt Ilona Bed.

- In: Neues Wiener Tagblatt, 5.5.1939
- Anonym: Miniaturen um *Cordula*.
In: Mein Film, Nr. 30, 28.07.1950
 - Anonym: Schauspieler, von denen man in dieser Woche spricht.
In: Mein Film, Nr. 43/ XIX. Jahr, 28.10.1949
 - Anonym: Gegen die Traumfabrik!
In: Mein Film, Nr.47, 24.11.1950
 - Anonym: Sachte, Maus!.
In: Der Spiegel, Nr.11, 13.3.1963
 - Anonym: Romy Schneider. Die Tochtergesellschaft.
In: Der Spiegel, Nr.10, 7.03.1956
 - Anonym: Im Moment bin ich ganz kaputt...
In: Stern, 1981
 - Anonym: Die reife Sissi und der Märchenkönig.
In: Bunte Österreichs, Nr.12, 9.03.1972
 - Anonym: Romy Schneider: Für die Liebe ins Exil.
In: Quick (München), Nr.40, Jahrgang 15, 7.10.1962
 - Anonym: *Phantasien der Liebe*, heißt der neue Film für den Romy mit Mastroianni vor der Kamera steht.
In: Quick (München), Nr. 51, 11.12.1980
 - Anonym: Laßt Romy in Ruh`!
In: Bravo, Nr.22, 2.Juni, 1957
 - Anonym: Romy Schneider: Tagebuch einer siebzehnjährigen.
In: Mein Film, 1.09.1954
 - Anonym: Forum des Films. *Sissi*.
In: Neues Österreich, 26.12.1955
 - Anonym: Wochenschau Kinobesucher. *Sissi*.
In: Das kleine Volksblatt, Nr. 259, 25.12.1955
 - Anonym: Film- gesehen und kritisiert. Triumph eines *Fabelwesens*. *Sissi*.
In: Kurier, 22.12.1955
 - Anonym: Wochenschau. Kinobesucher. *Christine*.
In: Das kleine Volksblatt, Nr. 35, 15.2.1959

- Anonym: Film- gesehen und kritisiert. Wien, Dragoner, Liebe und Tränen.
In: Kurier, 14.2.1959
- Anonym: Theater und Kunst. Forum des Films. *Liebelei*.
In: Neues Österreich, 15.2.1959
- Anonym: Kehr zurück, Romy!
In: Funk und Film, Nr. 32, 8.8.1959
- Anonym: Zündstoff mit hübschen Augen. Romy Schneider.
In: Bunte Österreichs, Nr. 31, 25.7.74
- Baumann, Gunther: Wieder bei Stimme.
In: Österreich, 21.8.2007
- Martin, Rod L.: Romy in USA.
In: Bravo (München), Nr.6, 9.2.1958
- Rismondo, Piero: Die Stimme der Wessely.
In: Die Presse, 21.1.1967
- Salten, Felix: Der Wessely-Film. *Maskerade*.
In: Freie Presse. Morgenblatt, 28.09.1934
- Ullmann, Ludwig: Glückwunsch an Paula Wessely.
In: Wiener Allgemeine Zeitung, 22.09.1932
- Ullman, Ludwig: Der Schmerzensschrei der Wessely.
In: Wiener Allgemeine Zeitung, 22.2.1933

9.6 *Nachlass*

Paula Wessely ÖTM

- Löbl, Hermi: *Paula Wessely im Gespräch mit Löbl Hermi*.
In: Kurier, 9.3.1976, Wien
- Anonym: unbezeichneter Artikel
In: Wiener Neueste Nachrichten, 22.2.1933, Wien
- Anonym: unbezeichneter Artikel
In: Wiener Mittagszeitung, 1933, Wien
- Anonym: Aus Radiowelt

Wien, Nr.41.

- Anonym: unbezeichneter Artikel
In: Unbekannt, 23.2.1934
- Anonym: unbezeichneter Artikel
In: Berliner Tageblatt (Abendausgabe)
- Anonym: unbezeichneter Artikel
In: Tagespost Linz, 31.10.1934
- Anonym: unbezeichneter Artikel
In: 23.2.1934
- Anonym: unbezeichneter Artikel
In: Neue Freie Presse, 28.9.1934
- Anonym: Schnitzler- Abend in der Josefstadt
In: unbez. Zeitungsausschnitt
- Anonym: unbezeichneter Artikel
In: Illustrierte Kronen Zeitung, Nr.11, 21.5.1933
- Anonym: Paula Wessely als *Heilige Johanna*
In: Die Stunde, 8.10.1934
- Anonym: G.Shaw. Heinz Hilpert. Paula Wessely.*Die heilige Johanna*
In: 8 Uhrblatt, 8.10.1934, Nuernberg
- Salten, Felix: unbezeichneter Artikel
In: 23.3.1933
- Pehare, Karl: unbezeichneter Artikel
In: Morgenblatt, 16.11.1933, Zagreb
- Pfeiffer, Herbert: „Die Heilige Johanna“/ im deutschen Theater
In: Neue Berliner 12 Uhr Zeitung, .10.1934, Berlin

9.7 **Programmhefte**

- Sissy. Programmheft, ÖTM, Paula Wessely Nachlass
- *Wienerinnen*. Beiheft zu *Der österreichische Film* Edition der Standard, Sylvia Szeley: Wien modern.

