universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Filmpräferenzen in Wien 1931/32“

Verfasserin

Sarah Maria Gentner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer:	Mag. Dr. Joseph Garncarz

Für meine Eltern

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 7

2 Erstellung der Erfolgsrangliste 12

2.1 Filmerfolg messen 12
2.2 Berechnungsmethode 16
2.3 Untersuchungszeitraum 20
2.4 Quellen 21
2.5 Auswertung 26

3 Hypothese 1 33

3.1 „Das Standardmodell“ 33
3.2 Situation in Österreich 37
3.3 Theorie nach Wildman und Siwek 39
3.4 Hypothese 1 – Erfolg US-amerikanischer Filme 41

4 Hypothese 2 44

4.1 Kritik am „Standardmodell“ 44
4.2 Alternatives Modell 46
4.3 Präferenzen in Österreich 48
4.4 Hypothese 2 – Erfolg heimischer Filme 51

5 Ergebnis der Erfolgsrangliste 53

5.1 Produktionsländer 53
5.1.1 Hypothesenabgleich 58
5.1.2 Mögliche Einwände 60
5.2 Filme – Top 20 71
5.2.1 „Gefühlte Nationalität“ 74
5.2.2 Erfolgsmuster 77
5.2.3 Internationaler Vergleich 83

6 Weitere Fragestellungen: Schichtenspezifische Präferenzen 90

7 Resümee 99

8 Anhang 103

8.1 Kinoliste 103
8.2 Filmerfolgsrangliste Wien 1931/32 (Top 100) 108
8.3 Inhalte der Top-20-Filme nach „Paimann's Filmlisten“ 113

9 Bibliographie 121

Abstracts 125
Danksagung 126
Curriculum Vitae 127

1 Einleitung

„After France came the United States, and
by the 1920s US films dominated all cinemas
in the Western world for ever after.
That is the short version of Hollywood's success.
The longer version is a bit more complicated […].“[1]
Clara Pafort-Overduin

Wirft man einen Blick auf die österreichischen Filmerfolgsranglisten der letzten Jahre – oder besser gesagt: Jahrzehnte –, bietet sich einem fast immer dasselbe Bild: Die Listen werden dominiert von US-amerikanischen Filmen. Auf den Top-10-Listen von 2004 bis 2013, die nach Zuschauerzahlen geordnet sind, finden sich lediglich 22 Filme aus nicht (rein-)amerikanischer Produktion:[2] Ein großer Teil davon stammt aus Deutschland. In den letzten zehn Jahren schaffte es meist zumindest ein deutscher Film in die Top 10. 2004 war sogar der erfolgreichste Film – (T)RAUMSCHIFF SURPRISE PERIODE 1[3] – aus Deutschland. Das war zugleich das letzte Mal, dass nicht ein US-amerikanischer Film auf Platz 1 stand. Ein paar Produktionen stammen auch aus Großbritannien, meistens handelt es sich dabei aber um britisch-amerikanische Koproduktionen der Harry-Potter- oder James-Bond-Reihen. Nur selten sind Filme aus anderen Ländern zu finden, so zum Beispiel 2005 eine schwedische (WIE IM HIMMEL[4]; Platz 9) oder eine französische Produktion (ZIEMLICH BESTE FREUNDE[5]; Platz 3). In zehn Jahren schaffte es nur ein einziger österreichischer Film in die Top 10 und zwar 2008 ECHTE WIENER – DIE SACKBAUER-SAGA[6] (Platz 7).

1 Clara Pafort-Overduin, „Distribution and Exhibition in The Netherlands, 1934-1936“, *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, Hg. Richard Maltby [u.a], Chichester [u.a.]: Wiley-Blackwell 2011, S.125-139, hier S.125.

2 Vgl. Filmwirtschaftsbericht des Österreichischen Filminstituts, http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/12/kino/kinobesuche-und-filmverleih/, Abrufdatum: 09.03.2014.

3 *(T)raumschiff Surprise. Periode 1*, Regie: Michael Herbig, Deutschland 2004.

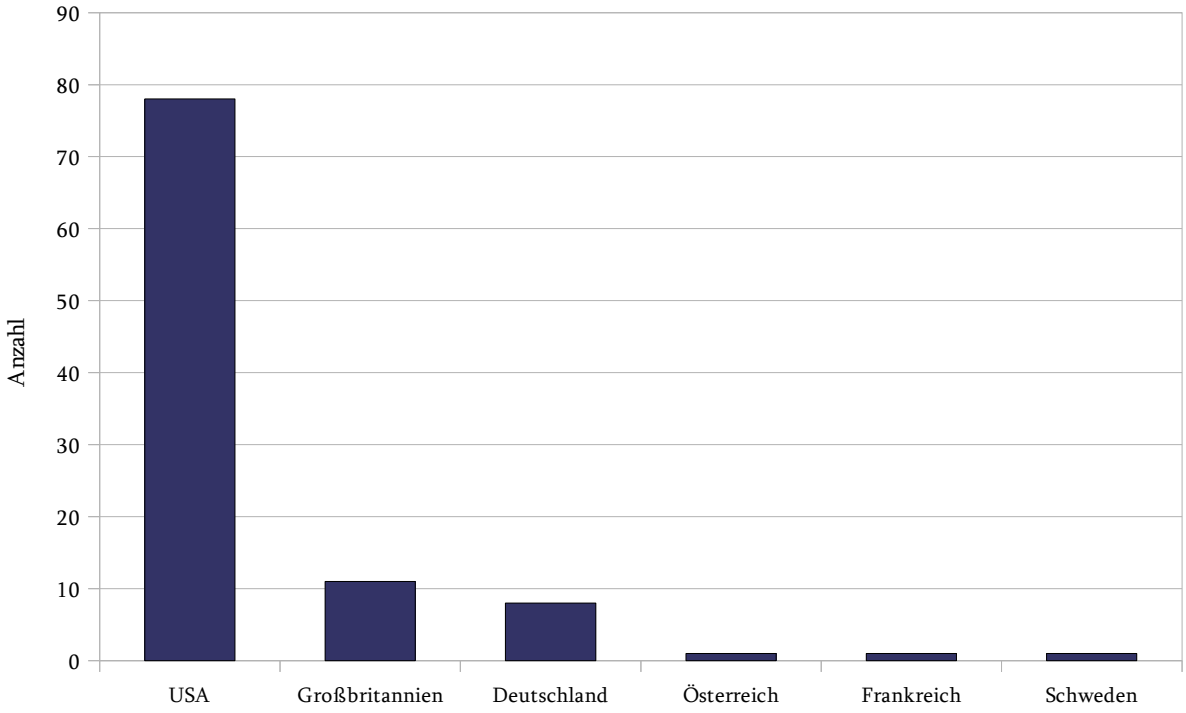
4 *Så som i himmelen*, Regie: Kay Pollak, Schweden 2004.

5 *Intouchables*, Regie: Olivier Nakache/Eric Toledano, Frankreich 2011.

6 *Echte Wiener. Die Sackbauer-Saga*, Regie: Kurt Ockermüller, Österreich 2008.

Filme in den österreichischen Jahres-Top 10

nach Produktionsländern (2004-2013)



Das gegenwärtige österreichische Kinopublikum scheint also mit großer Mehrheit US-Produktionen zu bevorzugen. Und auch wenn man über die österreichischen Grenzen hinweg andere nationale Erfolgsranglisten ansieht, trifft man auf ein vergleichbares Bild: In Deutschland und der Schweiz findet sich eine ähnliche Verteilung, ebenso in Frankreich, Italien und anderen Ländern Europas, ja sogar in Russland. Diese große Dominanz verleitet zu allgemeinen Aussagen über die weltweite Vormachtstellung des US-amerikanischen Films:

> „From our modern vantage point, it may seem hard to believe that the film industry of the United States has not always dominated world markets. For decades other national cinemas have struggled to gain or maintain a toehold in their own markets. We are inured to the notion that the commercial American film rules over most of the world's screens.“[7]

7 Kristin Thompson, *Exporting entertainment. America in the world film market 1907-1934*, London: British Film Institute 1985, S.1.

Wenn diese Feststellung auch für viele Länder gelten mag, gibt es doch auch einige Gegenbeispiele, also Länder, in denen US-Filme nicht die postulierte weltweite und unangreifbare Dominanz auf dem Filmmarkt haben. So findet sich auf den südkoreanischen Top 10 des Jahres 2013 mit IRON MAN 3[8] (Platz 3) eine einzige US-Produktion neben sonst nur heimischen Filmen. Ähnliches gilt auch für andere asiatische Märkte wie China, Japan oder Indien. Aber auch in Europa sind nicht alle Märkte so eindeutig entschieden wie Österreich: In der Türkei waren 2013 fast nur heimische Filme besonders erfolgreich, lediglich THE HOBBIT: THE DESOLATION OF SMAUG[9] (Platz 8) konnte sich behaupten. Und auch in Finnland oder Polen führen zwar knapp US-amerikanische Filme, stehen aber jeweils einer starken und populären nationalen Produktion gegenüber.[10] In der synchronen Betrachtungsweise gegenwärtiger Filmpräferenzen lässt sich also festmachen, dass der US-Film zwar auf einem Großteil der weltweiten Filmmärkte dominant ist, es aber einige kleinere Märkte gibt – meistens Länder mit einer sehr starken eigenen Filmwirtschaft –, auf denen er bei weitem nicht die Dominanz hat, von der gerne ausgegangen wird.

In einem nächsten Schritt wäre dieselbe Frage nach der Vormachtstellung Hollywoods auf diachroner Ebene zu stellen. Ist diese Verteilung erst ein Phänomen der jüngeren Filmgeschichte oder war der US-Film zu allen Zeiten so populär? Ist Hollywood tatsächlich seit den Zwanzigern des 20. Jahrhunderts führend auf dem Weltfilmmarkt, wie oftmals angenommen wird? Oder setzte dieser Prozess erst später ein? Die historische Entwicklung der Filmpräferenzen für Länder der ganzen Welt zu untersuchen, wäre für diese Diplomarbeit wohl ein zu großes Unterfangen, weswegen sich eine Fokussierung auf den heimischen Filmmarkt Österreich empfiehlt.

Für diese Arbeit wurde schließlich die Stadt Wien für die Untersuchung des Filmerfolgs und der Filmpräferenzen herangezogen sowie die Jahre 1931 und 1932. Da meist angenommen wird, der US-amerikanische Filme hätte seine Dominanz in Europa im Laufe der Zwanziger erlangt, wurde ein Untersuchungszeitraum aus den dreißiger Jahren gewählt, warum gerade die

8 *Iron Man 3*, Regie: Shane Black, USA 2013.

9 *The Hobbit. The Desolation of Smaug*, Regie: Peter Jackson, USA/Neuseeland 2013.

10 Vgl. für alle länderspezifischen Daten: Box Office Mojo, http://www.boxofficemojo.com/, Abrufdatum: 09.03.2014.

angegebenen Jahre wird weiter unten noch genauer erläutert.[11] Für diesen Zeitraum liegen nach Wissen der Verfasserin leider keine nach Filmen sortierte Angaben über Besucherzahlen oder Einspielergebnisse vor. Es gibt zwar einige verstreute Einzelangaben, die sich in Archiven finden lassen: So spielte der Film BERGE IN FLAMMEN[12] zum Beispiel im Scala-Kino 301.200 Schilling ein.[13] Oder man findet Angaben zu Gesamtmonatsumsätzen[14], die aber nicht nach Filmen sortiert sind. Eine zuverlässige Erfolgsrangliste für einzelne Kinos oder gar für ganz Wien lässt sich daraus nicht erstellen. Auch zeitgenössische Umfragen fehlen. Für die Jahre 1935 bis 1937 führte die Branchenzeitschrift „Mein Film" eine Befragung unter ihren Leserinnen und Lesern durch und veröffentlichte Listen der jeweils zehn beliebtesten Filme.[15] Auch für die Saison 1931/32 gab es eine solche Umfrage, allerdings wurde das Ergebnis nicht – oder zumindest nicht vollständig – abgedruckt.[16] So muss zur Messung des Filmerfolgs dieser Jahre eine andere Untersuchungsmethode herangezogen werden.

Um eine Filmerfolgsrangliste für Wien 1931/32 zu erstellen, wurden zeitgenössische Kinoprogramme aus Zeitungsinseraten ausgewertet und zwar nach einer von John Sedgwick entwickelten Methode.[17] Auf ähnliche Weise wurde von der Verfasserin im Rahmen eines Seminars bereits eine Liste zu Wien 1933 erstellt[18], wenn auch in deutlich kleinerem Maße als bei der vorliegenden: Während für die Liste 1933 hauptsächlich Innenstadtbezirke erfasst wurden, konnte für die Liste dieser Arbeit ein Großteil der Wiener Kinos aus allen Bezirken ausgewertet werden. Das macht sie zu einem aussagekräftigen und wichtigen Instrument zur Ermittlung der Filmpräferenzen des Wiener Publikums der frühen dreißiger Jahre.

---

11 Siehe Unterkapitel „Untersuchungszeitaum" auf Seite 20.

12 *Berge in Flammen*, Regie: Karl Hartl/Luis Trenker, Deutschland 1931.

13 Vgl. o.A., Einnahmen von „Berge in Flammen" im Scala-Kino, Archiv des Vereins für Geschichte der Arbeiterbewegung, Arbeiterbank, Karton 12, Mappe 113.

14 Vgl. o.A., Monatliche Eintrittsgelder in den Kiba-Kinos, Archiv des Vereins für Geschichte der Arbeiterbewegung, Arbeiterbank, Karton 12, Mappe 113.

15 Vgl. o.A., „Die zehn erfolgreichsten Filme des Jahres. Das Ergebnis der Publikumsabstimmung", *Mein Film* 510, 1935, S.9; *Mein Film* 562, 1936, S.2; *Mein Film* 615, 1937, S.9.

16 Vgl. o.A., „Welche Tonfilme will das Publikum hören?", *Mein Film* 290, 1931, S.6.; sowie o.A., „Tonfilmfortschritt und Publikumsgeschmack. Ein Rückblick und das Resultat einer Umfrage", *Mein Film* 314, 1932, S.7.

17 John Sedgwick, „Measuring Film Popularity. Principles and Applications", *Digital tools in media studies. Analysis and research. An Overview*, Hg. Michael Ross [u.a.], Bielefeld: transcript 2009, S.43-54; (= *Medienumbrüche* Bd. 27). Eine nähere Beschreibung der Methode erfolgt in Kapitel 2 ab Seite 16.

18 Filmerfolgsrangliste zu Wien 1933, gemeinsam erstellt mit Jasmin Frewein.

Im Vorfeld zur Präsentation der tatsächlichen Liste, die sich in großem Umfang auch im Anhang der Arbeit findet[19], wird zunächst die Methode zur Erstellung beschrieben und verdeutlicht, wie über Kinoprogrammanzeigen repräsentative Aussagen über Filmerfolge gemacht werden können. Des Weiteren werden Hypothesen zum möglichen Resultat der Liste anhand von Forschungsliteratur aufgestellt, wobei der Schwerpunkt des Interesses auf der Verteilung der Erfolgsfilme auf die einzelnen Produktionsländer liegt. Daher wird das Ergebnis der Erfolgsrangliste auch zunächst nach Länderzugehörigkeit untersucht, aber auch die einzelnen, besonders erfolgreichen Filme sollen einer näheren Betrachtung unterzogen werden, speziell in Hinblick auf Gemeinsamkeiten und etwaige „Erfolgsrezepte". Schließlich wird im Sinne eines Ausblicks anhand von weiteren Fragestellungen bezüglich möglicher sozialer oder schichtenspezifischer Präferenzunterschiede innerhalb des Wiener Publikums demonstriert, dass die Liste noch auf weitere, vielfältige Weise befrag- und bearbeitbar ist.

19 Die Top 100 der Filmerfolgsrangliste sind abgedruckt in dieser Arbeit im Anhang auf Seite 108 zu finden.

2 Erstellung der Erfolgsrangliste

2.1 Filmerfolg messen

Film bedeutet Risiko – und zwar sowohl auf Produktions- als auch auf Konsumptionseite. Wer einen Film herstellen möchte, muss zunächst viel Geld investieren, sind doch die Produktionskosten, die sich auch nur bis zu einem gewissen Maße einsparen lassen, in den letzten Jahrzehnten ständig gestiegen. Ob diese Investitionen wieder eingespielt werden können, ist nur schwer abzuschätzen, denn jeder Film ist ein Prototyp.[20] Somit ist das Risiko, das man mit einer Spielfilmproduktion auf sich nimmt, kaum vorhersagbar. Allerdings gibt es Möglichkeiten oder besser gesagt Versuche, dieses Risiko zu vermindern: So werden die Rollen mit bekannten und beliebten Schauspielerinnen und Schauspielern besetzt, bestimmte Genres bedient oder anhand von erfolgreichen Vorgängerfilmen aktuelle Vorlieben des Publikums abgelesen.[21] Am Ende bleiben diese Maßnahmen im Vorfeld jedoch Spekulation, bestimmen aus kommerzieller Sicht doch allein die Kinobesucher, welchen Wert ein Film hat.[22]

Eine weitere Möglichkeit für Produzentinnen und Produzenten, das hohe Risiko des Geldverlustes zu mindern, ist die internationale Vermarktung. Gerade die der Ware Film inhärenten Eigenschaften fördern eine Internationalisierung: Ein Film mag in seiner Herstellung großer finanzieller Investitionen bedürfen, einmal erzeugt sind die Kosten für weitere Kopien jedoch minimal. Sowohl die Kopienherstellung als auch der Transport der Filmrollen beziehungsweise im Zeitalter des digitalen Kinos der DVDs bereitet – besonders im Vergleich zu den vorangegangenen Herstellungskosten – kaum weitere finanzielle Belastungen. Eventuell kommen noch Marketing- und Werbekosten hinzu, die sind allerdings im Vorhinein gut abschätzbar. Der Export des Films wird somit zu einem reinen Zusatzgeschäft, das dabei helfen kann, die Produktionskosten zu amortisieren beziehungsweise einen Gewinn zu

20 Vgl. Michael Thiermeyer, *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, Köln [u.a.]: Böhlau 1994; (= *Medien in Geschichte und Gegenwart* Bd. 2); S.28f.

21 Vgl. Thiermeyer, *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, S.49f.

22 Vgl. Thiermeyer, *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, S.48.

erzielen.[23] Besonders für kleinere Länder, die am eigenen Binnenmarkt nur relativ geringe Einnahmen machen können, ist eine Auswertung im Ausland wichtig.

Wie bereits oben erwähnt, bedeutet Film aber nicht nur für die Produzentinnen und Produzenten, sondern auch für die Kinobesucherinnen und -besucher selbst ein Risiko. Der prototypische Charakter eines jeden Films macht es auch für das Publikum schwer, den Unterhaltungswert einzuschätzen. Und das ist es, was von einem Spielfilm im Kino erwartet wird: Er soll unterhalten. Andere Funktionen wie Information oder soziale Integration sind nur von sekundärer Bedeutung. Nach Erich Feldmann ist Unterhaltung die „sinnvolle Erfüllung von Mußezeit"[24] sowie eine „seelische Funktion"[25], wobei es bei beiden um Genuss, Lustgefühle und geistige Anregung geht:

> „Unterhaltung läßt sich bestimmen als die durch stimulierende Kommunikation erzeugte befriedigende Beschäftigung der Person mit Sinngehalten, welche Daseinsgefühle der Lust und Freude, Stimmungen der Vergnügtheit und Heiterkeit, aber auch Erregungen des Erstaunens, des Entzückens, der Spannung und der Angst hervorrufen."[26]

Die Suche nach solchen Gefühlen und der Drang nach Unterhaltung ist ein universelles Bedürfnis, das nicht an bestimmte Länder oder Kulturkreise gebunden ist. Deswegen ist für den Film die primäre Unterhaltungsfunktion auch der „Schlüsselaspekt zur Internationalisierung"[27]:

> „Entertainment products and services have universal appeal: Demand for entertainment cuts across all cultural and national boundaries, and many cravings (for laughter, for music, or for gambling) have deep-seated psychological roots. This means that many entertainment products have worldwide market appeal and that incremental revenues from international sources can have an important effect on profitability."[28]

Auch das Wiener Publikum, um das es in dieser Arbeit primär geht, stellt dabei keine Ausnahme dar. So hat Rudolf Lassner in seiner Dissertation von 1936 die Theater- und Kinobesuchsgewohnheiten der Wienerinnen und Wiener untersucht und wenig überraschend

23 Vgl. Thiermeyer, *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, S,48.

24 Erich Feldmann, *Theorie der Massenmedien. Eine Einführung in die Medien- und Kommunikationswissenschaft*, München [u.a.]: Reinhardt 1972; (= *Uni-Taschenbücher* Bd. 180), S.91.

25 Erich Feldmann, *Theorie der Massenmedien*, S.147.

26 Erich Feldmann, *Theorie der Massenmedien*, S.178.

27 Thiermeyer, *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, S.59.

28 Harold L. Vogel, *Entertainment Industry Economics. A guide for financial analysis*, Cambridge: University Press [4]2004, S.466.

festgestellt, dass das Kino zu einem überwiegenden Teil zum Zwecke des Vergnügens, also der Unterhaltung, besucht wird. Danach folgt das Motiv der Entspannung, während andere Gründe wie Anregung, Bildung oder das „künstlerische Erlebnis“ kaum eine Rolle spielen.[29] Diese Verteilung gilt im Übrigen für alle Altersklassen, von Jugendlichen bis Pensionistinnen und Pensionisten.[30]

Wie jeder Konsument sucht auch die Kinobesucherin beziehungsweise der Kinobesucher sein Produkt nach dem höchst möglichen Nutzen, das heißt Unterhaltungswert, aus: Zeit und Geld sollen in einen Film investiert werden, der auch ein gewisses Maß an Nutzen bringt. Dieser einem Film zugeschriebene Nutzwert ist allerdings nicht feststehend, sondern kann sich verändern:

> „Economists treat consumers as utility seekers who are rational, in that they prefer more to less utility, but who experience diminishing amounts of extra utility as they consume increasing amounts of a commodity. In the context of filmgoing, audiences prefer Film A to Film B if the former promises higher levels of cinematic utility, but the repeated viewing of the same film reduces dramatically the additional pleasure derived, leading to the result that, as a general rule, adult audiences do not watch the same film over and over again. Economists also apply the concept of opportunity cost to consumption, maintaining that in choosing Film A ahead of Film B filmgoers understand that the cost of making this choice is the loss of utility that occurs as a consequence of not viewing Film B. However, although Film A may be viewed in preference of Film B, it might well be the case that a first viewing of Film B is then preferred to a second viewing of Film A – in this case the opportunity cost of not sseing Film B is greater than the anticipated benefit of watching Film A for a second time.“[31]

Gleichzeitig bedeutet, sich einen neuen Film anzusehen, ein nur bis zu einem gewissen Grad kalkulierbares Risiko: Jeder Kinogeher beziehungsweise jede Kinogeherin weiß aus früheren Erfahrungen, dass Filme bezüglich ihres vorher „berechneten“ Unterhaltungswertes positiv wie negativ überraschen können. Selbst Filme, die aufgrund der beteiligten Schauspielerinnen und Schauspieler, des Genres oder der Rezensionen gute Unterhaltung versprechen, können die Erwartungen des einzelnen Zuschauers beziehungsweise der einzelnen Zuschauerin enttäuschen.

---

29 Vgl. Rudolf Lassner, „Theater- und Kinobesuch. Eine psychologische Analyse“, Diss., Universität Wien 1936, S.7.

30 Vgl. Lassner, „Theater- und Kinobesuch“, S.91.

31 Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, S.44.

Diesem Aspekt tragen die Kinokartenpreise Rechnung:[32] Während in anderen Bereichen die Kartenpreise für Veranstaltungen mit der Beliebtheit steigen – zum Beispiel bei Konzerten von populären Sängern –, bleiben die Preise für Kinokarten konstant. Egal, ob es sich um einen stark beworbenen Hollywood-Blockbuster oder um einen kleinen Artfilm handelt, der Preis, den die Besucherin oder der Besucher an der Kinokassa zu zahlen hat, ist in beiden Fällen der gleiche. Somit ist der „Verlust" den der Kinogänger oder die Kinogängerin erleidet, sollte sich der Film im Nachhinein als weniger unterhaltsam herausstellen, berechenbar und bewegt sich in einem bestimmten Rahmen. Würde man für Filme mit höheren Produktionskosten oder bekannteren Schauspielerinnen und Schauspielern mehr Eintritt verlangen, läuft man Gefahr, potentielle Zuschauerinnen und Zuschauer abzuschrecken: Denn von einem hohen Budget und einer populären Besetzung kann noch nicht direkt auf den Unterhaltungswert geschlossen werden und das Risiko der Enttäuschung ist der Konsumentin oder dem Konsumenten bei einem höheren Kartenpreis möglicherweise zu groß. Anstatt also die Preise für beliebte Filme anzuheben, wird das Angebot vergrößert: Je mehr Menschen einen Film sehen wollen, umso öfter und länger wird er in den Kinos gezeigt werden.

Die Tatsache schließlich, dass alle Filme zum gleichen Preis angeboten werden, macht das Einspielergebnis zu einem guten Indikator für den Erfolg eines Films und ermöglicht zudem eine leichte Vergleichbarkeit zwischen den Filmen. Somit eignen sich Einspielergebnisse – ebenso wie Kartenverkaufszahlen – am besten dazu, Filmerfolg zu messen und entsprechende Filmerfolgsranglisten zu erstellen. Daher beruhen auch die meisten aktuellen Ranglisten auf diesen Werten. Je weiter man jedoch in der Kinogeschichte zurückgeht, desto schwieriger wird es, Erfolgsranglisten, die auf Einspielergebnissen beruhen, zu finden beziehungsweise auch nur die Daten zu Einnahmen oder Besucherzahlen zu eruieren. So liegen für Wien für die dreißiger Jahre – zumindest nach Wissen der Verfasserin – keine solche Listen beziehungsweise Datensätze vor.

Dieser Mangel macht es aber grundsätzlich nicht unmöglich, den Erfolg von Filmen dieser Zeit im Nachhinein zu ermitteln. Wie bereits erwähnt, begegnet man in der Filmwirtschaft einer gesteigerten Nachfrage – also einer hohen Beliebtheit eines Films – mit einem höheren Angebot. Somit kann man schließen, dass ein Film, der in sehr vielen Kinos für längere Zeit

32 Vgl. Sedgwick, „Measuring Film Popularity", S.45.

gezeigt wurde, beim Publikum beliebter und erfolgreicher war als ein Film, der nur für kurze Zeit in wenigen Lichtspielhäusern auf dem Programm stand. Um leere Kinosäle zu vermeiden, wurde ein Film also nur solange gezeigt, wie es ein Publikum für ihn gab. Daten über das Programm der Wiener Kinos in den dreißiger Jahren liegen vor – hauptsächlich in Tageszeitungen oder Kinozeitschriften der damaligen Zeit. Aus diesen Angaben wurde eine Filmerfolgsrangliste geschaffen, die Rückschlüsse auf die Vorlieben des Wiener Kinopublikums Anfang der dreißiger Jahre zulässt. Wie die Liste erstellt wurde, soll auf den folgenden Seiten ausführlich erläutert werden.

2.2 Berechnungsmethode

Eine Methode für die Berechnung des Filmerfolgs aus Kinoprogrammen hat John Sedgwick entwickelt. In seinem Artikel „Measuring Film Popularity" stellt er seinen „POPSTAT-Wert" vor, der es ihm ermöglicht, Aussagen über den Filmerfolg in britischen Kinos der dreißiger Jahre zu treffen, von denen keine Daten über Kartenverkäufe oder Einspielergebnisse vorliegen. Konkret versucht er in einem Vergleich des Uraufführungskinos „Regent" in Portsmouth mit den restlichen – und wesentlich kleineren und günstigeren – Kinos, die unterschiedlichen Filmpräferenzen zu ermitteln, die zwischen dem Publikum eines teuren Uraufführungskinos und dem der eher preisgünstigeren Kinos, die die Filme auch deutlich später ins Programm nahmen, bestehen könnten. Während vom „Regent" außergewöhnlicherweise ein Kassabuch mit Besucherzahlen und Einnahmen vorliegt, sind von den anderen Kinos lediglich in Zeitungen veröffentlichte Programme überliefert.

In einem ersten Verfahren vergleicht Sedgwick zunächst die wöchentlichen Zuschauerzahlen der 52 Filme, die das „Regent" zeigte, mit der Zahl der Programmierungen der jeweiligen Filme in den anderen Kinos. Dabei kommt er auf einen Korrelationskoeffizienten von +0,48.[33] Somit besteht ein gewisser statistischer Zusammenhang zwischen den Filmerfolgen im „Regent" und den restlichen Kinos, wenn auch kein besonders signifikanter. Eine Erklärung, warum der errechnete Wert nicht näher bei 1 liegt, ist der Umstand, dass in dieser ersten Berechnung alle

33 Vgl. Sedgwick, „Measuring Film Popularity", S.48.

Kinos gleich behandelt wurden. Tatsächlich sind aber nicht alle Kinos gleich relevant bei der Messung des Filmerfolgs. Dies berücksichtigt Sedgwick nun in einem zweiten Verfahren.

Um die unterschiedliche Signifikanz der Kinos festzulegen, definiert er für jedes Kino einen Wert („weight"), der sich nach ihrem jeweiligen Einspielpotential („box-office potential") richtet. Dieses Einspielpotential ergibt sich aus dem Durchschnittseintrittspreis, der mit den verfügbaren Sitzplätzen multipliziert wird. Dieser Wert wird wiederum ins Verhältnis zum Durchschnittseinspielpotential aller Kinos der Gegend gesetzt.[34] In einem nächsten Schritt wird nun der Wert der einzelnen Filmprogrammierungen ermittelt: Der Kinowert wird mit der Zeit (in Tagen oder Wochen), die der Film gezeigt wurde, und dem „Kartenwert" (Einzel- oder Doppelvorstellung) multipliziert. Den sich daraus ergebenden Wert nennt Sedgwick schließlich den „POPSTAT score".[35] Trotz gewisser nicht zu vermeidender Ungenauigkeiten – so muss aufgrund fehlender Daten die Saalauslastung unberücksichtigt bleiben beziehungsweise für alle Filme als die gleiche angenommen werden – ist der POPSTAT-Wert eine geeignete Methode, um fehlende Kartenverkaufs- und Einnahmezahlen auszugleichen und Aussagen über den Erfolg von Filmen vor dem Zweiten Weltkrieg treffen zu können.

Für die im Rahmen dieser Arbeit erstellte Filmerfolgsrangliste wurde die Methode von Sedgwick ein wenig angepasst: Da im Fall der Wiener Kinos keine Angaben über Durchschnittseintrittspreise vorliegen, konnte dieser Wert auch nicht berücksichtigt werden. Es gibt zwar Angaben über Preiskategorien für die einzelnen Kinoklassen (Uraufführungskino, Erstwochentheater, Zweitwochentheater et cetera), allerdings sind sie für die vorliegende Liste nicht verwertbar: Erstens gibt es keine zuverlässige Quelle über die Zugehörigkeit der einzelnen Kinos zu den verschiedenen Klassen, zweitens herrschte gerade im Untersuchungszeitraum 1931/32 eine langwierige Preisdebatte. Im Februar/März 1932 kam es zu heftigen Diskussionen bezüglich festgelegter Mindestpreise. Auslöser war das Preisdumping, das einige Kinos betrieben, um dem Rückgang der Kinobesucherinnen und -besucher, den Auswirkungen der Wirtschaftskrise, der zunehmenden Steuerbelastung und der Verschuldung

34 Dabei bedeutet der Wert 1, dass das Einspielpotential des Kinos dem Durchschnittseinspielpotential aller Kinos entspricht, der Wert 2, dass das Kino doppelt so viel Einspielpotential wie der Durchschnitt hat, der Wert 0,5, dass es nur halb so viel hat, et cetera. Vgl. Sedgwick, „Measuring Film Popularity", S.48.

35 Vgl. Sedgwick, „Measuring Film Popularity", S.38.

durch die Tonfilm-Umrüstung entgegenzuwirken.[36] Die einzelnen Lichtspielverbände versuchten zu einer Einigung zu gelangen, um diese „Preisanarchie“[37] zu stoppen, konnten sich aber erst im August für die Saison 1932/33 auf verbindliche Mindestpreise einigen.[38] Da also gerade die Jahre des Untersuchungszeitraums von diesem Preisdurcheinander geprägt waren, lassen sich auch keine aussagekräftigen Durchschnittseintrittspreise rekonstruieren, wie sie Sedgwick für seinen POPSTAT-Wert verwendet.

Weiters muss wegen der nicht vorhandenen Aufzeichnungen zur Sitzplatzauslastung bei der Berechnung davon ausgegangen werden, dass alle Kinos zu 100% ausgelastet waren.[39] Zur Vereinfachung der Methode wurde nicht wie bei Sedgwick ein Kinowert ermittelt, indem die Abweichung der jeweiligen Kinoplatzzahl vom Durchschnittswert aller Kinos – im Fall von Wien wären das 462 Plätze – errechnet wurde. Stattdessen wurde zur Vereinfachung die Zahl der Spieltage eines Films mit der Platzzahl des entsprechenden Kinos multipliziert und alle Einzelwerte addiert, was lediglich höhere Zahlen, aber keine tatsächliche Veränderung des Ergebnisses zur Folge hat. So konnte für jeden Filmtitel ein Wert ermittelt werden, der als „Aufführungsplätze“ bezeichnet wurde. Diese Zahl gibt an, wie viele Menschen maximal in dem berücksichtigten Zeitraum die Möglichkeit hatten, diesen Film einmal im Kino zu sehen.

Das genaue Vorgehen soll noch einmal an einem Beispiel verdeutlicht werden: Der Film GELD AUF DER STRASSE[40] (AT/DE, österreichische Uraufführung: 29.12.1930), der in der vorliegenden Erfolgsrangliste auf Platz 385 liegt, hat im berücksichtigten Zeitraum von einem Jahr 2709 „Aufführungsplätze“, die sich folgendermaßen zusammensetzen:

36 Vgl. o.A., „Die Frage der Eintrittspreise“, *Das Kino-Journal* 1126, 05.03.1932, S.1f.

37 Vgl. o.A., „Die Regulierung der Eintrittspreise. Plenarversammlung des Bundes der Wiener Lichtspieltheater“, *Das Kino-Journal* 1148, 05.08.1932, S.6.

38 Vgl. o.A., „Zusatzübereinkommen“, *Das Kino-Journal* 1152, 03.09.1932, S.3-5. Hier findet sich auch eine detaillierte Auflistung aller Preiskategorien.

39 Man könnte hier jeden beliebigen Auslastungswert annehmen. Solange für alle Kinos die gleiche Auslastung angenommen wird, ändert die Wahl des Prozentsatzes nur die Höhe der Werte, nicht aber ihr Verhältnis zueinander. Daher wurde der Einfachheit wegen eine Auslastung von 100% gewählt.

40 *Geld auf der Straße*, Regie: Georg Jacoby, Österreich/Deutschland 1930.

Ausgehend von der Größe der Kinos ...

Kino	Plätze
Schikaneder	202
Eisenbahnerheim	497
Hermann	200
Mozart	600
Simmeringer	309

... werden die einzelnen Aufführungen gewichtet.

Datum	Kino	Plätze
20.10.1931	Schikaneder	202
21.10.1931	Schikaneder	202
22.10.1931	Schikaneder	202
03.08.1932	Eisenbahnerheim	497
04.08.1932	Eisenbahnerheim	497
01.09.1931	Hermann	200
25.08.1932	Mozart	600
18.08.1932	Simmeringer	309
	SUMME	2709

Zunächst wird also die Zahl der Spieltage eines Films in einem bestimmten Kino insgesamt ermittelt. Für jedes Kino wird das Produkt aus Sitzplätzen und Spieltagen errechnet, die einzelnen Produkte werden schließlich addiert, um die endgültige Zahl der „Aufführungsplätze“ zu ermitteln. Somit hatten im Fall des Films „Geld auf der Straße“ maximal 2709 Menschen die Möglichkeit, diesen Film zu sehen. Eine Aussage darüber, wie viele tatsächlich die Vorstellungen besucht haben, kann leider nicht getroffen werden. Offensichtlich war jedoch der Andrang auf den Film, der ja bereits vor längerer Zeit seine Uraufführung erlebt hatte, nicht oder nicht mehr allzu hoch, deswegen wurde er auch nicht öfter ins Programm genommen.

Abschließend sollte noch erwähnt werden, dass die hier angewandte und von John Sedgwick übernommene Methode kein von letzterem genuin geschaffenes Verfahren ist, sondern auch schon in den Dreißigern angewandt wurde, wenn keine Angaben zu Einnahmen oder Besucherzahlen vorlagen. So maß die Filmzeitschrift „Kino-Journal“ die erfolgreichsten Filme in Prag der Saison 1931/32 ebenfalls an ihren Spieltagen[41] und um die erfolgreichsten Filme in den Berliner Uraufführungskinos 1930 zu messen, zog eben diese Zeitschrift exakt dieselbe Methode heran, die auch für die vorliegende Liste verwendet wurde: Man errechnete einen Wert, indem man die Laufzeit der Filme in Tagen mit der Platzzahl der Kinos multiplizierte. Das als „Auswertungsziffer“ bezeichnete Ergebnisse entspricht der hier beschriebenen Kategorie der „Aufführungsplätze“.[42]

41 Vgl. o.A., „Die erfolgreichsten Filme in Prag“, *Das Kino-Journal* 1154, 17.09.1932, S.6f.

42 Vgl. o.A., „Die 15 erfolgreichsten Tonfilm-Premieren in Berlin“, *Das Kino-Journal* 1067, 10.01.1931, S.4f.

2.3 Untersuchungszeitraum

Für die vorliegende Filmerfolgsrangliste wurde der Zeitraum vom 1. September 1931 bis zum 31. August 1932 gewählt. Die Wahl des Jahres beziehungsweise der Jahre wurde von mehreren Faktoren bestimmt: Zunächst wurden 1934 – wegen der durch die Februarkämpfe bedingte längeren Kinopause – sowie die darauffolgenden Jahre ausgeschlossen, da aufgrund der damaligen politischen Entwicklungen die Möglichkeit besteht, dass gewisse staatliche Eingriffe und Restriktionen vorgenommen wurden, für die Fragestellung dieser Arbeit aber eine möglichst freie Filmwirtschaft vorausgesetzt werden muss.[43] Inwiefern sich die Etablierung des Ständestaats von 1934 bis 1938 auf Filmproduktion und besonders -rezeption auswirkte, kann hier nicht beantwortet werden und müsste in weiteren Arbeiten noch näher untersucht werden. Ab 1938 kann von einer tiefgreifenden staatlichen Einflussnahme auf Film- und Kinolandschaft ausgegangen werden. Da das Jahr 1933 – wie in der Einleitung erwähnt – von der Verfasserin bereits im Rahmen einer anderen Arbeit untersucht wurde, wurden schließlich die Jahre 1931/32 gewählt.

Die Festlegung auf einen begrenzten Zeitraum von einem Jahr ist aus Gründen des Umfangs notwendig, birgt aber durchaus auch einige Probleme: Besonders bei Filmen, die am Anfang oder Ende des definierten Untersuchungszeitraum in die Kinos kamen, läuft man Gefahr die Erfolgszahlen zu verfälschen. Einige Filme liefen im Vorjahr erfolgreich und tauchen deswegen auch noch in geringerer Zahl im Folgejahr auf, andere werden gegen Ende des Jahres uraufgeführt und haben damit erst gar nicht die Möglichkeit an die Programmierungszahl anderer, früher gestarteter Filme heranzukommen.

Um solche leider unvermeidbaren „Beschneidungen“ möglichst gering zu halten, wurde das Jahr nicht mit dem 1. Jänner 1932 begonnen, sondern mit dem „Kinosaisonbeginn“ am 1. September 1931. Als Enddatum wurde dementsprechend der 31. August 1932 festgelegt. Der Grund für diese Abgrenzung besteht darin, dass viele Kinos in den Sommermonaten geschlossen hatten und ihre Säle erst wieder mit dem Beginn der neuen Saison im Herbst öffneten. Die Lichtspielhäuser, die im Sommer weiterbetrieben wurden, zeigten im Juli und

43 Zudem bestehen für die Jahre 1935 bis 1937 bereits Listen aus der Zeitschrift „Mein Film“, wenn sie auch durch eine ganz andere Methode, nämliche eine Umfrage unter den Leserinnen und Lesern, erstellt wurden.

August meistens Wiederholungen der Filmerfolge des letzten Jahres. Somit erweist es sich als durchaus sinnvoll, den Schnitt mit Anfang September anzusetzen, um auch diese Sommerwiederholungen in die Erfolgswertung der einzelnen Filme miteinbeziehen zu können.

2.4 Quellen

Für diese Arbeit wurden insgesamt 129 Kinos ausgewertet, tatsächlich existierten in Wien 1931/32 etwa 170 Kinos. Letztere Zahl bezieht sich auf all jene Kinos, die eine Vollkonzession besaßen, nicht öffentliche Schul- und Vereinskinos wurden nicht berücksichtigt.[44] Hauptquelle für die Kinoliste war das Buch „Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934“ von Werner Michael Schwarz: Der Autor wertete darin die Kinoakten des Archivs der Stadt und des Landes Wiens aus und erstellte eine ausführliche Liste mit allen aktenkundlich erfassten Kinos, die von Anbeginn der Kinogeschichte bis 1934 in Wien existierten. Neben Daten zu Bestehenszeiträumen, Lizenz- und Besitzverhältnissen, etwaigen Umbauten, Adressänderungen et cetera enthält seine Auflistung auch die für die Erfolgsrangliste bedeutenden Angaben zum Fassungsraum, also der Sitzplatzanzahl, der jeweiligen Kinos.[45]
Die meisten Platzangaben beziehen sich auf das Jahr 1922 beziehungsweise 1934, in denen der Fassungsraum offenbar amtlich erfasst wurde. Da nicht eruiert werden kann, wann die jeweiligen Umbauten oder Sitzplatzänderungen durchgeführt wurden, muss auf die Zahlen von 1922 zurückgegriffen werden. In den meisten Fällen änderte sich die Platzzahl aber nicht gravierend – die durchschnittliche Sitzplatzveränderung von 1922 auf 1934 beträgt 6,48 –, weswegen auch die Zahlen von 1922 Aussagewert für 1931/32 haben und das Ergebnis der Erfolgsrangliste kaum beeinflussen. Von einigen wenigen Kinos liegen jedoch sehr aktuelle Daten vor: Das Rotenturmkino (I) wurde zum Beispiel 1931 auf 511 Plätze umgebaut (1922: 345 Plätze) und am 24. Oktober 1931 wiedereröffnet. Ähnlich unmittelbare Daten gibt es auch für das Scala-Kino (IV), das 1931 mit 1360 Plätzen eröffnet wurde, und das Reindorfkino (XIV), das 1931 durch den Einbau von Logen seine Platzzahl auf 216 (1922: 178 Plätze) vergrößerte.