9.8 *Nachschlagewerke*

- Paimann`s Filmlisten. Das Nachschlagewerk des österreichischen Films.
Wien: Rokos, 1949
- Paimann`s Filmlisten. Das Nachschlagewerk des österreichischen Films.
Wien: Rokos, 1952
- Paimann`s Filmlisten. Das Nachschlagewerk des österreichischen Films.
Wien: Rokos, 1955
- Paimann`s Filmlisten. Das Nachschlagewerk des österreichischen Films.
Wien: Rokos, 1959

9.9 *Bildnachweis*

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

- http://www.museumonline.at/1998/schools/wien/WI_KROTT/ADELE/HTML/wie_nmode.htm am 25.9.08
(Seite 12, Wiener Mode)
- Filmmarchiv Austria:
(Seite 36-38; Bilder von links oben nach rechts oben)

- Zwei in einem Auto (Johanna Matz): Erma Produktion

- Liebelei (Magda Schneider): Elite-Tonfilm Produktion GmbH,

- Der Engel mit der Posaune (Paula Wessely): Vindobona-Film, Wien/Neue Wiener Filmproduktion;

- Deutschmeister (Romy Schneider): Ernst Marischka Produktion

- Försterchristl (Johanna Matz): Günther-Stapenhorst Produktion

- Sissi (Romy Schneider): Ernst Marischka Produktion

- Försterchristl (Johanna Matz)

- Österreichisches Theatermuseum „Geschichten aus dem Wienerwald“

(Seite 31-34)

- Deutsches Theater (Uraufführung), November 1931, Regie: Heinz Hilpert
- Burgtheater, 6.3.1974, Mariann: Gertraud Jesserer
- Theater an der Josefstadt, 31.3.1984, Mariann: Maria Bill, Alfred: Siegl Dietrich, Regie: Michael Kehlmann
- Theater an der Josefstadt, 3.2.1994, Mariann: Petra v. Morzé, Oskar: Erwin Steinhauer, Regie: Karlheinz Hackl
- Perchtoldsdorf, 4.7.2002, Mariann: Gerti Drassl, Alfred: Andreas Lust, Regie: Michael Sturminger
 - Filmarchiv Austria
- Seite 72, Liebelei, Romy Schneider
 - <http://www.filmarchiv.at> am 25.9.08
- Seite 76, Romy Schneider - Porträt
 - Österreichisches Theatermuseum Sissy
- Seite 80, Theater an der Wien, Paula Wessely als Sissy
 - <http://www.amazon.de/Trio-Infernal-Ungek%C3%BCrzte-Romy-Schneider/dp/B001EVHN54> am 19.9.08
- Seite 87, Porträt von Romy Schneider

10 Zusammenfassung

Meine Arbeit *Inszenierungen des Wiener Mädels* handelt um einen Frauentyp aus Wien, der sich über ein Jahrhundert bis heute erhalten konnte. Im Laufe der Zeit hat sich dieser Frauentyp durch verschiedene Inszenierungen von Medien wie Literatur, Theater und Film gefestigt und weiterentwickelt. Mein Ansatzpunkt der Recherche ist Wien um die Jahrhundertwende und Arthur Schnitzler. Dieser Autor hatte sich als einer der ersten mit diesem Frauentyp literarisch auseinandergesetzt und ihn in seinen Werken verewigt.

Das neue Medium Film verlagert den Schwerpunkt der Inszenierung auf das Optische. Von nun an ist für die Darstellung des *Wiener Mädels* die Wahl der Interpretin, der Kostüme und des Setting Ausschlag gebend. Durch die breite Öffentlichkeit, die der Film ermöglicht, entwickelt sich die Figur des *Wiener Mädels* zu einem Publikumsliebbling. Doch nicht nur die filmische Inszenierung, sondern auch die Interpretinnen dieser Rolle verleihen durch ihre Persönlichkeit dieser Mädchenfigur neue Facetten. Schließlich wird dieser Typus von einem Wunschbild zur nationalen Ikone erhoben und wird zum Hoffnungsträger in den schweren Nachkriegszeiten. Anhand von Bildern und Filmanalysen wird diese Glorifizierung des *Wiener Mädels* nachgezeichnet.

Fast parallel zu dieser verkitschten Inszenierungsphase setzen sich Schriftsteller und Filmschaffende bewusst mit der realitätsgetreuen Zeichnung dieses Frauentyps aus Wien auseinander. Anhand von filmischen wie auch literarischen Inszenierungen wird die Entwicklung einer Ent-Mystifizierung des *Wiener Mädels* verdeutlicht.

Meine Arbeit endet mit einem Blick auf die heutige öffentliche Präsenz des *Wiener Mädels* und seine Bedeutung.