44 Vgl. Werner Michael Schwarz, *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Wien: Turia & Kant 1992, S.179.

45 Eine vollständige Liste aller Wiener Kinos ist zu finden unter: Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, S.179-296.

Bei drei Kinos musste von der eben beschriebenen Vorgehensweise abgewichen werden: Im Falle des Amalienkinos (X), das 1928 eröffnet und vom Arbeiterheim Favoriten betrieben wurde, liegen nur Daten für das Jahr 1934 (958 Plätze) vor.[46] Da das Kino seiner Bedeutung wegen – es handelte sich um eines der größten Kinos in Wien – nicht aus der Erfolgsrangliste ausgeschlossen werden sollte, wurde als Kompromiss der Wert von 1934 herangezogen: Aufgrund der oben bereits beschriebenen, oftmals eher geringeren Sitzplatzdifferenz und der Tatsache, dass das Kino noch nicht so lange bestand, kann davon ausgegangen werden, dass die tatsächliche Sitzplatzzahl 1931/32 sich nicht gravierend von der von 1934 unterschied, um so die Liste nicht zu verfälschen.

Im Fall des Winansky-Kinos (XX; 450 Plätze), das bei Schwarz nicht aufscheint, aber 1931/32 definitiv als öffentliches und konzessioniertes Kino bestand, was nicht zuletzt durch die regelmäßigen Programminserate belegt ist, wurde als Quelle die Website des Projekts „Theater- und Kinotopografie Wien“ (kurz: KinTheTop) herangezogen, das neben Theaterstätten auch Wiener Kinostandorte seit Beginn des 20. Jahrhunderts dokumentiert.[47]

Bei einem weiteren Kino musste ebenfalls auf eine andere Quelle zurückgegriffen werden, nämlich beim Margaretner Bürgerkino (V; 254 Plätze): Unter der Adresse „Margaretenstraße 78“ listet Schwarz lediglich ein „Kinematographentheater“ auf, das von 1911 bis 1919 bestand. KinTheTop wiederum gibt an, dass das Kino in diesem Zeitraum unter dem Namen „Margaretner Bürgerkino“, ab 1919 aber als „Filmcasino“ betrieben wurde. Als letzteres bestand es bis 1979 und wurde 1989 wieder ins Leben gerufen – ebenfalls unter der Bezeichnung „Filmcasino“, als welches es bis heute (2014) besteht. Aus den Kinoinseraten der Jahre 1931/32 ist aber erkennbar, dass das Kino auch noch Anfang der dreißiger Jahre den Titel „Margaretner Bürgerkino“ weiterführte und den Namen „Filmcasino“ offenbar erst später annahm. Wichtiger als der Zeitpunkt der Namensänderung – nebenbei erwähnt eine Praxis, die durchaus recht häufig, besonders in der frühen Kinogeschichte, Anwendung fand und die exakte Identifizierung des einen oder anderen Kinos manchmal schwierig machen kann – ist aber die Angabe über die Sitzplatzzahl: Weder Schwarz noch KinTheTop geben einen Wert an, eine Zahl konnte jedoch schließlich in der Diplomarbeit „Kinobetriebe in Wien, von den

46 Vgl. Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, S.244.

47 Vgl. Wiener Theater- und Kinotopografie, http://kinthetop.at/, Abrufdatum: 26.12.2013.

Anfängen bis zur Gegenwart“ von Doris Schenk aus dem Jahr 2009 ausgemacht werden.[48] Leider finden sich in dieser Arbeit keine eindeutigen Angaben, aus welchem Jahr beziehungsweise aus welchen Quellen die Zahl der 254 Plätze stammt. Eine ausführliche Liste aller in Wien im Untersuchungszeitraum 1931/32 existierender Kinos samt Standort und Platzzahl findet sich schließlich im Anhang.[49]

Zur Rekonstruktion der Filmprogramme wurden zunächst zwei Tageszeitungen in Wien herangezogen: die „Neue Freie Presse“ und das „Kleine Blatt“. Letzteres war nach der „Illustrierten Kronen-Zeitung“ das zweitauflagenstärkste Blatt in Österreich (173.000 Auflagen) und auch die „Presse“ mit mehr als 57.000 Auflagen gehört zu den größeren österreichischen Tageszeitungen der Zeit.[50] Die Ausgaben wurden über den Service ANNO (AustriaN Newspapers Online) der Österreichischen Nationalbibliothek[51] in eingescannter Form gesichtet und ausgewertet.

Die beiden Zeitungen ergänzen sich sehr gut, sowohl was ihre politische Ausrichtung und anvisierte Leserschaft betrifft – die „Presse“ war eher bürgerlich und richtete sich an höhere Bildungsschichten, das „Kleine Blatt“ gehörte der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei und war für weniger gebildete Schichten als Alternative zur anspruchsvolleren „Arbeiter-Zeitung“ konzipiert –, als auch in Bezug auf die inserierenden Kinos. In der „Neuen Freien Presse“ schalteten, bis auf wenige Ausnahmen, nur Kinos der Bezirke innerhalb des Gürtels beziehungsweise Kinos der Leopoldstadt Anzeigen, also aus den Bezirken I bis IX. Im „Kleinen Blatt“ hingegen inserierten sehr wenige Innenstadtbezirke: Kein einziges Kino aus dem ersten Bezirk ist hier zu finden, während in der „Presse“ alle Kinos der Inneren Stadt bis auf zwei regelmäßig ihr Programm veröffentlichten. Die Kinos der inneren Bezirke, die im „Kleinen Blatt“ inserierten, waren jene, die auch einen gewissen „politischen“ Bezug zu der Zeitung hatten, wie das Leopoldstädter Volkskino (II; 332 Plätze), dessen Lizenz beim „Arbeiterheim

48 Vgl. Doris Schenk, „Kinobetriebe in Wien. Von den Anfängen bis zur Gegenwart“, Dipl.-Arb., Universität Wien 2009, S.94.

49 Siehe im Anhang unter Seite 103.

50 Vgl. Gabriele Melischek/Josef Seethaler, „Auflagenzahlen der Wiener Tageszeitungen 1895-1933 in quellenkritischer Bearbeitung“, *Arbeitsberichte der Kommission für historische Pressedokumentation* Nr. 1, Österreichische Akademie der Wissenschaften, http://www.oeaw.ac.at/cmc/data/Arbeitsbericht%20Nr%201.pdf, Abrufdatum: 26.12.2013, S.13.

51 ANNO – AustriaN Newspaper Online, Österreichische Nationalbibliothek, http://anno.onb.ac.at/.

Karl Marx“ lag[52], oder auch das Eisenbahnerheimkino im fünften Bezirk (497 Plätze). Viel stärker vertreten sind Kinos der außerhalb des Gürtels gelegenen Arbeiterbezirke beziehungsweise von den Arbeiterheimen der jeweiligen Bezirke betriebene Lichtspielhäuser, darunter das Amalienkino (X; 958 Plätze), das Sandleitenkino (XVI; 600 Plätze) oder die Lichtspiele Floridsdorf (XXI; 513 Plätze).

Auf diese Weise konnten etwa 40 Kinos zum größten Teil vollständig ausgewertet werden und somit 33,5% der Gesamtkinoplätze in Wien. Obwohl diese Zahl an sich ein aussagekräftiges Bild versprach, bestanden durchaus noch einige Mängel in der Erfassung: Trotz der Einbeziehung des „Kleinen Blattes“ waren die Außenstadtbezirke unterrepräsentiert, manche Bezirke waren nur durch ein Kino, andere – wie XIII, XIV, XV, XVII, XVIII und XIX – überhaupt nicht erfasst. Diese Lücken konnten jedoch durch eine weitere Quelle geschlossen werden, auf die die Verfasserin erst nach der Auswertung der Tageszeitungen stieß: die Wochenzeitschrift „Mein Film“. Diese erschien immer donnerstags von 1926 bis 1938 beziehungsweise von 1945 bis 1957 und enthielt Schauspielerporträts, Interviews, Reportagen und Filmrezensionen sowie Kinoprogrammanzeigen.

Die Mehrheit aller Kinos in Wien inserierte regelmäßig in diesem Blatt, wodurch insgesamt 129 von etwa 170 Wiener Kinos ausgewertet werden konnten. Ein Vorteil dieser Quelle ist somit sicherlich der Umfang, der es ermöglicht, eine hohe Zahl an Kinos aus allen damaligen 21 Bezirken zu erfassen. Im Gegensatz zu den Tageszeitungen erschien „Mein Film“ jedoch wöchentlich, wodurch es auch das Programm für die ganze kommende Woche enthielt – immer Freitag bis Donnerstag. Somit können kurzfristige Programmänderungen nicht aus dieser Zeitschrift abgelesen werden. Einige Kinos behielten es sich auch vor, das Programm für die letzten drei Tage – also Dienstag, Mittwoch und Donnerstag – noch nicht bekannt zu geben, sondern mit Anmerkungen wie „Reserviert für eventuelle Prolongation“ oder „Programm telephonisch zu erfragen“ zu versehen.

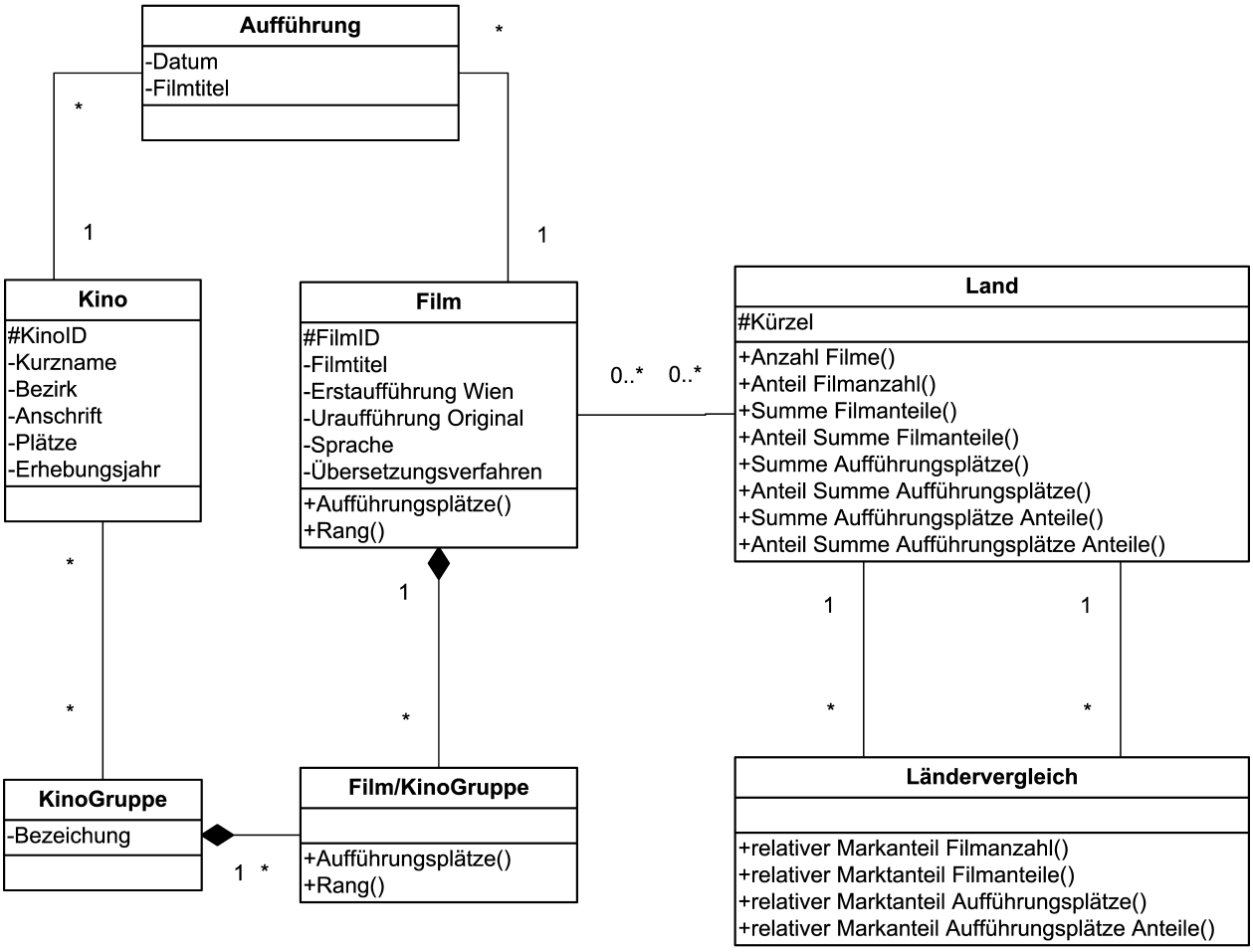
Bei der Auswertung wurden bei Kinos, die sowohl durch „Mein Film“ als auch durch eine der Tageszeitungen erfasst wurden, im Falle von Differenzen, die Daten aus den Tageszeitungen vorgezogen. Bei Kinos, für die nur Angaben aus „Mein Film“ vorlagen, wurden jene Tage, für

52 Vgl. Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, S.193.

die keine explizite Nennung des Filmprogramms zu finden war, als unidentifizierbar angesehen und nicht in die Erfolgsrangliste der Filme miteinbezogen.

Insgesamt wurden schließlich fast 50.000 Datensätze ausgewertet, die Angaben zu 496 Filmen enthalten, die im Untersuchungszeitraum 1931/32 jeweils in mindestens einem der erfassten Wiener Kinos gezeigt wurden.

Datenmodell zu allen im Rahmen dieser Arbeit erhobenen oder errechneten Daten

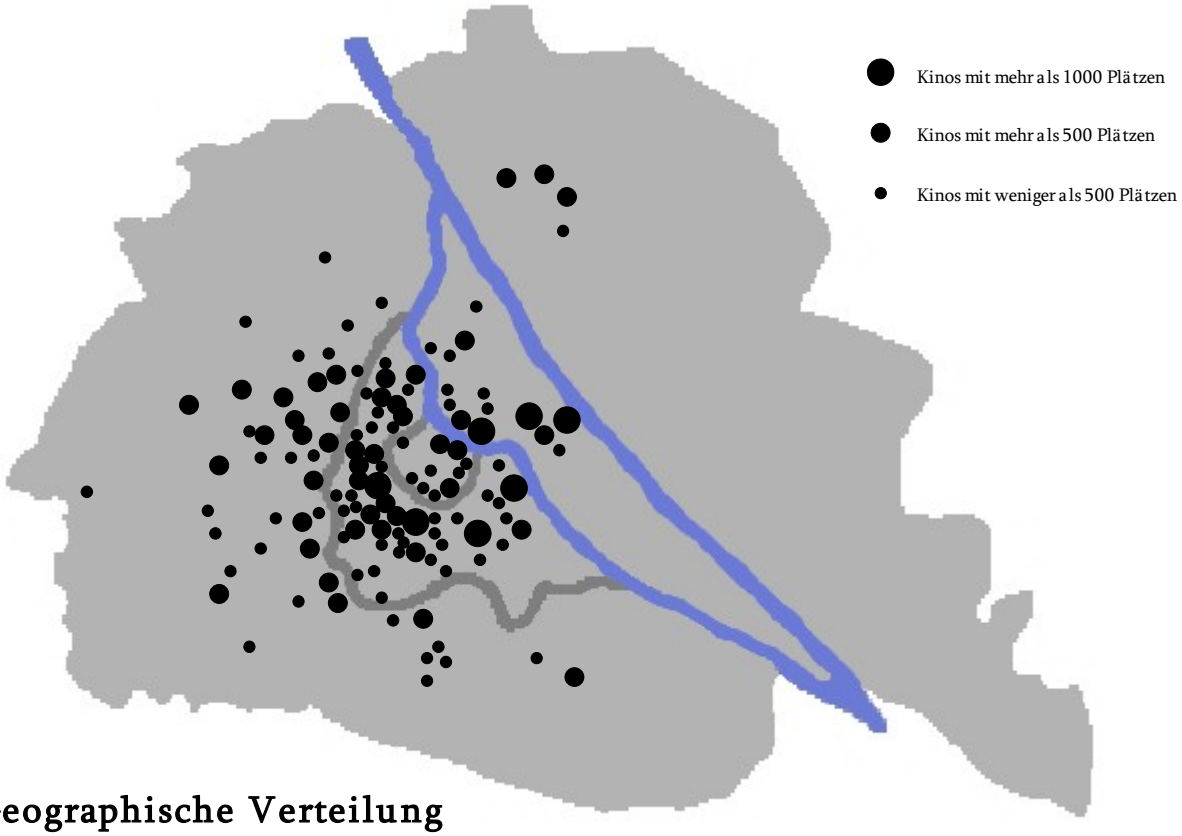


2.5 Auswertung

Wie bereits oben erwähnt, wurden also für die vorliegende Filmerfolgsrangliste 129 Wiener Kinos ausgewertet. Nach Sitzplätzen gerechnet wurden 63.318 der insgesamt 78.603 Wiener Kinoplätze, also 80,55%, erfasst. Bei einer Aufteilung in Innen- (I-IX; XX) und Außenbezirke (X-XIX; XXI) ergibt sich folgendes Bild: In den Bezirken innerhalb des Gürtels sowie in der Leopoldstadt und Donaustadt existierten 1931/32 insgesamt 93 Kinos, was einer Gesamtkinoplatzzahl von 42.788 entspricht. Davon wurden 79 Kinos ausgewertet und somit 92% der vorhandenen Kinoplätze, also 39.739. Was die Bezirke jenseits des Gürtels betrifft, konnten 50 der 77 Kinos in die Erfolgsrangliste eingerechnet werden, was nach Sitzplätzen einem Prozentsatz von 66% (23.579 von 35.815) entspricht.

Die Außenstadtbezirke wurden also etwas weniger stark erfasst, was auch der Tatsache zu schulden ist, dass viele – besonders kleine – Kinos im Gegensatz zu den Lichtspieltheatern in der Innenstadt einen eher regionalen Einzugsbereich hatten und daher eine Anzeigenschaltung in den großen Zeitungen und Zeitschriften nicht notwendig und manchmal auch nicht leistbar war. Trotz dieser leichten Unterschiede ist das Verhältnis von Innen- und Randkinos relativ ausgeglichen, was wichtig ist, um ein möglichst aussagekräftiges Bild der Filmpräferenzen des Wiener Kinopublikums zu zeichnen.

Auch was die Bezirksverteilung betrifft, sind alle Gemeindebezirke ausreichend erfasst. Die meisten Bezirke wurden zu über 70% ausgewertet, viele der innerhalb des Gürtels liegenden sogar zu 100%. Am schwächsten erfasst wurden die Bezirke XI-XIII, besonders da von einigen hier angesiedelten Großkinos wie dem Schlosskino (XII; 1128 Plätze) und dem Hietzinger Parkkino (XIII; 844 Plätze) keine vollständigen Programme gefunden werden konnten.



Geographische Verteilung der ausgewerteten Kinos

Im Kontext der Bezirksgrenzen sollten hier einige Worte zur grundsätzlichen Kinodichte nach Bezirken verloren werden. In vielen Werken[53] wird davon ausgegangen, dass Kinos zunächst hauptsächlich in Arbeiterbezirken entstanden und dort stark ausgebaut wurden – beruhend auf der Annahme, das Massenmedium Film wäre besonders eine Unterhaltungsform für das Proletariat. Tatsächlich wurden die ersten Kinos der Frühzeit eher in den inneren, meist „nobleren" Bezirken beziehungsweise an wichtigen Geschäftsstraßen gegründet und breiteten sich dann parallel zum sukzessiven Ausbau innerstädtischer Infrastruktur relativ gleichmäßig über die Stadt aus.[54] Interessanterweise hat die Erschließung und Dichte der einzelnen Bezirke kaum etwas mit der sozialen Schichtung der Einwohner zu tun, sondern vielmehr mit der Lage: Hierbei gilt, dass besonders in der Frühzeit des Kinos (bis 1914) Bezirke innerhalb des Gürtels sehr stark erschlossen waren, jene außerhalb eher schwach – und das unabhängig davon, ob sie

53 Vgl. Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, S.90.
54 Vgl. Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, S.68f.

als „Arbeiter-“ oder „Nobelbezirke“ galten. Wobei auch diese Aussage relativiert werden muss, da sie für die Dichotomie Innen-Außen gilt, jedoch einzelne Bezirke diesem Schema entgegenlaufen: Manche Innenbezirke wie der fünfte waren unterdurchschnittlich erschlossen, andere Außenbezirke (XV, XXI) dafür bereits sehr stark. Bis 1934 wurden besonders die Außenbezirke stark ausgebaut, dennoch blieb in vielen Bezirken die Kinoplatzzahl im Verhältnis zur Einwohnerzahl recht unterdurchschnittlich.

Wenn man die geographische Verteilung der Kinos in Wien näher betrachtet, fällt auf, dass gerade die Bezirke I, II, VI, VII, XV, XVI und XVII besonders viele Kinos beziehungsweise Kinoplätze aufweisen. Das spiegelt die oben bereits erwähnte Tendenz wider, Kinos eher an gut erreichbaren und stark frequentierten Punkten der Stadt zu eröffnen: Die Innere Stadt war von Anfang an ein wichtiges Ballungszentrum für Kinos, was auch der Tatsache geschuldet ist, dass sie sich in zunehmendem Maße „vom Wohnbezirk zu einem spezifischen Geschäfts- und Büroviertel wandelte“[55] und somit Publikum aus allen Bezirken anzog. Dass die Leopoldstadt – absolut gesehen – die meisten Kinoplätze aufweist, liegt auch daran, dass das Vergnügungsgebiet des Praters in diesen Bezirk miteingerechnet wird: Von den insgesamt siebzehn Kinos im Bezirk lagen sieben im Prater, zwei davon (Zirkus Busch Kino, Lustspieltheater) waren große Kinopaläste mit über tausend Sitzplätzen.

In Wien befanden sich noch zwei weitere „Kinozentren“, was die hohe Kinodichte in den oben genannten Bezirken erklärt: VI, VII und XVI hatten Anschluss an die Mariahilferstraße, auf der im Untersuchungszeitraum 1931/32 allein sieben Kinos lagen. Ähnlich wie auch die Innere Stadt entwickelte sich dieser Bereich zunehmend zu einer Geschäfts- und Einkaufsstraße, während der Wohnaspekt in den Hintergrund trat.[56] Ein letztes, heute vielleicht weniger bedeutendes Zentrum waren Neulerchenfeld (XVI) und Hernals.[57] Beide hatten sich aufgrund von Steuervorteilen und einer günstigen Lage schon im 19. Jahrhundert zu einem Vergnügungsviertel mit zahlreichen Gasthäusern entwickelt, von denen später einige in Kinos umgebaut wurden, wie zum Beispiel der Luxpalast, der aus dem Gasthaus „Zum goldenen Luchsen“ hervorging.[58]

55 Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, S.98.
56 Vgl. Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, S.100-102.
57 Vgl. Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, S.102-106.
58 Vgl. Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, S.124.

Alle vier Kinozentren, die in aussagekräftigem Maße auch in der Filmerfolgsrangliste erfasst wurden, hatten ein überregionales Einzugsgebiet. Dieser Umstand sowie die in den zwanziger und dreißiger Jahren immer mehr zunehmende Arbeits- und Freizeitsmobilität legt die Annahme nahe, dass „sich aus der räumlichen Verteilung der Wiener Kinos kein unmittelbarer Rückschluß auf ihren sozialen Einzugsbereich ziehen [läßt].“[59] Über den Zusammenhang zwischen Kinoprogramm, Bezirken und sozialer Schichtung wird in Kapitel 6 dieser Arbeit noch ausführlich geschrieben.

Bezirk		Kinositz-plätze gesamt	Ausgewertete Kinositzplätze	Anteil der ausgewerteten Kinositzplätze
I	Innere Stadt	4824	4824	100,00%
II	Leopoldstadt	8666	6964	80,36%
III	Landstraße	6134	5623	91,66%
IV	Wieden	3308	3308	100,00%
V	Margareten	2954	2632	89,09%
VI	Mariahilf	4759	4759	100,00%
VII	Neubau	3731	3731	100,00%
VIII	Josefstadt	1390	1390	100,00%
IX	Alsergrund	4715	4715	100,00%
X	Favoriten	3724	2992	80,34%
XI	Simmering	2052	933	45,47%
XII	Meidling	3727	1739	46,66%
XIII	Hietzing	4210	1380	32,78%
XIV	Penzing	1899	1435	75,57%
XV	Rudolfsheim-Fünfhaus	2598	1932	74,36%
XVI	Ottakring	7269	5109	70,28%
XVII	Hernals	3933	3250	82,63%
XVIII	Währing	1832	1640	89,52%
XIX	Ottakring	1129	814	72,10%
XX	Donaustadt	2307	1793	77,72%
XXI	Floridsdorf	3442	2355	68,42%

59 Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, S.96.

Ein letzter Aspekt soll noch auf seine hinreichende Berücksichtigung und Auswertung betrachtet werden, nämlich die Kinogröße. Die hier dargestellte Tabelle zeigt die Verteilung der 1931/32 existierenden Kinos auf die unterschiedlichen Kinogrößen.[60] Während in den Anfangsjahren des Kinos vor dem Ersten Weltkrieg die meisten Kinos weniger als 300 Plätze hatten und Kinopaläste noch gar nicht existierten, verschob sich das Verhältnis in den Dreißigern deutlich: Kleinstkinos wurden eine Seltenheit, die meisten Kinos hatten über 300 Plätze, viele sogar über 500. Mittlerweile wurden auch einige große Lichtspielpaläste gegründet, die mehr als 1000 Zuschauer fassen konnten. Das größte unter ihnen, das Zirkus Busch Kino im Prater, hatte fast 1800 Plätze.

Was die Auswertung betrifft, wurden diese Paläste im Verhältnis zu ihrem Anteil an der Gesamtkinozahl ausreichend erfasst, die Großkinos mit 500-1000 Plätzen etwas überproportional, die mittelgroßen Betriebe dagegen etwas weniger. Von den Kleinstkinos mit weniger als 150 Plätzen konnte nur ein Kino, nämlich das Bürger Tonkino (X; 147 Plätze), ausgewertet werden, was daran liegt, dass die kleineren Kinos eher selten und wenn, dann unregelmäßig in Zeitungen und Zeitschriften inserierten. Im Großen und Ganzen entsprechen die Anteile der ausgewerteten Kinos nach Kinogrößen aber dem Gesamtverhältnis, wodurch es auch hier zu keiner Verfälschung des Ergebnisses der Erfolgsrangliste kommen kann.[61]

Zu den größten – und auch bestausgestatteten – Kinos zählten die Uraufführungskinos, in den Dreißigern gab es in Wien derer sieben. Sie zeigten als erste die neuesten Filme, die dann in die kleineren und in den Außenbezirken gelegenen Kinos wanderten. Diese Kinos waren meistens sehr exklusiv ausgestattet und verlangten dementsprechend recht hohe Eintrittspreise. Durch ein besonders luxuriöses Ambiente und eine soziale Selektion bei den Premieren versuchte man den Film als kulturell hochwertiges Produkt zu präsentieren: „Scala, Apollo und Sascha-Palast waren damals, in den dreißiger Jahren, die drei schönsten und größten Premierenpaläste der Wiener Kinowelt. Man ging hin wie in ein gutes Theater. Das Haus selbst war ein Erlebnis. Man zog sich um, wenn man in ein solches Kino ging.“[62] Zu den Uraufführungskinos zählten

60 Für eine Übersicht der Verteilung auf die Kinogrößen zu verschiedenen Jahren siehe Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, S.130.

61 Zur Verteilung der Kinogrößen auf die einzelnen Bezirke siehe Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, S.132.

62 Karl Hans Koizar, „Kino-Nostalgie. Erinnerungen eines Filmsüchtigen“, *90 Jahre Kino in Wien*, Hg. Verband der Wiener Lichtspieltheater und Audiovisionsveranstalter, Wien: Jugend und Volk 1986, S.49.

unter anderem einige Kinos im Ersten Bezirk wie das Burgkino oder das Opernkino, aber auch das größte Wiener Kino, das Zirkus Busch Kino, war ein Uraufführungskino sowie das heute noch bestehende Apollokino im sechsten Bezirk. In der Filmerfolgsrangliste sind alle damaligen Uraufführungskinos enthalten.

Nachdem auf die ausgewerteten Kinos eingegangen wurde, sollen nun noch die wichtigsten Punkte bei der Auswertung der Kinoprogramme bezüglich der Filmtitel erwähnt werden: Bevor die so erfassten Daten zu Programmen und Kinos schließlich mit Hilfe der oben beschriebenen Methode ausgewertet werden konnten, mussten die einzelnen Filmtitel noch identifiziert werden. Dafür wurden einerseits Internetdatenbanken wie die „Internet Movie Database“[63] oder die „Online-Filmdatenbank“[64] herangezogen, andererseits aber auch die zeitgenössische Quelle „Paimann's Filmlisten“[65], die Kritiken zu allen in Österreich angelaufenen Filmen enthalten. Mit Hilfe dieser Quellen wurden Hintergrundinformationen zu den Filmen ermittelt, wie Produktionsland, Genre, Sprache und Übersetzungsverfahren, Darsteller sowie etwaige Alternativtitel. Im Falle von Abweichungen zwischen den Angaben der Datenbanken und von „Paimann's Filmlisten“ wurde normalerweise aufgrund der zeitlichen Nähe den Daten aus den „Filmlisten“ der Vorzug gegeben.

Schlussendlich wurden für die Erstellung der Liste die Filmtitel normiert. Das war einerseits notwendig, weil einige Titel in den Kinoprogrammen auf verschiedene Weise geschrieben wurden: So finden sich neben MAMSELLE NITOUCHE[66] auch „Mamsell Nitouche“ oder statt DIE COUSINE AUS WARSCHAU[67] auch „Die Kusine aus Warschau“ sowie zahlreiche verschiedene Schreibweisen des Films DER UNGETREUE ECKEHARDT[68]. Während für den Leser beziehungsweise die Leserin hier klar ist, dass es sich um dieselben Filme handelt, mussten die Filmtitel für die Computerauswertung vereinheitlicht werden.

Andererseits mussten aber auch eventuelle Alternativtitel ausfindig gemacht werden. Viele Filme liefen in Deutschland und Österreich unter unterschiedlichen Titeln, aber auch

63 Internet Movie Database, http://www.imdb.com/.

64 Online-Filmdatenbank, http://www.ofdb.de/.

65 Zur Indentifikation der Filme herangezogen: *Paimann's Filmlisten. Wochenschrift für Lichtbild-Kritik*, 1931/32, Nr. 769-857.

66 *Mam'zelle Nitouche*, Regie: Marc Allégret (Carl Lamac in der deutschen Sprachversion), Frankreich 1931.

67 *Die Cousine aus Warschau*, Regie: Carl Boese, Deutschland 1931.

68 *Der ungetreue Eckehardt*, Regie: Carl Boese, Deutschland 1931.

innerhalb von Wien konnte die Bezeichnung für ein und denselben Film stark variieren: So ist der Film EHE MIT BESCHRÄNKTER HAFTUNG[69] auch als „Ehe m. b. H." oder „Causa Kaiser" oder KAISERMANÖVER[70] als „Reserve hat Ruh" und „Liebe und Trompetenblasen" in den Kinoinseraten zu finden. Sowohl bei den verschiedenen Schreibweisen als auch bei den Alternativtiteln wurde immer die Form als normierte Bezeichnung ausgewählt, die am häufigsten in den Programmen aufschien. Nachdem alle Filmtitel eindeutig zugeordnet worden waren, konnte die Filmerfolgsrangliste schließlich erstellt werden.

69 *Ehe mit beschränkter Haftung*, Regie: Franz Wenzler, Österreich/Deutschland 1931.

70 *Reserve hat Ruh*, Regie: Max Obal, Deutschland 1931.

3 Hypothese 1

3.1 Das „Standardmodell“

Nach der ausführlichen Darstellung, wie die Liste erstellt wurde, sollen nun Hypothesen dazu formuliert werden, welches Ergebnis zu erwarten wäre. Dabei wird auf sehr unterschiedliche Positionen in der Filmwissenschaft eingegangen, die vollkommen verschiedene Listen erwarten lassen. Die erste Hypothese stützt sich auf das „Standardmodell“, so bezeichnet von Joseph Garncarz[71], dessen Theorien noch unter „Hypothese 2“ näher dargestellt werden. Wie dieser Begriff schon nahe legt, handelt es sich dabei um eine These, die aufgrund ihrer Verbreitung grundsätzlich als Standardannahme in der filmwissenschaftlichen Literatur gelten kann, „[d]a eine große Zahl der Forscher für dieses Modell eintritt und es Eingang in den allgemein kulturkritischen Diskurs gefunden hat.“[72] Das ist die These von der weltweiten Dominanz US-amerikanischer Filme.

Dass kaum Zweifel an der Vormachtstellung von US-Filmen in der heutigen Kinolandschaft bestehen – zumindest was die meisten Länder Europas und im Speziellen Österreich betrifft –, wurde bereits in der Einleitung dargelegt. Ebenso wurde aber auch darauf hingewiesen, dass es ungerechtfertigt wäre, diesen gegenwärtigen Zustand auch auf frühere Abschnitte der Film- und Kinogeschichte zu übertragen und ganz besonders auf die frühen Jahrzehnte des Films. Daher muss untersucht werden, seit wann US-amerikanische Filme so dominant in Europa und besonders im deutschsprachigen Raum waren.

Dieser Frage geht die amerikanische Filmwissenschaftlerin Kristin Thompson in ihrem Werk „Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934“ nach. Ihre These lautet grundsätzlich, dass Hollywood seine dominante Rolle auf dem Weltfilmmarkt im Laufe des Ersten Weltkriegs errang und seitdem stets innehatte. Bei allen Aussagen den Erfolg und die

71 Vgl. Joseph Garncarz, *Hollywood in Deutschland. Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925-1990*, Frankfurt a. M. [u.a.]: Stroemfeld 2013, S.15.

72 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.15.

Vormachtstellung betreffend ist es natürlich wichtig klarzustellen, was als „erfolgreich“ und „dominant“ definiert wird. Thompson legt ihren Ansatz gleich im Vorwort dar:

> „I am primarily interested in the degree to which audiences were seeing American films als opposed to other films. […] Ideally, we would want to know what percentage of screen time American films occupied in a given country and period. Most statistics, however, come from customs and censorship records, which simply show how much footage of any type was available in the market. For my purposes, then, the American film can be considered dominant in a market when it obtained a significantly larger share than its competitors – say, 40% of the footage available, with others supplying 20%, 15%, etc. In practice, the American share was often so large that the definition becomes automatic – achieving a 70-95% share is dominating a market by any standards.“[73]

Garncarz bezeichnet Thompsons Herangehensweise als „anbieterorientierte Erklärung“, das heißt, dass hier die Vormachtstellung eines Landes über das Angebot (im Gegensatz zur Nachfrage) erklärt wird.[74] Ob die von Thompson angewandte Methode tatsächlich den Erfolg von Filmen im Ausland messen kann, wird an späterer Stelle noch eingehend diskutiert werden, vorerst sei sie als ein möglicher – und durchaus stark verbreiteter – Ansatz zur Evaluierung von Dominanz hingenommen.

Zu Beginn ihrer Arbeit betont Thompson, dass die außergewöhnliche Stärke der USA im Filmgeschäft keineswegs von Anfang an gegeben war: Gerade in der Frühgeschichte des Films, also den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende, hatte Amerika in anderen europäischen Ländern durchaus starke Konkurrenten. Besonders die französische Firma Pathé Frères wandte erfolgreiche Marktstrategien an und eröffnete bald Ableger in verschiedenen Städten der Welt, darunter London, New York, Moskau und Singapur.[75] Dabei war nicht nur der Weltmarkt, sondern auch der nationale US-amerikanische Markt umkämpft, da einige ausländische Firmen versuchten, auch dort Fuß zu fassen. In den Jahren 1907 und 1908 machten ausländische Filme meist mehr als die Hälfte aller Filme auf dem US-Markt aus, mit einem Spitzenwert von 70,5% im November 1908.[76] Obwohl bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs der absolute Wert an importiertem ausländischen Filmmaterial im Großen und Ganzen anstieg, wurde der

73 Thompson, *Exporting entertainment*, S.XI.
74 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.23.
75 Vgl. Thompson, *Exporting entertainment*, S.5.
76 Vgl. Thompson, *Exporting entertainment*, S.213.

prozentuelle Anteil immer geringer.[77] Und auch nach dem Ersten Weltkrieg spielten ausländische Filme in den USA so gut wie keine Rolle, was nicht zuletzt an der Umstrukturierung des amerikanischen Filmmarktes lag: Im Laufe der zwanziger und dreißiger Jahre begann sich in Hollywood ein Studiosystem aus wenigen Produktionsfirmen zu entwickeln, die als Oligopol den ganzen US-amerikanischen Filmmarkt beherrschten – ein System, wie es im Grunde bis heute existiert. 1930 waren es lediglich acht Studios, auf die 95% der gesamten Filmeinnahmen fielen.[78] Durch gegenseitige Absprachen und Kartelle konnten sie Konkurrenten vom Markt fernhalten, aber auch die vertikale Integration der Studios, die die Filme nicht nur produzierten, sondern auch verliehen und zudem einen Großteil der Kinos in den USA, darunter auch fast alle wichtigen Uraufführungskinos, besaßen[79], machte es anderen Firmen so gut wie unmöglich, am US-amerikanischen Markt Fuß zu fassen.

Diese starke Position auf dem heimischen Markt, die europäische Firmen so gut wie nicht mehr gefährden konnten, machte es für amerikanische Firmen möglich, in zunehmendem Maße ins Ausland zu exportieren. Zunächst wurden die meisten Filme nach London verkauft und von dort weiter in alle Kontinente geschickt.[80] Erschien diese indirekte Verbreitung zunächst vorteilhaft und risikoarm, erkannte man jedoch bald, dass dadurch auch viel Geld verloren wurde und direkte Verkäufe gewinnbringender waren. Doch erst der Ausbruch des Ersten Weltkriegs verhalf den USA dazu, ihre Filme in größerem Maße in alle Welt zu exportieren: Vor dem Krieg waren US-amerikanische Filme nur in drei ausländischen Märkten erfolgreich, nämlich in Großbritannien, Deutschland und Australien, während die meisten anderen Länder von französischen und italienischen Firmen dominiert waren.[81]

Mit Andauern des Krieges verringerte sich die Filmproduktion in den beteiligten Ländern, bis sie fast zum Erliegen kam: Dadurch konnten weder das eigene Land, geschweige denn ausländische Märkte versorgt werden. Nun begannen die USA diese „Leerstellen“ mit eigenen Filmen zu füllen und exportierten nach Mittel- und Südamerika, Asien und den Fernen Osten. Und auch europäische Märkte, die nun nicht mehr oder ungenügend mit französischen und

77 Vgl. Thompson, *Exporting entertainment*, S.26.
78 Vgl. Douglas Gomery, *The Hollywood studio system. A history*, London: BFI 2005, S.2.
79 Vgl. Gomery, *The Hollywood studio system*, S.9 sowie S.71.
80 Vgl. Thompson, *Exporting entertainment*, S.29f.
81 Vgl. Thompson, *Exporting entertainment*, S.46.

italienischen Filmen versorgt wurden, konnten die USA verstärkt mit eigenen Filmen beliefern – zumindest soweit es durch die verschärften Einfuhrbedingungen während des Krieges möglich war. Diese Entwicklung verschaffte den USA eine wichtige Position auf dem Weltmarkt: „By the war's end, American exports had reached a point of stability which would aid in maintaining a longrange hegemony."[82]

Obwohl sich die USA nach dem Krieg (film-)wirtschaftlich in einer starken Position befand, hatten viele der europäischen Länder aufgrund der starken Inflation ihrer Währungen einen Vorteil bezüglich ihrer Exporte.[83] Tatsächlich konnte aber nur Deutschland diesen Vorteil für seinen Filmmarkt nutzen, denn Großbritannien hatte schon vor dem Krieg eine immer kleiner werdende Produktion gehabt und sich zunehmend auf US-Filme gestützt und auch Frankreich und Italien gelang es nicht, ihre Filmindustrie ausreichend und schnell genug wiederaufzubauen.[84] Die Furcht vor einer „German invasion"[85] auf dem Filmmarkt, die in den USA kurzfristig herrschte, stellte sich bald als unbegründet heraus und „[b]y 1924 it became apparent that the American hold on the European market was not going to decline under the influence of recovering production in various countries."[86] Deutschland konnte sich länger als die anderen Staaten durch Importbeschränkungen und Kontingentierungen einer amerikanischen „Übernahme" des inländischen Filmmarktes erwehren, dennoch machten amerikanische Filme in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre zwischen 33 und 45 Prozent des Filmangebots in Deutschland aus, während sich der Anteil der deutschen Filmen in diesem Zeitraum zwischen 36 und 46 Prozent bewegte.[87]

Da allein der großen amerikanischen Produktion wenig entgegenzusetzen war und sich auch Quotenregelungen und Kontingentierungen nur bedingt als wirksam erwiesen, begann man eine verstärkte Zusammenarbeit in Europa im Bereich der Filmproduktion und -distribution zu forcieren („Film Europa"), was sich aber aufgrund von Uneinigkeiten als schwierig gestaltete und spätestens durch die Etablierung des Tonfilms wieder zum Erliegen kam.[88]

82 Thompson, *Exporting entertainment*, S.92.
83 Vgl. Thompson, *Exporting entertainment*, S.102f.
84 Vgl.Thompson, *Exporting entertainment*, S.105.
85 Vgl.Thompson, *Exporting entertainment*, S.105.
86 Vgl.Thompson, *Exporting entertainment*, S.105.
87 Vgl.Thompson, *Exporting entertainment*, S.107.
88 Vgl. Kristin Thompson, „The Rise and Fall of Film Europe", *Film Europe and Film America. Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*, Hg. Andrew Higson/Richard Maltby, Exeter: University of

Gerade das zuletzt Genannte stellte nach Kristin Thompson die letzte größere Gefahr für die Vormachtstellung des US-amerikanischen Films auf dem Weltmarkt dar. Die Hoffnung vieler europäischer Filmfirmen, dass man den US-Film durch die entstehenden Sprachbarrieren und Patentstreitigkeiten über Tonfilm-Techniken vom europäischen Markt drängen können würde, bewahrheitete sich nicht. Die Entwicklung von Übersetzungstechniken ging recht schnell vonstatten und das Problem war bereits Anfang der Dreißiger weitestgehend gelöst. Zum Einfluss des Tonfilms auf den Filmerfolg wird an späterer Stelle noch einmal ausführlicher eingegangen werden. Nach Thompson war es schließlich weniger die Einführung des Tonfilms als vielmehr die allgemeine Wirtschaftskrise, die den Anteil amerikanischer Filme in Europa sinken ließ, wenn auch niemals auf ein Niveau, dass die Position der USA auf dem europäischen Markt gefährdet gewesen wäre.[89] Ab 1934 begannen sich aber auch hier die Exporte zu erholen und die USA hatten ihre Dominanz in der Filmindustrie endgültig gesichert.