11 Lebenslauf

Angaben zur Person	
Nachname / Vorname	Scherwitzl, Laura
Staatsangehörigkeit	Österreich / Frankreich
Geburtsdatum	01.05.1984
Bühnenerfahrung	
<i>Valencienne</i>	(„Die lustige Witwe“ v. F. Lehár, TAG Wien/Konservatorium Wien Privatuniversität)
<i>Hannerl</i>	(„Das Dreimäderlhaus“ v. Schubert – Berté, Stadttheater Bruck/Leitha)
<i>Klärchen</i>	(„Im weißen Rössl“ v. R. Benatzky, Stadttheater Bruck/Leitha)
<i>Gretel</i>	(„Hänsel und Gretel“ von E. Humperdinck, Freie Bühne Wieden/ Wien)
<i>Susanna</i>	(„Hänsel und Gretel“ von E. Humperdinck als Produktion der Univ. f. Musik Wien)
<i>Gretchen</i>	(„Wildschütz“ von A. Lortzing als Produktion der Univ. f. Musik Wien)
<i>Taumännchen/Sandmännchen</i>	(„Hänsel und Gretel“ von E. Humperdinck als Produktion der Univ. f. Musik Wien)
<i>Sprintze</i>	(„Anatevka“ von Jerry Bock, Volksoper Wien)
<i>Amor</i>	(„Orpheus und Eurydike“ von C.W. Gluck als Opernproduktion des goetheanistischen Konservatoriums)
<i>Tochter des Generalmajors</i>	(„Die Piraten von Penzance“ von Gilbert & Sullivan, Volksoper Wien)
<i>Anna,</i>	Stefans kleine Schwester („Der fidele Bauer“ von Leo Fall, Volksoper Wien)
<i>Sari</i>	(„Gräfin Mariza“ von Emmerich Kálmán, Volksoper Wien)
<i>Straßenkind</i>	(„Carmen“ von G. Bizet, Volksoper Wien)
und viele weitere Produktionen, unter anderem auch im Burgtheater „Der kaukasische Kreidekreis“ (B. Brecht) und Akademietheater „Germania 3 -Gespenster am toten Mann“ (H. Müller).	

Orchestererfahrung

2008 Wiener Residenzorchester (Prof. Christian Pollack)
2005 Konzerte und Aufnahmen mit dem *Joseph-Haydn-Konzert-Verein* (u.a. „Die Jahreszeiten“ von J.Haydn)
2003 Akademisches Orchester (Prof. Wolfgang Gabriel)
2002 Schönbrunner Schloßkapelle (Leiter: Prof. Pixner)
1993 – 1999 Wiener Kinder und Jugendorchester (Leiter: Leopold Buchmann)

Studioaufnahmen

2008 CD- Produktion der Opernfestspiele St.Margarethen der Oper „Max und Moritz“

2005 Gesangsaufnahmen für Vienna Symphonic Library

CD- Rom „ Die 132 besten SprecherInnen Österreichs“ (Gerryland Funkwerbung+ Tonstudio ProIdee)

CD- Rom „Mathe Trainer“ (by Chocolate MultimediaProduction- im Auftrag der Fechter Verlag KG & Chocolate Verlag GmbH)

1999 Studioproduktion „Gräfin Mariza“(Sari) Ensemble Volksoper Wien, Dir. Uwe Theimer

Konzerte

Solistin bei zahlreichen Messen (G.B.Pergolesi: Stabat mater, F.Schubert: C-Dur,..)

Liederabende, z.B. mit Sebastian Reinthaller Patenkonzert der Otto Edelmann- Stiftung und im Rahmen der *Harmonia Classica-Konzertreihe*

Matineen in Wiener Urania: „Operette-Sich-Wer-Kann?! Mit Wolfgang Dosch“

Mitwirkung in zahlreichen Projekten unter A.Glaßner und J.Hiemetsberger (G.Carissimi:„Jephthe“, C.Monteverdi:„Sestina“,...)

Schul- und Berufsbildung	Seit 2007 Universitätslehrgang Klassische Operette Konservatorium Wien Privatuniversität Seit 2005 Studium Gesang (o.Univ.-Prof. Rott) und Violine (Univ.- Prof. Maeve Auer) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Abteilung für Instrumental- und Gesangspädagogik) 2002-2004 Studium Gesang (KS Hilde Rössel-Majdan) am Goetheanistischen Konservatorium und an der Waldorfpädagogischen Akademie mit Öffentlichkeitsrecht 2002-2008 Studium Theaterwissenschaft an der Universität Wien 2002 Matura 1994-2002 BG und BRG Wien 2, Wohlmutstrasse 3 1990-1994 Volksschule, 1200 Spielmannsgasse 1 1988-1990 Französische Vorschule
Tanzausbildung	Seit 2005 Ballett/Stepptanzausbildung in der Ballettschule Scholtze 1999-2001 Ausbildung für klassische Tänze in der Tanzschule Elmayer
Bezeichnung der erworbenen Qualifikation	Seit 2006 geförderte Künstlerin der Otto Edelman Society
Muttersprache(n)	Deutsch, Französisch
Sonstige Sprache(n)	Englisch (C1), Italienisch (A2)
Sonstige Fähigkeiten und Kompetenzen	2004 Schauspielkurs in München nach der Roy Hart Methode