3.2 Situation in Österreich

Thompson selbst schreibt zur filmwirtschaftlichen Lage in Österreich nur relativ wenig, handelte es sich doch nicht um einen besonders großen Markt. Dass der US-amerikanische Film im Laufe der zwanziger Jahre in Europa immer mehr in seiner Dominanz zunahm, zeigte sich aber auch auf dem österreichischen Markt:

> „Even Austria, a market traditionally tied by bonds of language and culture to Germany, depended increasingly on American films during the 20s. In 1922, there were two American branch offices there, but 55% of the 1921 imports had come from Germany. The USA brought in only 20%, with the remainder coming from France, Italy, Sweden and Norway. By 1926 there were three American and three German distributors in a total of twenty.“[90]

Hatte der deutsche Film in den frühen Zwanzigern noch eine unumstrittene Dominanz, begann ihm der US-Film diese Position allmählich streitig zu machen: Aus einer Tabelle[91] aus Thompsons Werk wird ersichtlich, dass in den letzten Jahren des Stummfilms etwa die Hälfte

Exeter Press 1999, S.56-81.

89 Vgl.Thompson, *Exporting entertainment*, S.166.

90 Thompson, *Exporting entertainment*, S.130.

91 Vgl. Thompson, *Exporting entertainment*, S.131.

des ausländischen Filmangebots aus den USA stammte, während Deutschland 35-40% stellte. Ein marginaler Teil fiel auf Frankreich mit 7% beziehungsweise später 2,8%. Dieses Verhältnis änderte sich erst 1930 mit der Einführung des Tonfilms, als der US-Anteil auf etwa 43% sank und der deutsche auf 47% anstieg. Somit wechselten sich in dieser Zeit Deutschland und die USA in der Vormachtstellung auf dem österreichischen Markt ab, während andere Länder wie Frankreich, Großbritannien und Italien zunehmend vom Markt gedrängt wurden und in den Dreißigern kaum mehr eine Rolle spielten.

Ein ähnliches Bild liefert auch Michael Thiermeyer in seinem Buch „Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft“:[92] Ende der Zwanziger dominierte eindeutig der US-amerikanische Film, gefolgt vom deutschen. Dieser Wert fiel ab 1930, was Thiermeyer im Gegensatz zu Thompson ausschließlich auf die Einführung des Tonfilms zurückführt.[93] Allerdings konnte die so entstehende „Lücke“ nicht durch nationale Produktionen gefüllt werden – dafür war die heimische Filmlandschaft zu schwach aufgestellt. Auch andere europäische Länder konnten den geringeren (wenn auch immer noch recht hohen) Anteil des US-Films auf dem österreichischen Markt nicht für sich nutzen, das Verhältnis verlagerte sich dabei lediglich zu Gunsten von Deutschland. Nach einem Tiefstand 1932 mit einem Verhältnis von 30% zu 60% für Deutschland stieg der amerikanische Anteil am Angebot aber wieder und ab 1935 stammte der größte Teil des Spielfilmangebots wieder aus den USA.

Anders als Thompson, deren Tabelle österreichische Filme nicht inkludiert beziehungsweise nicht gesondert aufführt, gibt Thiermeyer auch genaue Angaben zur heimischen Produktion an: Während in den ersten Jahren nach dem Krieg noch etwa 130-140 Spielfilme produziert wurden, halbierte sich diese Zahl 1921 und sank dann noch einmal um die Hälfte, sodass in den Jahren 1923 bis 1925 jeweils um die 35 österreichische Filme hergestellt wurden.[94] Dieser starke Rückgang hing unter anderem auch mit der hohen Inflation in Deutschland zusammen: Durch den immensen Wertverlust der deutschen Reichsmark wurde auch die österreichische Filmwirtschaft geschwächt, die sich einerseits auf Finanzierungen aus Deutschland stützte, aber auch von Deutschland als Absatzland abhängig war.[95]

92 Vgl. Thiermeyer, *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, S.333.
93 Vgl. Thiermeyer, *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, S.200f.
94 Vgl. Thiermeyer, *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, S.332.
95 Vgl. Thiermeyer, *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, S.199f.

Die ohnehin schon geringe Zahl heimischer Filmproduktionen fiel noch einmal mit der Einführung des Tonfilms: In den Jahren des Untersuchungszeitraums, 1931 und 1932, wurden lediglich sieben beziehungsweise zwölf Filme in Österreich hergestellt. Der Anteil heimischer Produktionen, der in den späten Stummfilmzeiten etwa 4% des Gesamtspielfilmangebots ausgemacht hatte, sank auf 2% (1930) beziehungsweise 2,5% (1931), konnte sich aber in den folgenden Jahren – zumindest dem Anteil nach – wieder erholen und stieg zeitweise sogar auf fast 9%. In absoluten Zahlen blieb die nationale Produktion immer noch gering – und ist auch bis heute nicht gestiegen.[96]

3.3 Theorie nach Wildman und Siwek

Thompson beschränkt sich in ihrem Werk auf die Beschreibung historischer Entwicklungen des US-Filmexports anhand von Angebotszahlen verschiedener Länder, liefert aber kaum Erklärungsansätze: Die Erlangung der Dominanz wird auf eine Strukturschwäche der anderen Länder nach dem Ersten Weltkrieg zurückgeführt, die Gründe für den anhaltenden Erfolg der US-Filme bleiben aber unbeleuchtet – was auch damit zu erklären ist, dass es genau um die Darstellung dieses Wegs an die Spitze geht, weswegen Thompsons Buch auch mit dem Jahr 1934 endet. Einen auf wirtschaftlichen Aspekten beruhenden Erklärungsversuch machen hingegen Steven S. Wildman und Stephen E. Siwek, die sich in „International Trade in Films and Television Programs“ mit den Gründen für die weltweite Dominanz der USA auf dem Film- und Fernsehmarkt auseinandersetzen. Im Gegensatz zu Thompson stützen sie sich dabei jedoch nicht nur auf Angebotszahlen, sondern versuchen sowohl Angebot als auch Nachfrage in ihr Modell miteinzubeziehen.

Ihre Theorie zur Erklärung von Filmerfolgen im Ausland stützt sich auf drei Annahmen: Zunächst gilt, dass Zuschauer grundsätzlich Filme in der eigenen Sprache beziehungsweise aus dem eigenen Kulturkreis vorziehen.[97] Fremdsprachige Filme, selbst wenn sie untertitelt oder

96 Genaue Zahlen zur Spielfilmproduktion von 1919 bis 1993 finden sich bei Thiermeyer, *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, S.332f.

97 Vgl. Steven S. Wildman/Stephen E. Siwek, *International Trade in Films and Television Programs*, Cambridge: Ballinger 1988, S.68.

synchronisiert werden, sind stets mit einer „kulturellen Hypothek“[98] belastet, die für ein tendenziell geringeres Identifikationspotential sorgt, als es heimische Filme haben. Im Umkehrschluss haben Filme dann auf ausländischen Märkten eine größere Chance auf Erfolg, wenn die kulturellen beziehungsweise sprachlichen Differenzen möglichst gering sind.

Die zweite Annahme besteht darin, dass Filme, die ein größeres Produktionsbudget haben, von den Zuschauern präferiert werden.[99] Wie viel in einen einzelnen Film investiert werden kann, hängt davon ab, welche Einspielergebnisse man erwarten kann, was wiederum stark vom jeweiligen Markt beeinflusst wird: In Ländern mit größerer beziehungsweise einkommensstärkerer Bevölkerung können auch mehr und teurere Filme produziert werden, weil sie sich mit größerer Wahrscheinlichkeit bereits am eigenen Markt amortisieren. Somit haben größere Länder respektive Märkte schon grundsätzlich – noch unabhängig von ihrer tatsächlichen Filmproduktion – einen Vorteil gegenüber kleineren Produktionsländern, weswegen Wildman und Siwek zu dem Schluss kommen: „Therefore, markets with larger and wealthier populations should produce more and better films.“[100] Diese Annahme kann schließlich aber nur unter der dritten und letzten Voraussetzung gelten, nämlich dass Filmproduktion und -konsumption unter den Bedingungen des freien Marktes stattfinden.[101]

Wenn man nun die ersten beiden Annahmen in Zusammenhang bringt, ergibt sich daraus folgendes Bild: Ausländische Filme sind grundsätzlich mit einer kulturellen Hypothek belastet, die die Einnahmemöglichkeiten einschränkt – je nach den Kulturen des Produktions- und des Konsumptionslandes in sehr unterschiedlichem Maße. Besonders unterschiedliche Sprachen können als „language handicap“[102] für eine Verminderung der Erfolgschancen sorgen. Diesem Hindernis kann jedoch entgegengewirkt werden, indem man den Film durch mehr Investitionen in die Produktion attraktiver für das Publikum macht. Da das Budget aber von Faktoren wie der Marktgröße und dem damit verbundenen Einspielpotential begrenzt ist, haben es größere Märkte leichter etwaige kulturelle Differenzen auszugleichen: „On the other hand, films in small-country languages will face both a language handicap and a quality

98 Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.33.
99 Vgl. Wildman, *International Trade in Films and Television Programs*, S.68.
100 Vgl. Wildman, *International Trade in Films and Television Programs*, S.72.
101 Vgl. Wildman, *International Trade in Films and Television Programs*, S.68.
102 Vgl. Wildman, *International Trade in Films and Television Programs*, S.75.

disadvantage when competing for audiences in larger countries. Thus films in the language of a larger country will be competitively stronger in smaller countries than films in a smaller country's language will be in a large country."[103] Wildman und Siwek ziehen schließlich als letzte Konsequenz ihres Modells folgenden Schluss: „In fact, if the relative difference in the size of large and small countries is large enough, films in the larger countries' languages will be of sufficiently higher quality to eliminate all film production in smaller countries."[104]

Die beiden Autoren verwenden das eben vorgestellte Modell zur Erklärung der gegenwärtigen Dominanz der USA auf dem weltweiten Filmmarkt: Aufgrund des sehr großen heimischen US-Marktes und des noch viel größeren Erstreckungsgebiets des englischen Sprachraums sowie der dadurch möglichen hohen Investitionen in einzelne Filme scheint eine Vormachtstellung der USA beinahe zwingend und unabwendbar und eine logische Folge aus wirtschaftlichen und kulturellen Voraussetzungen. Auch dass ausländische Filme auf dem US-Markt kaum nennenswerte Erfolge verbuchen können, wirkt vor diesem Hintergrund wenig überraschend.[105] Die einzige Möglichkeit, diese zwangsläufige Entwicklung zu beeinflussen, bestünde in der staatlichen Verhängung von Importbeschränkungen und erhöhten Abgaben für ausländische Filme.

Auch wenn Wildman und Siwek in ihrem Buch keine Darstellung eines geschichtlichen Prozesses anstreben, sondern sie vielmehr aus allgemeinen wirtschaftlichen Bedingungen ein Modell entwerfen, um die aktuelle Zusammensetzung der Filmlandschaft zu erklären, gehen sie dennoch davon aus, dass der Erfolg der US-Filme weit in die Filmgeschichte zurückreicht.[106] Was diese Theorie für die Hypothese zum Ergebnis der hier erstellten Filmerfolgsrangliste zu 1931/32 bedeutet, wird im nächsten Abschnitt dargelegt.

3.4 Hypothese 1 – Erfolg US-amerikanischer Filme

Folgt man den beiden vorgestellten Modellen nach Thompson beziehungsweise Wildman und Siwek, kann man folgende Hypothese für die Filmerfolgsrangliste zu 1931/32 aufstellen. Nach

103 Vgl. Wildman, *International Trade in Films and Television Programs*, S.75.
104 Vgl. Wildman, *International Trade in Films and Television Programs*, S.75.
105 Vgl. Wildman, *International Trade in Films and Television Programs*, S.22-26.
106 Vgl. Wildman, *International Trade in Films and Television Programs*, S.19.

Thompson war der US-Film im Großen und Ganzen seit dem Ersten Weltkrieg in Europa dominant. Auch wenn er Anfang der Dreißiger aufgrund der Wirtschaftskrise und der Einführung des Tonfilms Einbußen hinnehmen musste, war die Vormachtstellung des US-Films dennoch nie wirklich gefährdet. Im Fall des österreichischen Marktes waren die USA in den Zwanzigern dominant, verloren diese Spitzenstellung aber 1930 an Deutschland. Den Daten Thiermeyers zum Spielfilmangebot in Österreich folgend,[107] lag der deutsche Film in den Jahren 1931 und 1932 deutlich vor den USA, fiel aber bereits kurz danach wieder hinter den US-Film zurück. Der österreichische Film selbst spielte mit seiner geringen Produktion so gut wie keine Rolle auf dem Markt, ebenso waren andere europäische Filmproduktionsländer fast vollständig vom österreichischen Filmmarkt gedrängt.

Was das Modell nach Wildman und Siwek angeht, sind die Faktoren Marktgröße und kulturelle Differenz in Bezug auf Österreich näher zu betrachten: Da sich die Landesgrenzen Österreichs und der USA seit 1930 kaum beziehungsweise lediglich zugunsten der USA verändert haben, entspricht das Verhältnis der Marktgrößen von heute auch dem des Untersuchungszeitraums: Im Vergleich zu den USA ist der österreichische Markt verschwindend klein und kann demnach beträchtlich weniger als die USA in einzelne Filme investieren, um sie dadurch beim Publikum beliebter zu machen. Die einzige Bedingung, unter der die USA diese zwangsläufige Vormachtstellung einbüßen könnte, wäre, wenn 1931/32 eine sehr hohe kulturelle Differenz zwischen den USA und Österreich bestanden hätte, die die Attraktivität der US-Filme für das österreichische Publikum deutlich geschmälert hätte: Während Sprachbarrieren zu Beginn des Tonfilms durchaus eine Rolle spielten, ist die Annahme von sehr großen, unvereinbaren kulturellen Unterschieden doch eher unwahrscheinlich. Somit sollte dieser Faktor die Dominanz der USA nur bedingt einschränken. Was die kulturelle Differenz betrifft, könnte allerdings Deutschland einen nicht unbedeutenden Vorteil haben, da es einerseits über eine große kulturelle Nähe zu Österreich und gleichzeitig einen deutlich größeren Markt verfügt. In Anbetracht solch starker Konkurrenz sollte die heimische Produktion fast vollständig von US-amerikanischen und eventuell auch deutschen Produktionen überlagert werden.

107 Vgl. Thiermeyer, *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, S.333.

Somit ergibt sich folgende Hypothese für die Zusammensetzung der Filmerfolgsrangliste für Wien 1931/32:

Hypothese 1:

- **US-amerikanische Filme:** größter Anteil oder zumindest sehr großer Anteil hinter Deutschland
- **deutsche Filme:** größter Anteil oder zumindest sehr großer Anteil hinter den USA (die USA und Deutschland belegen die ersten beiden Plätze, jeweils mit Anteilen über einem Viertel)
- **österreichische Filme:** kaum vertreten
- **Filme anderer europäischer Länder:** kaum bis gar nicht vertreten

Die in diesem Kapitel vorgestellten Theorien definieren Filmerfolg über das Filmangebot, der Aspekt der Nachfrage wird quasi ausgeklammert: Kristin Thompson bezieht sich ausschließlich auf Angebotszahlen und auch Wildman und Siwek beziehen die Nachfrage nur in Form sprachlicher und kultureller Rahmenbedingungen ein. Damit sich Hypothese 1 also bewahrheitet, muss man davon ausgehen, dass auf dem österreichischen Filmmarkt ausschließlich das angeboten wurde, was auch vom Publikum gefragt war – was durchaus fraglich ist.

Gegen eine solche Fehlinterpretation von Angebotszahlen als tatsächliche Nachfrage wendet sich Joseph Garncarz in seinem Buch „Hollywood in Deutschland. Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925-1990". Er kritisiert das sehr enge Forschungskonzept der oben dargestellten Modelle und bringt berechtigte Einwände – besonders was die Bewertung des Publikums betrifft: „In diesen Konzepten der internationalen Filmzirkulation wird das Publikum als Machtfaktor ausgeblendet. Wird es überhaupt zur Kenntnis genommen, so erscheint es als willfähriges Objekt politischer und/oder wirtschaftlicher Interessen."[108] Die geringe Beachtung des Publikums als wichtiges Element für den Filmerfolg ist aber nur ein Kritikpunkt von vielen, die an dem so genannten „Standardmodell" geäußert werden können. Diese werden gemeinsam mit dem alternativen Forschungsmodell nach Garncarz im folgenden Kapitel ausführlich beschrieben.

108 Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.38.

4 Hypothese 2

4.1 Kritik am „Standardmodell“

Im vorherigen Kapitel wurden Theorien vorgestellt, die von einer Dominanz des US-Films auf dem Weltfilmmarkt ausgehen, die nicht nur für die Gegenwart gilt, sondern einen seit der Zwischenkriegszeit so gut wie unangefochtenen Zustand darstellt. Es wurde bereits angedeutet, dass an diesen Modellen berechtigte Zweifel bestehen, die Joseph Garncarz in „Hollywood in Europa“ ausführlich aufführt. Wie zuvor schon erwähnt, fällt besonders die stiefmütterliche Behandlung des Publikums und seiner eigenständigen Macht zur Selektion auf. Aber auch ganzen Ländern wird diese Möglichkeit zur freien Entscheidung teilweise aberkannt: Sowohl bei Thompson als auch bei Wildman und Siwek wird der internationale Filmmarkt als ständiger, aber aussichtsloser Kampf kleinerer Märkte gegen schier übermächtige Filmproduzenten wie die USA beschrieben, wo schlussendlich das Recht des Stärkeren siegt – siegen muss –, weil die wirtschaftlichen Bedingungen des freien Marktes gar keine andere Entwicklung zulassen. Die einzige Möglichkeit, den nationalen Filmmarkt vor stärkeren Anbietern zu schützen, bestünde in Importbeschränkungen, Zöllen oder anderen gesetzlichen Regelungen, die von einer mächtigen staatlichen Instanz erlassen werden – besonders bei Wildman und Siwek tritt dieser Aspekt stark hervor, die einen Großteil ihres Werkes der Analyse der Wirksamkeit diverser Handelsbarrieren gegen US-Filme widmen.

Es gibt allerdings auch Theorien, die den Erfolg von US-Filmen über Nachfrage und Qualität der einzelnen Filme zu belegen versuchen und die Garncarz als „nachfrageorientierte Erklärungen“[109] bezeichnet. Aber auch bei diesen Erklärungsversuchen, die sich der Thematik über den Aspekt der Nachfrage nähern, spielt der „tatsächliche, historische Zuschauer“ und die „tatsächliche, historische Zuschauerin“ – sofern solche angenommen werden können beziehungsweise sofern eine Rekonstruktion von deren Präferenzen überhaupt möglich ist – keine Rolle. Dabei sind gerade sie bei der Frage nach Filmerfolg von entscheidender Bedeutung,

109 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.30.

„weil ein nationales Kino unter marktwirtschaftlichen Bedingungen damit steht und fällt, ob es die Zuschauer, die es adressiert, auch findet."[110] Stattdessen handelt es sich bei diesen Einschätzungen zu den Filmen aber um subjektive Urteile der Autoren und bei der Beurteilung der damaligen Filmpräferenzen um Rückprojektionen.[111] Die frühen US-amerikanischen Filme wer-den dabei als „besser" und „moderner" als ihre europäischen und vor allem deutschen Konkurrenten eingeschätzt,[112] woraus geschlossen wird, dass auch das damalige Publikum zu demselben Urteil gekommen sein muss. Dabei wird aber außer Acht gelassen, dass „Filme als solche gar keinen fixierbaren Wert haben, sondern Menschen ihnen einen Wert zuerkennen."[113] Ob Filme damals genauso bewertet beziehungsweise nach denselben Merkmalen beurteilt wurden, ist zumindest fraglich. Ebenso bedenklich ist auch die hinter diesen „nachfrageorientierten Erklärungen" versteckte Annahme, dass qualitativ hochwertige Filme (oder solche, die von einer Wissenschafts- oder Kritikergemeinde so bewertet werden) auch zwangsläufig kommerziell erfolgreich waren. Dieser Schluss funktioniert schon im gegenwärtigen Unterhaltungskino nicht und es besteht kein Grund, für frühere Kinopublika etwas anderes anzunehmen.

Somit wird sowohl bei „nachfrageorientierten" als auch bei „angebotsorientierten Erklärungen" der Zuschauer als „selektierende Kraft"[114] weitgehend ignoriert. Dass das Publikum eines Landes aber durchaus die Möglichkeit hat, aus dem bestehenden Angebot zu wählen und eigene Präferenzen zu entwickeln, und dass diese Präferenzen nicht genau dem Angebot entsprechen müssen, wird kaum thematisiert. Stattdessen wird die Nachfrage an sehr subjektiven Rückprojektionen oder unzulässigerweise an Angebotszahlen gemessen:

> „Das Standardmodell unterstellt also ein Marktgesetz, dem zufolge nur angeboten wird, was auch gefragt wird. Filme sind jedoch nicht automatisch deshalb erfolgreich, weil sie gezeigt werden. Aus den angebotenen Filmen trifft das Publikum eine Auswahl, sodass bestimmte Filme erfolgreicher als andere werden können. Es ist also durchaus möglich, dass aus angebbaren Gründen die US-amerikanische Filmindustrie ein erhebliches Kontingent ihrer Filme auf den Auslandsmarkt wirft, ohne dass der Zuspruch des jeweiligen nationalen Publikums dies gerechtfertigt hätte […]."[115]

110 Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.42.
111 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.40f.
112 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.31f.
113 Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.41.
114 Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.39.
115 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.45.

Ähnlich wie dem Publikum eine nur sehr geringe eigene Handlungs- und Entscheidungskraft zugesprochen wird, so wird auch auf internationaler Ebene dem kleineren zweier Länder kaum eigene Macht auf dem Filmmarkt zuerkannt. Dies zeigt sich schon deutlich an dem verwendeten Vokabular: Es wird von „Stärkeren“ und „Schwächeren“ gesprochen, von „Angriff“ und „Verteidigung“ und von einem „Kampf“, in dem es nur einen Gewinner geben kann. Dabei wird besonders das kleinere Land hinsichtlich des Filmexports und -imports immer in einer sehr passiven Rolle dargestellt, das vergeblich versucht, sich mit Gesetzen und Regelungen, die aber immer mehr an Wirkung verlieren, gegen den wesentlich potenteren Marktteilnehmer (in den meisten Fällen die USA) zu verteidigen. Garncarz weist berechtigterweise darauf hin, dass auch kleinere Märkte eine autonome, eigengesetzliche Position einnehmen können, wenn zum Beispiel ausländische Filme bewusst aus wirtschaftlichen Überlegungen ins eigene Land geholt werden.[116] So gab es Anfang der dreißiger Jahre in den Niederlanden im Gegensatz zu den meisten anderen europäischen Ländern keine Kontingentierungen oder andere Maßnahmen zur Begrenzung der Einfuhr ausländischer Filme, schlichtweg weil es zunächst keine heimische Produktion in den Niederlanden gab.[117] Die eben beschriebenen Kritikpunkte am „Standardmodell“ machen es schließlich notwendig, ein alternatives Modell zu entwerfen, dass den Filmerfolg korrekt und nachvollziehbar misst und von filmhistorischen Gegebenheiten bestätigt werden kann.

4.2 Alternatives Modell

In seinem Buch „Hollywood in Deutschland“ untersucht Joseph Garncarz das populäre Kino in Deutschland von den Jahren 1925 bis 1990, wobei der Schwerpunkt auf der nationalen Herkunft der erfolgreichsten Filme liegt beziehungsweise darauf, wie sich die Zusammensetzung der Filmerfolgsranglisten in Bezug auf die Produktionsländer im Laufe der Jahre gewandelt hat. Im Gegensatz zu anderen Modellen geht er von einem wechselseitigen Verhältnis zwischen den verschiedenen Ebenen des internationalen Filmmarkts aus, also dem Publikum, der nationalen Filmwirtschaft und der Politik jeweils sowohl des Export- als auch

116 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.42.
117 Vgl. Pafort-Overduin, „Distribution and Exhibition in The Netherlands, 1934-1936“, S.129.

des Importlandes.[118] Da Garncarz den Erfolg eines Films direkt an der Nachfrage beim Publikum messen will, können dafür auch nur bestimmte Quellen herangezogen werden – in diesem Fall die Filmerfolgsranglisten aus Filmzeitschriften wie „Film-Kurier", „Filmblätter" und „Film-Echo".[119]

Aus dem so erlangten Datenmaterial entwirft er ein neues Modell, das den Filmerfolg in Deutschland in drei Phasen einteilt: Die erste Phase, die für diese Arbeit besonders relevant ist, reicht von 1925 bis 1963. Diese Zeit ist geprägt von einer ausgesprochen starken Dominanz deutscher Filme auf dem heimischen Markt. Während österreichische Filme sich besonders in den Fünfzigern einer großen Popularität erfreuen, spielen US-amerikanische und andere europäische Filme kaum eine Rolle: Deutschsprachige Produktionen stellen in diesen Jahrzehnten etwa 75% der Filme auf den Top-10-Listen, US-amerikanische lediglich knapp 15%.[120]

Die zweite Phase verläuft von 1964 bis 1979 und stellt eine Übergangsphase dar: Es gibt keinen unangefochtenen Spitzenreiter mehr, der US-amerikanische Film beginnt den deutschen allmählich, aber noch nicht markant, abzulösen. Dank dieser „Unentschiedenheit" gelangen zunehmend auch Filme anderer europäischer Produktionsländer in die Top 10, zum Beispiel Dänemark, Großbritannien oder Italien. Aus diesem Grund bezeichnet Garncarz diese Zeit auch als „Europaphase".[121]

Die dritte und letzte Phase schließlich beginnt mit 1980 und bietet ein umgekehrtes Bild zur ersten Phase: Nun sind überwiegend US-amerikanische Filme in den Top 10 vertreten, deutsche und andere europäische Filme machen nur einen kleinen Anteil aus.[122] Auch wenn Garncarz' Arbeit im Jahr 1990 endet, kann davon ausgegangen werden, dass diese Phase bis in die Gegenwart andauert – was die in der Einleitung vorgestellten Filmerfolgsranglisten auch beweisen.

Damit kommt Garncarz zu einem völlig anderen Ergebnis als die zuvor im Kapitel „Hypothese 1" beschriebenen Theorien: Während diese meist von einer Dominanz der USA ab den Zwanzigern, spätestens aber seit den Fünfzigern ausgehen, zeigen die Ausführungen

118 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.53.
119 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.61f. Zur Validität der Quellen siehe S.67-69.
120 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.74.
121 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.75.
122 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.75.

Garncarz', dass der Wandel der Filmpräferenzen deutlich später, nämlich in den Siebzigern und Achtzigern anzusetzen ist. Dass ein ähnliches Phasenmodell auch für Österreich zutrifft, ist aufgrund der Ähnlichkeit und Verbundenheit der Märkte wahrscheinlich, aber nicht in dieser Form belegt, wie es Garncarz für Deutschland getan hat. Da sich diese Arbeit auf die Jahre 1931 und 1932 konzentriert, muss die durchaus sehr spannende Frage nach den Entwicklungen in Österreich im weiteren 20. Jahrhundert ausgespart werden, auch wenn sie sicherlich ein lohnendes Forschungsfeld darstellt. Garncarz' Erkenntnisse zur ersten Phase seines Modells jedoch sind für die hier erstellte Filmerfolgsrangliste von entscheidender Bedeutung, lassen sie doch ein ganz anderes Ergebnis erwarten, als es Hypothese 1 noch vorhergesagt hat.

4.3 Präferenzen in Österreich

Auch wenn Joseph Garncarz keine direkten Aussagen zum österreichischen Filmmarkt macht, lassen sich aus seinem Konzept durchaus Hypothesen für Österreich ableiten. Er analysiert für die erste Phase seines Modells, der Zeit von 1925 bis 1963, Erfolgsmuster, die den beim Publikum beliebten Filmen gemein sind. Eine verbindende Eigenschaft fällt dabei besonders auf: Sowohl in den Zwanzigern und Dreißigern als auch später in den Fünfzigern waren vor allem Filme populär, die auf die deutsche Kultur Bezug nahmen, also auf Traditionen, Brauchtum, Literatur und Musik aus dem eigenen Land.[123]

Ausländische Filme wiederum konnten besonders dann erfolgreich werden, wenn sie „europäisiert“ waren. Das heißt, wenn sie in Europa spielten, europäische Stars zeigten, europäische Stoffe der Literatur und Kultur aufgriffen und so weiter: „Ausländische Filme wurden in der ersten Phase in die Top 10 selektiert, wenn sie in Bezug auf die Erfolgsmuster, die die deutschen Filme bildeten, anschlussfähig waren. In der Regel wählte das deutsche Kinopublikum, was den eigenen Erfahrungen vertraut war; was fremd war, blieb meist ohne Erfolg.“[124]

Dieses Muster lässt sich auch für andere europäische Länder nachweisen: So hat Clara Pafort-Overduin ebenfalls anhand von Kinoprogrammen eine Filmerfolgsrangliste für die Niederlande

123 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.83f.
124 Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.91.

für die Jahre 1934 bis 1936 erstellt und dabei nachgewiesen, dass der heimische Film am erfolgreichsten beim Publikum war. Niederländische Filme machen 35% der Top 20 aus, auf Platz 2 liegen US-amerikanische Filme mit 30%. Dahinter liegen Filme anderer europäischer Länder, vor allem aus Deutschland, aber auch aus Frankreich und Österreich.[125]

Eine ganz ähnliche Zusammensetzung findet sich auch auf den Listen der Tschechoslowakei wieder: Petr Szczepanik untersuchte – ebenfalls mit Hilfe der Methode nach Sedgwick – Uraufführungskinos in Prag. Auch wenn man vorsichtig sein muss bei der Übertragung der Ergebnisse einer einzelnen Stadt auf ein ganzes Land, kann man doch parallele Präferenzmuster erkennen. In den Top-10-Listen der Jahre 1930 bis 1939 stammen 46% der Filme aus der Tschechoslowakei, 33% aus den USA, 9% aus Deutschland und 3% aus Frankreich.[126]

Vergleicht man also Deutschland, die Niederlande und die Tschechoslowakei, offenbart sich immer die gleiche Rangordnung der Filmproduktionsländer: Die erfolgreichsten Filme waren stets die aus heimischer Produktion, dahinter lagen US-amerikanische Filme und auf Platz 3 schließlich Filme anderer europäischer Länder. Es ist also nicht weit hergeholt, wenn man daraus schließt, dass vermutlich auch in Österreich nationale Filme am beliebtesten waren. Besonders interessant ist hierbei auch der Vergleich zu den Niederlanden und der Tschechoslowakei: Diese beiden Länder sind ebenso wie Österreich recht kleine Filmmärkte mit einer sehr geringen eigenen Produktion. Die niederländischen und tschechoslowakischen Ergebnisse lassen den Schluss zu, dass die Tendenz, heimische Filme zu präferieren, unabhängig von der Marktgröße des Landes ist. Trotz der geringen nationalen Produktion kann also eine starke Nachfrage nach österreichischen Filmen angenommen werden.

Im Fall von Österreich ist jedoch ein weiterer starker Filmproduzent zu beachten und das ist Deutschland selbst. Deutsche Filme waren auch schon in den anderen vorgestellten Ländern vertreten, immer an dritter Stelle nach den US-amerikanischen Produktionen. Dies hängt auch mit den Sprachkompetenzen der jeweiligen Einwohner zusammen, verstanden doch viele niederländische sowie tschechoslowakische Bürger Deutsch. Es versteht sich von selbst, dass Deutsch in Österreich einen nicht vergleichbar höheren Stellenwert hat, weswegen die

125 Vgl. Pafort-Overduin, „Distribution and Exhibition in The Netherlands, 1934-1936“, S.134-136.

126 Vgl. Petr Szczepanik, „Hollywood in disguise. Practices of exhibition and reception of foreign films in Czechoslovakia in the 1930s“, *Cinema, Audiences and Modernity. New perspectives of European cinema history*, Hg. Daniel Biltereyst [u.a.], London [u.a.]: Routledge 2011, S.180.

Annahme nahe liegt, dass dementsprechend deutsche Filme hier eine stärkere Position innehatten als auf anderen europäischen Märkten.

Im vorangegangenen Kapitel wurde das Modell von Wildman und Siwek ausführlich dargestellt, durch das sie versuchen, die gegenwärtige Dominanz des US-Films aus den wirtschaftlichen Bedingungen heraus zu erklären. Genauso gut – oder fast noch gewinnbringender als in Bezug auf die USA – lässt sich deren Theorie von Marktgröße und kultureller Differenz auf das Verhältnis von Deutschland und Österreich übertragen. Zur Erinnerung: Die zwei wichtigsten Thesen ihres Modells bestehen einerseits darin, dass Zuschauer grundsätzlich Filme der eigenen Sprache und Kultur vorziehen, andererseits in dem Umstand, dass Filme mit höherem Budget präferiert werden, weswegen die jeweilige Marktgröße eines Landes von entscheidender Rolle ist.

Deutschland hat im Vergleich zu Österreich einen deutlich größeren Binnenmarkt. Dadurch können mehr und teurere Filme produziert werden, da sie sich leichter auf dem heimischen Markt amortisieren. Daher hat Deutschland einen Wettbewerbsvorteil, wenn es darum geht, fürs Publikum attraktive Filme zu produzieren. Ein Aspekt, der diesem Vorteil aber entgegenwirken könnte, ist, wie Wildman und Siwek darlegen, die kulturelle Differenz zwischen Export- und Importland: Je größer sie ist, umso schlechter lassen sich Filme im anderen Land absetzen. Nun kann man aber im Fall von Deutschland und Österreich von einem – bis auf einige regionale Unterschiede – sehr ähnlichen Kulturkreis ausgehen, der sich nicht nur auf dieselbe Sprache stützt, sondern auch unzählige gemeinsame Traditionen in Literatur, Kunst, Geschichte und vielen anderen Bereichen aufweist. Aufgrund der sehr geringen „kulturellen Hypothek“ wird der Wettbewerbsvorteil für Deutschland gegenüber Österreich also noch größer.

Wildman und Siwek gehen in ihrem Modell davon aus, dass in solchen Fällen, das größere Land seine Dominanz fast ungebremst ausbauen und eventuell sogar die gesamte Kinoproduktion des kleineren Landes verdrängen kann.[127] Wechselwirkungen – also dass auch das kleinere Land Einfluss auf den Markt des größeren Landes nehmen kann – schließt dieses Modell weitgehend aus. Gerade im Fall von Österreich und Deutschland lässt sich aber belegen, dass trotz aller Vorteile auf Seiten Deutschlands auch Österreich sich zumindest phasenweise

127 Vgl. Zitat auf Seite 41.

auf dem deutschen Markt behaupten konnte: In den Fünfzigern stellte Österreich immerhin 12% der Top-10-Filme in Deutschland[128] und konnte sich in manchen Jahren sogar vor den USA als zweiterfolgreichster Filmanbieter nach Deutschland positionieren. Und in der Saison 1955/56 kam sogar der erfolgreichste Film des Jahres aus Österreich, nämlich der erste Teil der „Sissi"-Trilogie.[129] Somit ist hier anhand von Österreich noch einmal belegt, was Garncarz an den Theorien des „Standardmodells" kritisiert: Dass nur größeren Ländern eine Eigengesetzlichkeit zugestanden wird und die Möglichkeiten kleinerer Produzenten tendenziell ignoriert werden, was sich aber gerade im Fall von Österreich als zu kurz gegriffen entpuppt.

4.4 Hypothese 2 – Erfolg heimischer Filme

Wie schon im vorangegangenen Kapitel soll nun anhand der hier gewonnenen Erkenntnisse eine Prognose für die Erfolgsrangliste zu Wien 1931/32 abgegeben werden. Aufgrund diverser Mängel, die Joseph Garncarz an „Standardmodellen" wie dem von Kristin Thompson nachweisen konnte, entwirft er ein alternatives Modell für den Filmerfolg für Deutschland. Der große Unterschied zwischen seinem Konzept und den unter „Hypothese 1" vorgestellten Theorien ist, dass sich Garncarz nicht auf bloße Angebotszahlen stützt, sondern Werte heranzieht, die den tatsächlichen Erfolg beim Publikum messen: Sein Modell erstellt er anhand von Filmerfolgsranglisten aus verschiedenen Filmzeitschriften. Dadurch kommt er zu einem deutlich anderen Ergebnis als Vertreter des „Standardmodells": Größte Differenz ist der Zeitraum, in dem er den Wandel der Präferenzen hin zum US-amerikanischen Film verortet. Dieser setzte nämlich nicht schon in der Zwischenkriegszeit ein, sondern in den Siebzigern, wobei er sogar erst in den Achtzigern seine schlussendliche Vormachtstellung erlangte.
Die hier untersuchten Jahre 1931 und 1932 liegen in der von Garncarz eingeteilten „ersten Phase", in der im Fall von Deutschland besonders deutsche Filme bevorzugt gesehen wurden. Da nachgewiesen werden konnte, dass in dieser Zeit auch in anderen Ländern die jeweilige nationale Produktion der US-amerikanischen beziehungsweise der anderer europäischer Länder

128 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.74.
129 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.188f.

vorgezogen wurde, lässt sich im Fall von Österreich annehmen, dass auch hier die heimische Produktion vom Publikum präferiert wurde.

Zieht man erneut das Modell von Wildman und Siwek heran, um das Verhältnis von Deutschland und Österreich zu analysieren, kommt man zu dem Schluss, dass Deutschland aufgrund seiner Marktgröße, die die Österreichs bei Weitem übersteigt, und der großen kulturellen Nähe der beiden Länder einen starken Wettbewerbsvorteil genießt, der zumindest die Grundlage für Exporterfolge bildet. Garncarz reiht allgemein europäische Nachbarländer auf Platz 3 im Filmerfolg, das spezielle Verhältnis von Österreich und Deutschland lässt aber vermuten, dass deutsche Filme deutlich besser abschneiden, wahrscheinlich auch besser als US-amerikanische Filme, die doch – zumindest im Vergleich zu Deutschland – eine größere kulturelle Differenz zu Österreich aufweisen, nicht zuletzt aufgrund der Sprache.

Daraus ergibt sich schließlich folgende zweite Prognose für die Zusammensetzung der Filmerfolgsrangliste für Wien 1931/32:

Hypothese 2:

- **österreichischer Film:** größter Anteil
- **deutscher Film:** stark vertreten
- **US-amerikanischer Film:** weniger stark vertreten (Platz 3 nach AT und DE)
- **Filme anderer europäischer Länder:** wenig vertreten

Nachdem zwei recht unterschiedliche Thesen vorgestellt wurden, soll nun im nächsten Kapitel endlich das tatsächliche Ergebnis präsentiert werden und mit den vorangegangenen Hypothesen abgeglichen werden. Im Rahmen eines Versuchs der Deutung der Ergebnisse wird auf mögliche Einwände, wie zum Beispiel die Frage nach Sprachbarrieren, eingegangen. Es sollen aber auch mögliche Erfolgsmuster an der Liste abgelesen werden, die die Filme untereinander verbinden. Dafür werden insbesondere die Top 20 in Wien 1931/32 näher betrachtet.

5 Ergebnis der Erfolgsrangliste

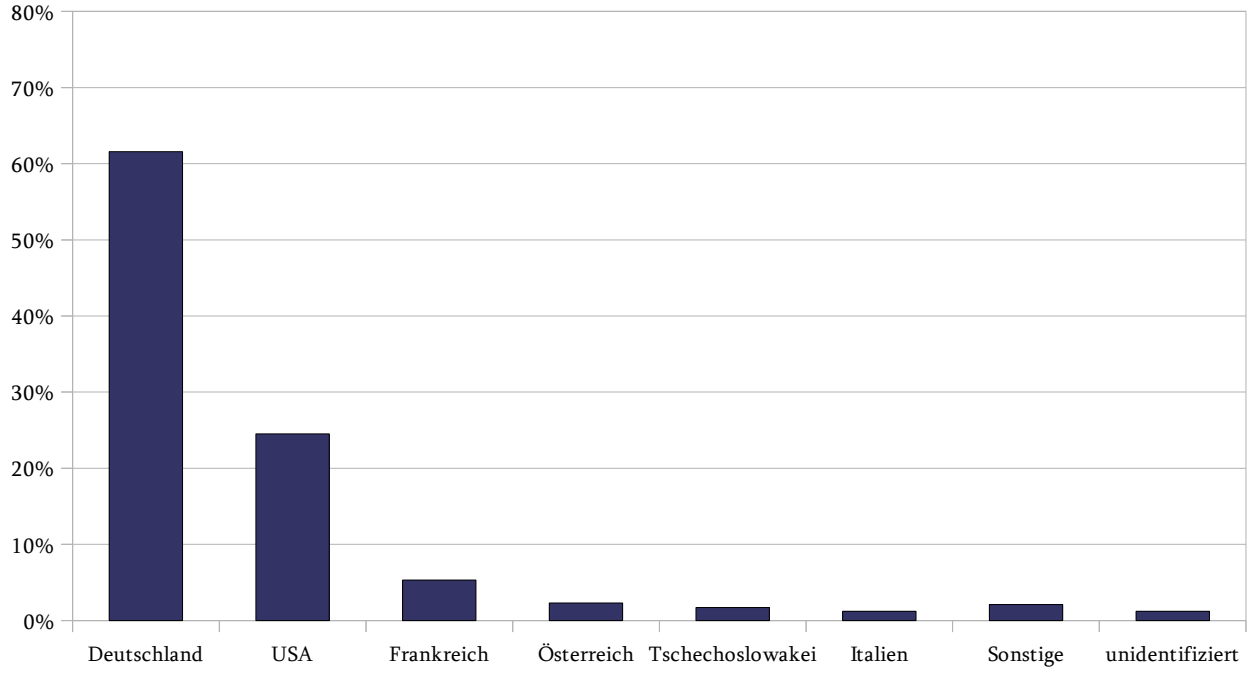
5.1 Produktionsländer

In den vorangegangenen Kapiteln wurde viel über „Erfolg“ und „Dominanz“ geschrieben. Diese Begriffe wurden aber noch nicht exakt definiert und ebenso wenig wurden Angaben darüber gemacht, ab wann und unter welchen Bedingungen ein Film beziehungsweise ein Produktionsland als erfolgreich oder als auf einem Markt dominant gelten kann. Das soll nun anhand der für Wien 1931/32 erstellten Liste nachgeholt werden. Der Erfolg einzelner Länder wird dabei über zwei Schritte ermittelt: Zunächst wird ihr Anteil an den Filmtiteln berechnet, der dann in Relation gesetzt wird zu ihrem Anteil an den Aufführungsplätzen.

Wie schon zuvor erwähnt, liegen keine Daten zur tatsächlichen Nutzung des Filmangebots durch das Publikum vor. Auch eine vollständige Liste aller in Wien in dieser Saison tatsächlich gezeigten Filme ist der Verfasserin nicht bekannt. Aus den ausgewerteten Kinoprogrammen konnten aber insgesamt 496 in Wien vorgeführte Filme ermittelt werden, deren Produktionsland beziehungsweise -länder mittels Filmdatenbanken und „Paimann's Filmlisten“ eruiert wurden. Als nächstes wurde berechnet, an wie vielen Filmen die jeweiligen Länder beteiligt waren, wobei eine Gewichtung nach der Anzahl der koproduzierenden Länder vorgenommen wurde. Dieses Vorgehen soll an einem konkreten Beispiel verdeutlicht werden: Das Land Dänemark war an insgesamt drei Filmen beteiligt: Zwei produzierte es allein, der dritte Film entstand in Zusammenarbeit mit Deutschland. Dieser wurde folglich zur Hälfte Dänemark, zur anderen Hälfte Deutschland zugerechnet. Dadurch ergibt sich für Dänemark eine gewichtete Gesamtfilmbeteiligung von 2,5 Filmen.

Anteile der Produktionsländer am Angebot

Wien 1931/32

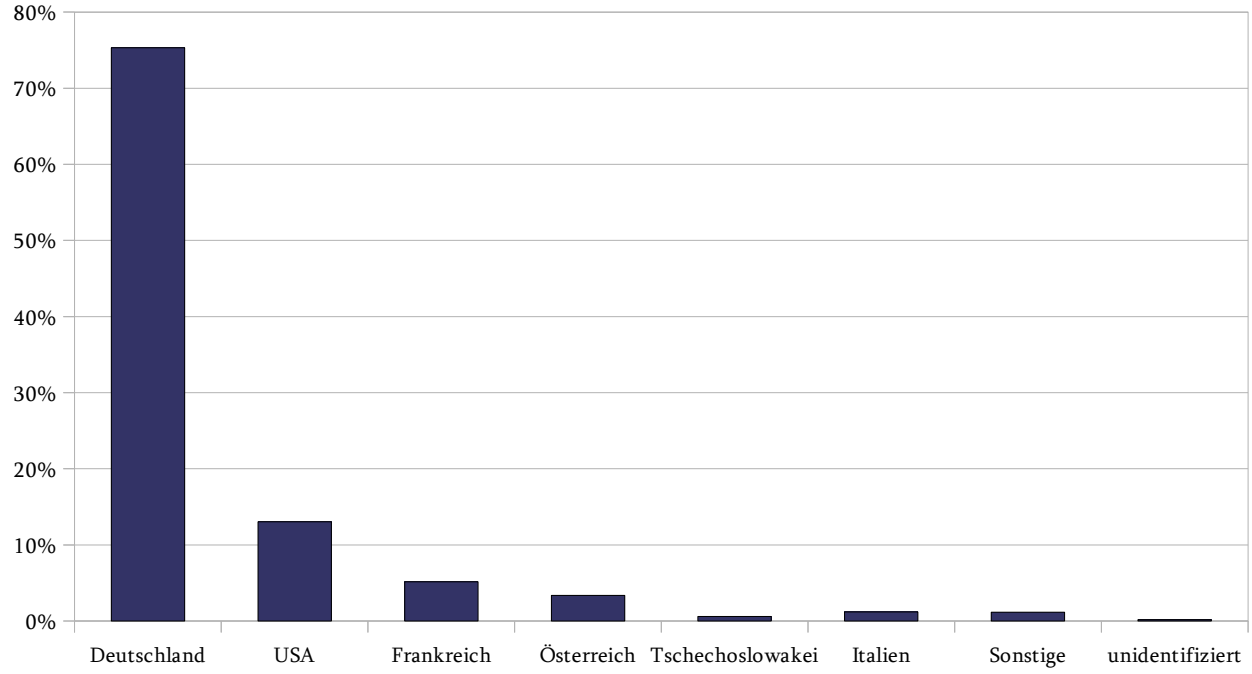


Anhand dieser Werte wurde schließlich der absolute Marktanteil berechnet, indem das Absatzvolumen (die gewichtete Filmbeteiligung) durch das Marktvolumen (die insgesamt 496 Filme) dividiert wurde. Die hier beigefügte Graphik zeigt die Verteilung der Filmtitel auf die einzelnen Produktionsländer. Mit einem Anteil von über 61,6% ist Deutschland unumstrittener Marktführer, was das Angebot der Filme betrifft. Weit dahinter mit 24,5% liegen die USA, dennoch machen US-amerikanische Filme immer noch einen großen Anteil aus, besonders verglichen mit anderen Produktionsländern wie Frankreich, Österreich oder der Tschechoslowakei. Auch was den relativen Marktanteil betrifft – wenn also der jeweilige Umsatz ins Verhältnis zum Umsatz des stärksten Konkurrenten gesetzt wird –, ist Deutschland eindeutig dominant: Es hat mehr als doppelt so viel Anteil am Filmangebot wie die USA und zehnmal so viel wie Frankreich, das an dritter Stelle liegt. Somit ist Deutschland mit großem Abstand Marktführer im Filmangebot in Wien im Untersuchungszeitraum, gefolgt von den USA, die ebenfalls noch einen recht großen Anteil stellen. Schon weit abgeschlagen sind Frankreich, Österreich, die Tschechoslowakei und Italien. Andere europäische Länder spielen so gut wie keine Rolle und waren meist nur in Form von Koproduktionen beteiligt.

Die eben dargelegten Zahlen betreffen das tatsächliche Filmangebot in Wien. Da in dieser Arbeit aber schon mehrmals darauf hingewiesen wurde, dass der Filmerfolg beim Publikum nicht an Angebotszahlen gemessen werden kann, wird dieser Wert in Relation gesetzt zum Anteil des jeweiligen Landes an den Aufführungsplätzen. Wie bereits in Kapitel 2 beschrieben, misst die Kategorie „Aufführungsplätze" die Zahl der Kinoplätze, die insgesamt für diesen Film zur Verfügung standen, und somit auch die maximale Zahl der Menschen, die in diesem Zeitraum die Möglichkeit hatten, den Film einmal im Kino zu sehen. Da keine Angaben zu Auslastungszahlen vorliegen, muss angenommen werden, dass alle Vorstellungen gleich ausgelastet waren. Der Einfachheit halber nimmt die Verfasserin von einer Auslastung von 100% an.[130] Die Kategorie „Aufführungsplätze" misst also insofern den Erfolg, als davon ausgegangen wird, dass ein Film nur so lange im Kino gezeigt wird, solange er auch Zuschauer anzieht. An der Tatsache, wie häufig ein Film programmiert wurde (und damit, wie viele Aufführungsplätze ihm zugestanden wurden), wird schließlich der Erfolg einzelner Filme gemessen.

Anteile der Produktionsländer an den Aufführungsplätzen

Wien 1931/32



130 Tatsächlich könnte hier jeder beliebiger Prozentsatz angenommen werden. Es würden sich lediglich die Werte ändern, nicht aber das Verhältnis und somit auch nicht das Ergebnis.

Betrachtet man nun die jeweiligen Anteile an den Aufführungsplätzen (insgesamt sind es mehr als 24 Millionen für Wien 1931/32) ergibt sich ein stark verändertes Bild: Deutschland ist immer noch Marktführer, dieses Mal aber mit über 75%. Es hat also, was die Aufführungsplätze betrifft, eine noch dominantere Position als bei der bloßen Berücksichtigung der Filmtitel. Die USA hingegen hat nun einen deutlich geringeren Anteil mit nur 13%. Die Anteile von Frankreich und Italien bleiben annähernd gleich beziehungsweise verlieren nur minimal. Österreich kann seinen Anteil steigern, während im Fall der Tschechoslowakei zwar relativ viele unterschiedliche Filmtitel des Landes gezeigt, für diese Filme aber nur wenige Aufführungsplätze zur Verfügung gestellt wurden. Auch beim relativen Anteil zeigt sich diese Verschiebung zugunsten von Deutschland und zum Nachteil der USA: Deutschland hat nun fast den sechsfachen Anteil gegenüber den USA und auch der Abstand zu Frankreich vergrößert sich mit fast fünfzehnmal so vielen Aufführungsplätzen.

Um den Erfolg der jeweiligen Länder zu messen, wurden schließlich die beiden Werte – Anteil an den Filmtiteln und Anteil an den Aufführungsplätzen – ins Verhältnis zueinander gesetzt: Dadurch wurde für jedes Land die durchschnittliche Besucherzahl pro Film ermittelt (wieder unter der Annahme einer immer gleichen Auslastung von 100%). Die Ergebnisse sind an der beigefügten Tabelle abzulesen.

Produktionsländer	durchschnittl. Plätze je Film	Differenz von Angebot und Aufführungsplätzen
Österreich	64.791	+44%
Deutschland	54.478	+22%
Italien	44.367	-1%
Frankreich	42.889	-7%
USA	23.748	-45%
Tschechoslowakei	15.890	-67%

Österreich kann hier mit durchschnittlich 64.791 Besuchern pro Film den höchsten Wert verbuchen. Was die jeweiligen Anteile an Filmtiteln und Aufführungsplätzen betrifft, hat Österreich nur recht niedrige Prozentwerte: 2,32% bei den Filmtiteln, 3,37% bei den Aufführungsplätzen. Das hängt mit der geringen Filmproduktion in Österreich zusammen: In der Saison 1931/32 wurden in Wien zehn von Österreich allein produzierte Filme gezeigt sowie drei – in den meisten Fällen mit Deutschland – koproduzierte Filme. Mit einer so schwachen eigenen Filmwirtschaft kann Österreich gar keine größeren Anteile erlangen. Der Wert der durchschnittlichen Besucherzahl aber zeigt, dass Österreich zwar eine kleine Produktion hatte, diese aber im Verhältnis sehr erfolgreich war und vom Kinopublikum stark genutzt wurde.

Auf Platz zwei in Bezug auf die durchschnittliche Besucherzahl pro Film liegt Deutschland mit 54.478 Besuchern: Es ist somit nicht nur im Angebot mit über 61% sehr erfolgreich, sondern auch wenn man Nachfrage und Angebot in Relation setzt: Daher kann man über deutsche Filme aussagen, dass sie viel angeboten wurden, aber auch sehr stark nachgefragt waren. Die nächsthöheren Werte können Frankreich und Italien verbuchen, die beide etwa ebenso stark nachfragt waren, wie sie auch angeboten wurden.

Ein ganz anderes Bild findet man bei den USA: Die Vereinigten Staaten haben in Wien 1931/32 insgesamt 126 Filme angeboten, so gut wie alle als reine Eigenproduktionen. Die USA sind somit die zweitstärksten Anbieter mit einem Anteil von fast 25% im Angebot. Was die durchschnittliche Besucherzahl je Film betrifft, schneiden die US-amerikanischen Filme jedoch deutlich schwächer ab: Sie kommen auf lediglich 23.748 Besucher pro Film, also nicht einmal auf die Hälfte des deutschen Wertes. Somit brachten die USA zwar sehr viele Filme in die Wiener Kinos, diese Menge war aber keineswegs durch den Erfolg gerechtfertigt.

Ähnlich verhält es sich auch bei der Tschechoslowakei, allerdings unter anderen Bedingungen: Als sehr kleines Filmland stellt die Tschechoslowakei nur zehn Filme im Angebot, sieben davon aus rein eigener Produktion. Vier dieser Filme wurden in tschechischer Sprache vorgeführt und von den Kinos jeweils nur ein bis maximal drei Tage hintereinander gezeigt. Sie richteten sich wohl – was auch die Zusätze in den Kinoanzeigen belegen – an eine tschechischsprachige Minderheit in Wien. Das erklärt auch den geringen Anteil an den Aufführungsplätzen sowie die niedrige Besucherzahl pro Film von 15.890.

Die restlichen Nationen, darunter Dänemark, die Schweiz, Großbritannien und die UdSSR, werden hier nicht näher behandelt, da aufgrund der geringen Filmzahl, die noch dazu zu einem Großteil aus Koproduktionen besteht, zu wenig Daten vorhanden sind und somit keine sicheren Aussagen gemacht werden können.

5.1.1 Hypothesenabgleich

Nun sollen die im Vorfeld abgegebenen, doch recht unterschiedlichen Hypothesen am Ergebnis der Filmerfolgsrangliste abgeglichen werden. In Hypothese 1 wurde von einer Dominanz der USA ausgegangen, auch wenn von den Vertretern angemerkt wurde, dass die USA gerade in den Jahren des Untersuchungszeitraums aufgrund der Weltwirtschaftskrise und der Einführung des Tonfilms etwas Boden am europäischen Filmmarkt verloren hatte. Daher wurde prognostiziert, dass die USA mit Deutschland die ersten beiden Plätze belegen würde und – aufgrund der eben genannten (film-)wirtschaftlichen Bedingungen – vermutlich an zweiter Stelle stehen, der US-Film aber immer noch einen größeren Anteil stellen würde, der zumindest über 25% läge. Während die Anteile am Angebot in etwa diesen Wert erreichen, offenbart sich aber, wenn man die Anteile an den tatsächlichen Aufführungsplätzen betrachtet, dass US-amerikanische Filme deutlich schwächer abschnitten, als in Hypothese 1 vermutet wurde: Sie machen nur 13% aller Aufführungsplätze aus und liegen so weit hinter Deutschland (75,3%), dass dieser Abstand nicht allein durch äußere wirtschaftliche oder filmhistorische Einflüsse erklärbar ist. Auch die im Standardmodell postulierte weitere Entwicklung, nämlich dass die USA spätestens 1934/35 nach der Etablierung diverser Übersetzungsmethoden wieder ihre dominante Position auf dem europäischen Filmmarkt einnahmen, wirkt vor diesem Hintergrund zumindest für Österreich sehr unwahrscheinlich.[131]

Nach Hypothese 1 sollten andere europäische Filme (außer deutsche) sowie österreichische Produktionen kaum bis gar keine Rolle spielen. Es stimmt, dass diese Filme kleinerer Produktionsländer grundsätzlich keinen großen Anteil am Gesamtangebot stellten, wobei der Abstand der USA zu dem nächstgrößeren Anbieter Frankreich, dessen Filme immerhin 5% des

131 Auch die „Mein Film“-Listen zu 1935 bis 1937 belegen das Gegenteil.

Angebots an Aufführungsplätzen ausmachten, nicht so groß ist, wie er nach Hypothese 1 eigentlich sein sollte. Was bei den rein angebotsorientierten Theorien in Hypothese 1 aber nie berücksichtigt wurde, ist das Verhältnis von Angebot und Nachfrage: Gerade an den anderen europäischen Ländern wird deutlich, dass sie zwar einen geringen Anteil am Angebot stellten, dafür diese wenigen Filme aber umso erfolgreicher waren. Das gilt ganz besonders für österreichische: Setzt man den österreichischen Anteil an den Filmtiteln (also das Angebot) und den an den Aufführungsplätzen (also die Nachfrage) in Relation, wird Österreich sogar zur erfolgreichsten Nation auf dem österreichischen Filmmarkt, obwohl seine Filme nur 2,3% des Angebots, an dem Vertreter des Standardmodells ja den Erfolg von Filme ablesen zu können meinen, ausmachen.

Somit ist Hypothese 1 durch das Ergebnis der Filmerfolgsrangliste größtenteils widerlegt worden: Die USA teilt sich zwar, was die Anteile an Aufführungsplätzen betrifft, die ersten beiden Plätze mit Deutschland, aber mit so einem großen Abstand, dass man dem US-amerikanischen Film kaum eine bedeutende Rolle auf dem österreichischen Markt zusprechen kann. Noch deutlicher wird diese schwache Position der US-Filme, wenn man sich die errechneten durchschnittlichen Besucherzahlen ansieht: Hier fallen die USA nicht nur weit hinter Deutschland, sondern auch hinter Österreich, Frankreich und Italien zurück. Gerade diese Länder wurden in Hypothese 1 stark unterschätzt, die Zahlen belegen aber, dass ihre wenigen produzierten Filme dafür recht erfolgreich waren.

Nach Hypothese 2 sollten besonders heimische, also österreichische Filme erfolgreich sein, aufgrund gewisser kultureller Affinität gefolgt von deutschen, die wahrscheinlich auf Platz 2 vor den USA lägen. Filme anderer europäischer Länder wären eher wenig vertreten. Diese Hypothese kommt dem tatsächlichen Ergebnis schon deutlich näher als die Prognose nach dem Standardmodell: Österreich kann zwar nicht den größten Teil der erfolgreichsten Filme stellen, ist aber, wie bereits gesagt, im Verhältnis zum Angebot das Land mit den erfolgreichsten Filmen. Dass deutsche Filme erfolgreich sein würden, war anzunehmen, aber eine solch große Dominanz war auch in Hypothese 2 kaum abzusehen. Wie prognostiziert, machen andere europäische Filmländer den geringsten Anteil an den Aufführungsplätzen aus, aber auch sie schneiden besonders im Vergleich zu den USA etwas besser als erwartet ab.

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass die Theorien des „Standardmodells“ schließlich nicht ausgereicht haben, um ein wirklichkeitsgetreues Bild des Filmerfolgs in Wien 1931/32 zu zeichnen. Die anhand von ihnen erstellte Hypothese bestätigte sich nicht. Garncarz' These wiederum traf im Großen und Ganzen zu, besonders was die Rolle des US-Films betrifft, spiegelte Hypothese 2 die Realität stärker wider. Auch in Bezug auf die österreichische Dominanz war diese Hypothese recht adäquat, auch wenn bei einem ersten Blick auf die Anteile an den Aufführungsplätzen oder die unter den vordersten Rängen platzierten Filme der Erfolg der heimischen Produktion nicht so stark erscheint, wie er in Anbetracht der Ergebnisse anderer europäischer Länder zu erwarten gewesen wäre: Wie oben beschrieben waren in den Niederlanden 35% der Filme auf den Filmerfolgsranglisten heimische Filme, in der Tschechoslowakei sogar 46%. Diese Werte konnte Österreich mit zwei Filmen in den Top 20 (also 10%) nicht verbuchen. Dafür, dass dieser Anteil wahrscheinlich aber noch nach oben korrigiert werden muss, sprechen zwei Punkte: Einerseits konnte die große Beliebtheit österreichischer Filme ja über den Wert der durchschnittlichen Besucherzahl bestätigt werden, andererseits wird sich später in der Arbeit noch zeigen, dass Garncarz' These im Rahmen einer „gefühlten Herkunft“ der Filme noch deutlicher zutrifft, als sie es ohnehin schon tut.

5.1.2 Mögliche Einwände

Gegen die Filmerfolgsrangliste können mehrere Einwände beziehungsweise Kritikpunkte eingebracht werden, die das Ergebnis verfälschen könnten: Genannt wurde bereits der Aspekt der Sprachbarrieren durch die Einführung des Tonfilms, andere wären etwaige Kontingentierungen sowie mögliche Unterschiede zwischen Wien und Österreich. Letzteres betrifft die Aussagekraft der Liste: In den vorangegangenen Kapiteln zu den einzelnen Hypothesen wurde meist vom Filmerfolg in Österreich geschrieben, obwohl die Liste doch den Erfolg in der Bundeshauptstadt Wien misst. Im Rahmen der Hypothesen wurde von Österreich gesprochen, weil es an sich schon sehr wenige spezifische Aussagen in den Quellen zu Österreich gibt, konkret zu Wien aber gar keine. Daher wurden die Hypothesen für Österreich

als Ganzes erstellt und dann auf die Wiener Liste übertragen. Das ist aber keine ganz unproblematische Vorgehensweise.

Grundsätzlich soll davor gewarnt werden, Ergebnisse zu Filmpräferenzen für Großstädte auf ganze Länder zu übertragen. Oftmals differieren Filmvorlieben in Städten von denen auf dem Land und so geben rein auf großstädtische Verhältnisse bezogene Listen oft kein adäquates nationales Bild.[132] Deswegen kann die hier erstellte Liste zu Wien auch nicht auf ganz Österreich übertragen werden. Im Umkehrschluss könnte argumentiert werden, dass Hypothesen, die für Österreich erstellt wurden, sich nicht problemlos auf eine wienspezifische Liste anwenden lassen. Das ist an sich ein gültiges Argument, ändert aber nichts an dem Ergebnis und der Tatsache, dass zumindest Wien sich nicht hundertprozentig mit den Hypothesen vereinbaren lässt. Auch wenn es bestimmt Unterschiede zwischen Wien und Gesamtösterreich gibt, ist es außerdem doch etwas unwahrscheinlich, dass sich das Ergebnis so stark ändern würde, dass zum Beispiel Hypothese 1 plötzlich zuträfe, ist diese doch so weit vom Ergebnis für Wien entfernt, dass das restliche Österreich fast vollkommen konträre Präferenzen haben müsste, damit diese noch zutreffen könnte. Dafür müssten US-amerikanische Filme in ländlicheren und kleinstädtischen Gebieten außergewöhnlich beliebt gewesen sein, während deutsche und österreichische Filme eher abgelehnt worden wären. Auch wenn keine Beweisdaten vorliegen, ist diese Annahme doch etwas unwahrscheinlich und es wäre eher das Gegenteil zu erwarten. Schlussendlich muss also festgestellt werden, dass die hier präsentierte Liste allein für Wien gelten kann und nicht auf nationale Ebene übertragen werden darf. Eine ergänzende Untersuchung der Filmpräferenzen in österreichischen Mittel- und Kleinstädten wäre aber sicherlich ein lohnendes Unterfangen.

Ein weiterer Einwand betrifft Kontingentierungen in Österreich, die die übermäßige Einfuhr ausländischer Filme verhindern und die heimische Filmwirtschaft stärken sollten. Besonders Vertreter des „Standardmodells“ wie Kristin Thompson sehen in diesen gesetzlichen Vorgaben eine der wenigen Möglichkeiten, die amerikanische Vormachtstellung auf dem Filmmarkt aufzuhalten.[133] Im Untersuchungszeitraum gab es in Österreich solche Kontingentierungen für amerikanische sowie europäische Filme, die einzige Ausnahme galt für Deutschland. 1931

132 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.77f.

133 Vgl. Thompson, *Exporting entertainment*, S.165f.

versuchte man solche Regelungen auch gegen Deutschland zu erlassen, die aber schnell wieder zurückgenommen wurden, erschwerte man doch im Gegenzug den Zugang österreichischer Filme auf den sehr wichtigen deutschen Absatzmarkt. Daher beließ man es bei einer gegenseitigen freien Einfuhr.[134] Die meisten Kinobesitzer und Kinoverbände sprachen sich gegen jegliche Kontingentierung aus, da sie ihr Ziel verfehle und, anstatt der heimischen Filmwirtschaft zu helfen, dieser eher schade, weil die meisten ausländischen Firmen die höheren Kosten bei der Einfuhr über teurere Verleihkosten an die Kinobetreiber weitergeben würden.[135] Trotz der Proteste blieben diese Regelungen und Einfuhrbeschränkungen noch längere Zeit bestehen.

Nun stellt sich die Frage, ob möglicherweise diese Kontingentierungen für den geringen Erfolg US-amerikanischer Filme verantwortlich sein können. Natürlich verminderten die Gesetze die Zahl der in Österreich angebotenen US-Filme. Dennoch zeigt die vorliegende Filmerfolgsrangliste, dass immerhin 117 reine US-Produktionen in Wien im Untersuchungszeitraum gezeigt wurden, was trotz allem eine recht hohe Zahl ist. Nur deutsche Produktionen sind stärker vertreten, alle anderen Länder deutlich weniger. Wenn man davon ausgeht, dass die USA wohl ihre „besten" Filme – das heißt, die Filme, von denen sie sich den größten Erfolg im Ausland versprachen – exportierten, ist nicht durch die Kontingentierungsmaßnahmen allein zu erklären, warum bis auf wenige Ausnahmen keiner der über hundert US-Filme einen größeren Erfolg beim österreichischen Publikum verbuchen konnte. Es kann zumindest nicht bloß an der gesetzlichen Beschränkung des Angebots liegen.

Der letzte – und vielleicht wichtigste – Einwand betrifft einen Aspekt, der schon mehrmals in dieser Arbeit erwähnt, aber nie ausführlicher besprochen wurde: die Frage nach dem Einfluss von Sprachbarrieren durch die noch recht junge Entwicklung des Tonfilms. Der Untersuchungszeitraum fällt genau auf die beiden Jahre, in denen noch die größten Unsicherheiten im Umgang mit fremdsprachigen Filmen bestanden. Der Tonfilm verbreitete sich überall sehr rasch, auch in Wien: Die erste Tonfilmaufführung fand 1929 statt, in der Saison 1931/32 waren bereits fast alle gezeigten Produktionen Tonfilme. Auch die Kinos

134 Vgl. Robert Reich, „Die Kontingentvereinbarungen mit Deutschland", *Das Kino-Journal* 1115, 12.12.1931, S.13-16.

135 Vgl. o.A., „Für wen wird noch kontingentiert?", *Das Kino-Journal* 1146, 23.07.1932, S.1-3.

wurden bald umgerüstet, alle 129 in der Filmerfolgsrangliste berücksichtigten Lichtspieltheater sind Tonfilmkinos.[136]

Dementsprechend mussten schnell Übersetzungsmethoden für den Absatz auf anderssprachigen Märkten entwickelt werden, allerdings gab es gerade in den frühen Dreißigern noch zahlreiche Versuche mit verschiedenen Techniken, die von unterschiedlichem Erfolg waren. So wurden manchmal die Dialogstellen durch Zwischentitel ersetzt oder erklärende Kommentare aus dem Off beigefügt. Oder es wurde bereits während des Drehs auf spätere Übersetzungen Rücksicht genommen, indem zum Beispiel an sich wenig Dialoge geschrieben, viele totale Einstellungen verwendet oder sprechende Figuren von hinten gefilmt wurden.[137] Diese eher einfachen – und wenig zufriedenstellenden – Methoden wurden jedoch schnell verdrängt von drei Übersetzungstechniken, die sich als erfolgreicher erwiesen: Untertitelung und Synchronisation, die bis heute zu den meistverbreiteten Übersetzungsverfahren gehören, und die heute kaum mehr, aber in den Dreißigern sehr stark praktizierte Form der Sprachversion.[138]

Das Verfahren der Untertitelung bezeichnet Joseph Garncarz als „Normalverfahren“[139]: Es verlangt einerseits wenig Voraussetzungen auf Seiten der Zuschauer – lediglich eine gewisse Lesekompetenz sowie eine kurze Gewöhnungsphase an gleichzeitiges Schauen und Lesen –, andererseits ist es eine sehr kostengünstige Methode, die sich besonders für Sprachgemeinschaften mit wenigen Sprechern eignet.[140] Die Technik der Sprachversion hingegen stellt ein „Idealverfahren“ dar, weil „sie von den Zuschauern keinerlei Lernprozess [erforderte], da sie nicht als Übersetzung wahrgenommen wurde, sondern als eigenständiger Film in der eigenen Sprache […].“[141] Dieser Umstand wird dadurch erreicht, dass ein Film zeitgleich in mehreren Sprachen gedreht wird, wobei die Schauspielerinnen und Schauspieler in jeder Version die Sprache des Exportlandes sprechen. Daher werden meistens für jede Version zumindest die Hauptdarsteller ausgetauscht, während die Geschichte der „Master-

136 Über die Filminserate von „Mein Film“ konnte das Programm des reinen Stummfilmkinos „Lehner Kino“ erfasst werden, es wurde allerdings nicht mit in die Liste einbezogen, weil es von den Filmtiteln her keinerlei Überschneidungen mit den Programmen der anderen Kinos gab.

137 Vgl. Leonardo Quaresima, „Mehrsprachenversion / Dubbing?“, *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*, Hg. Hans-Michael Bock, München: Ed. Text + Kritik 2006, S.19-38, hier S.34.

138 Vgl. Joseph Garncarz, „Untertitel, Sprachversion, Synchronisation“, *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen Versionen der 1930er Jahre*, Hg. Hans-Michael Bock, München: Ed. Text + Kritik 2006, S.9-18, hier S.9.

139 Vgl. Garncarz, „Untertitel, Sprachversion, Synchronisation“, S.10.

140 Vgl. Garncarz, „Untertitel, Sprachversion, Synchronisation“, S.10f.

141 Vgl. Garncarz, „Untertitel, Sprachversion, Synchronisation“, S.11.

Version“ im Großen und Ganzen unverändert bleibt. Oft sind sogar Szenenbild, Kostüm oder Schnitttechnik vollkommen ident.[142] Der große Vorteil dieses Verfahrens besteht besonders darin, dass diese Sprachversionen nicht nur der Sprache, sondern auch in gewissem Maße der Kultur des Ziellandes angepasst werden können: So wurden oft Handlungsort oder die Herkunft der Figuren verändert. Ansonsten verzichtete man aber meistens auf größere Anderungen, besonders um den Zusatzaufwand in der Produktion gering zu halten.

Obwohl viele Elemente der Ursprungsversion wiederverwendet werden konnten, betrugen die Kosten pro Sprachversion immer noch 70-80% der Originalproduktion, weswegen sich dieses Übersetzungsverfahren nur für große Märkte und Sprachgemeinschaften rentierte.[143] Daher entfallen auch fast alle Sprachversionen auf die Länder Frankreich, Deutschland, Großbritannien, Spanien und Italien, während eigene Versionen für kleinere Märkte wie die Niederlande, Rumänien oder Dänemark eher die Ausnahme darstellen.[144] Am Ende waren es aber vor allem diese hohen Zusatzkosten, die die Sprachversion als Übersetzungsverfahren scheitern ließen: Im Gegensatz zu Untertitelung und Synchronisation, die erst nach der Fertigstellung eines Films – und nachdem man zumindest schon den Erfolg am heimischen Markt abschätzen konnte – erzeugt werden, muss eine Sprachversion bereits in der Produktionsphase miteingeplant werden, wenn nur spekuliert werden kann, ob der Film diese Kosten überhaupt wieder einspielen kann. Aufgrund dieses hohen Risikos nahm die Zahl der produzierten Sprachversionen schon in den Dreißigern stark ab. Stattdessen bevorzugte man andere Strategien, wie den Verkauf der Rechte an ausländische Produktionsfirmen oder die Herstellung originaler fremdsprachiger Filme im eigenen Land.[145]

Als deutlich erfolgreichere Methode erwies sich schließlich die Synchronisation, die zunächst zwar abgelehnt wurde, sich aber spätestens in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre besonders in deutsch-, italienisch-, spanisch- und auch französischsprachigen Ländern durchsetzte. In einigen Synchronisationsversuchen suchte man zunächst noch die Nähe zu den

142 Vgl. Joseph Garncarz, „Versionen versus Dubbing. Fremde Töne im Sprechfilm“, *FilmEuropa – Babylon. Mehrsprachenversionen der 1930er Jahre in Europa*, München: Ed. Text + Kritik 2005, S.13-20, hier S.13f.

143 Vgl. Garncarz, „Untertitel, Sprachversion, Synchronisation“, S.13.

144 Vgl. Garncarz, „Untertitel, Sprachversion, Synchronisation“, S.13.

145 Vgl. Joseph Garncarz, „Die bedrohte Internationalität des Films. Fremdsprachige Versionen deutscher Tonfilme“, *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939*, Hg. Hans-Michael Bock, München: Ed. Text + Kritik 1996, S.127-140, hier S.135f.

Sprachversionen, indem man verschiedene Varianten aufnahm, in denen die Schauspielerin oder der Schauspieler die Szenen in den jeweiligen Sprachen (die er meist nicht beherrschte) spielte, also die fremdsprachigen Worte formte, später aber eine Muttersprachlerin oder ein Muttersprachler diese Aufnahme übersprach.[146] Dass auch solche Versionen, die sich durch perfekte Synchronität auszeichneten, zunächst abgelehnt wurden, deutet darauf hin, dass die anfängliche Kritik an diesem Übersetzungsverfahren nicht nur auf die Abweichung von Ton und Lippenbewegung zurückging. Vielmehr störte man sich an dem unnatürlichen Hybrid eines mit einer fremden Stimme verbundenen Körpers:

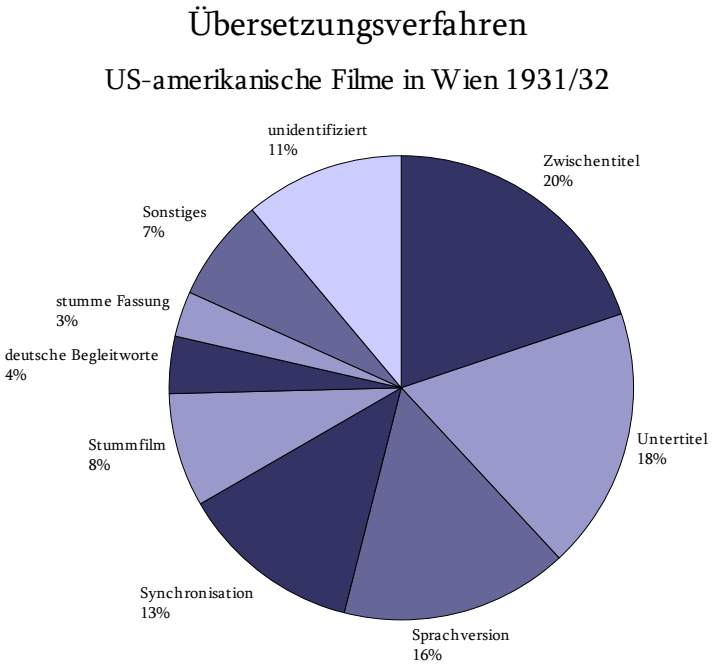
> „Ob die Synchronisation eines fremdsprachigen Films akzeptiert wird, ist nicht primär ein Problem der Wahrnehmung, sondern eines des Wissens: Die Synchronisation wurde abgelehnt, wenn die Zuschauer wussten, dass die Stimme des Sprechers nicht zum sichtbaren Schauspieler gehört. Das Wissen, dass eine Stimme mit dem Körperbild eines anderen Menschen verschmolzen wurde, hat um 1930 ein Befremden ausgelöst […].“[147]

Es ist also ein Lernprozess notwendig, um dieses Wissen auszublenden: „Wer dies lernt, wird durch eine Ersparnis an mentaler Energie belohnt, da Zuhören weniger anstrengend als Lesen ist.“[148] Trotz anfänglicher Widerstände gegen dieses Verfahren, wie sie besonders in der Fachpresse ausgedrückt wurden[149], ging der Lernprozess schließlich recht rasch vonstatten[150] und die Synchronisation setzte sich bald gegen die Sprachversionen durch – nicht zuletzt aus Kostengründen: „Optische Versionen“, also Versionen, in denen die Schauspieler die Szenen in verschiedenen Sprachen drehten und dann synchronisiert wurden, kosteten 15-20% des Originals, „akustische Versionen“, also „klassische“, heute noch praktizierte Synchronisationen, waren noch deutlich günstiger.[151]

Es waren also im Untersuchungszeitraum 1931/32 mehrere Übersetzungsverfahren mit sehr unterschiedlichem Erfolg im Einsatz und auch unter den Filmen der Wiener Liste können einige verschiedene Techniken ausgemacht werden. Besonders anhand der US-amerikanischen

146 Vgl. Quaresima, „Mehrsprachenversion / Dubbing?“, S.33.
147 Garncarz, „Untertitel, Sprachversion, Synchronisation“, S.15.
148 Garncarz, „Untertitel, Sprachversion, Synchronisation“, S.16.
149 Vgl. Quaresima, „Mehrsprachenversion / Dubbing?“, S.28f.
150 Vgl. Garncarz, „Untertitel, Sprachversion, Synchronisation“, S.16.
151 Vgl. Garncarz, „Untertitel, Sprachversion, Synchronisation“, S.16.

Filme kann man die sehr unterschiedlichen Strategien der einzelnen Studios im Umgang mit Sprachbarrieren gut erkennen.



Bei einer Auswertung aller US-amerikanischer Filme sowie der Filme mit US-amerikanischer Beteiligung stellte sich heraus, dass mit fast 20% der Einsatz von Zwischentiteln die häufigste Übersetzungsmethode war. Das heißt, wie bei Stummfilmen wurden Zwischentiteln eingefügt und zwar auf drei verschiedene Arten: Entweder wurden große Teile des Dialogs ganz (also sowohl Bild als auch Ton) herausgeschnitten und durch Zwischentitel ersetzt oder der Ton lief weiter, während die Zwischentitel gezeigt wurden (also wurde nur die Bildebene ersetzt), oder der Film wurde ungeschnitten gezeigt (Bild- und Tonebene blieben vollständig erhalten), aber immer wieder durch die Zwischentitel unterbrochen. Obwohl dieses Verfahren in Wien 1931/32 stark verbreitet war – wahrscheinlich weil es kostengünstig und einfach herzustellen war –, wurde es in Filmkritiken stark bemängelt: Die Dialoge waren meist schlecht übersetzt und die oft sehr grob eingefügten Zwischentitel störten den Filmfluss und verdarben gute Regie- und Kameraarbeit. In der Filmerfolgsrangliste tauchen US-Filme, die durch Zwischentitel übersetzt wurden, erst jenseits von Platz 150 auf. Ob diese schlechte Rezeption allein mit der unzureichenden Übersetzung zusammenhängt oder ob es auch der Qualität und

den Inhalten dieser Filme geschuldet ist, lässt sich dabei nur schwer beantworten: YVONNE[152] (Platz 155) und DIE SÜNDERIN[153] (Platz 165) zum Beispiel wurden von der Kritik ganz gut bewertet,[154] allerdings müssen Filmkritiken nicht die Meinung des Publikums widerspiegeln.

Knapp dahinter mit 18% liegt die zweithäufigste Methode, die für die Filme in Wien angewendet wurde, die Untertitelung, wo im Unterschied zu den Zwischentiteln der Text direkt im Bild zu sehen ist. In „Paimann's Filmlisten" werden Untertitel zumindest der Technik nach nie negativ hervorgehoben, die mangelnde Qualität der Übersetzung wird wie bei den Zwischentiteln aber immer wieder kritisiert. In den Top 100 finden sich immerhin drei Filme mit Untertiteln.

Bei 16% der US-Filme handelt es sich um deutsche Sprachversionen. Unter den US-amerikanischen Filmen finden sich dabei zwei Arten: Einerseits gab es Filme, in denen die US-Schauspieler selbst deutsch sprachen – oder es zumindest versuchten. Diese Methode wurde vor allem für Filme angewendet, die unauswechselbare Hauptdarsteller hatten, so wie Buster Keaton oder das Duo Stan Laurel und Oliver Hardy.[155] Diese Lösung wurde in den Exportländern meist aufgrund der schlechten Verständlichkeit abgelehnt, im besten Fall bemerkte man den „drollige[n] Akzent"[156] wie bei Buster Keaton in CASANOVA WIDER WILLEN[157] (Platz 89). Andererseits wurden US-Filme mit deutschen Schauspielern nachgedreht, wie bereits oben beschrieben wurde. In den Top 100 findet sich keine einzige deutsche Sprachversion eines US-amerikanischen Films, der erste Film dieser Kategorie ist MENSCHEN HINTER GITTERN[158] (Platz 112), der mit Gustav Diessl, Heinrich George und Egon von Jordan statt Chester Morris, Wallace Beery und Robert Montgomery nachgedreht wurde.

13% der Filme wurden synchronisiert, also noch nicht allzu viele. In der Filmerfolgsrangliste finden sich unter den vorderen zweihundert Filmen so gut wie keine Synchronisationen. Eine

152 *Inspiration*, Regie: Clarence Brown, USA 1931.
153 *Romance*, Regie: Clarence Brown, USA 1930.
154 Vgl. „Yvonne", *Paimann's Filmlisten* 16/817, 04.12.1931, S.134; „Die Sünderin", *Paimann's Filmlisten* 16/803, 28.08.1931, S.100.
155 Vgl. Garncarz, „Untertitel, Sprachversion, Synchronisation", S.12.
156 „Casanova wider Willen", *Paimann's Filmlisten* 17/823, 15.01.1932, S.3.
157 *Casanova wider Willen*, Regie: Edward Brophy, USA 1931; deutsche Sprachversion von: *Parlor, Bedroom and Bath*, Regie: Edward Sedgwick, USA 1931.
158 *Men Behind Bars*, Regie: Pál Fejös, USA 1931.

Ausnahme stellt dabei der Film TRADER HORN[159] dar, der zugleich auch mit Platz 16 die erfolgreichste US-Produktion ist.

Andere kleinere Übersetzungsverfahren waren einerseits deutsche Begleitvorträge, die immer für Dokumentationen und Naturfilme mit wenig oder gar keinem Dialog verwendet wurden, wie zum Beispiel für ENTFESSELTES AFRIKA[160] (Platz 99). Andererseits gab es auch ganz wenige stumme Fassungen, bei denen die Dialog- und Geräuschebene vollkommen durch Musik und Zwischentitel ersetzt wurde. Diese Methode wurde allerdings nur für sehr kleine Produktionen angewendet, die sich dementsprechend auch am unteren Ende der Liste befinden. Schließlich sei noch kurz die Gruppe der Stummfilme erwähnt, die natürlich von diesen Sprachproblemen nicht betroffen ist. Fast alle Filme dieser Kategorie sind wiederveröffentlichte und „vertonfilmte" (also mit Musik versehene) Stummfilme aus den Zwanzigern.

Auch die Filme aus dem fremdsprachigen europäischen Ausland, im Fall von Wien vor allem aus Frankreich, Italien und der Tschechoslowakei, wurden auf verschiedene Arten übersetzt. Im Fall von Frankreich handelt es sich zum überwiegenden Teil um Sprachversionen. Nur eine handvoll Filme wurden mittels Zwischentitel oder Untertitel übersetzt, lediglich drei französische Produktionen wurden synchronisiert. Was Filme mit italienischer Beteiligung betrifft, wurden auf dem österreichischen Markt ausschließlich Sprachversionen angeboten. Die einzigen Ausnahmen stellen zwei Dokumentarfilme, die keinen Dialog hatten, sowie ein mit Musik untermalter Stummfilm dar. Für die Tschechoslowakei gilt im Grunde das gleiche: Alle gezeigten Filme waren deutsche Sprachversionen tschechischer Produktionen, wie bereits oben einmal erwähnt, wurden jedoch vier Filme im tschechischen Original – vermutlich ohne Übersetzung wie Zwischentitel oder Untertitel – in wenigen Vorstellungen für eine tschechische Minderheit in Wien gezeigt. Bei diesen fremdsprachigen Produktionen handelt es sich um Filme, die in ihrem Heimatland sehr erfolgreich waren: Zwei davon zählten 1931 in Prag zu den zehn erfolgreichsten Filmen.[161]

159 *Trader Horn*, Regie: W.S. Van Dyke, USA 1931.

160 *Entfesseltes Afrika*, Regie: Wynand D. Hubbard, USA 1931.

161 Vgl. Petr Szczepanik, „Tief in einem deutschen Einfluss. Die Aufführung und Rezeption deutschsprachiger Filme in der Tschechoslowakei in den frühen 1930er Jahren", *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*, Hg. Hans-Michael Bock, München: Ed. Text + Kritik 2006, S.89-102, hier S.100.

Nun stellt sich schließlich die Frage, inwiefern sich diese Sprachbarrieren auf den Filmerfolg der einzelnen Länder ausgewirkt haben. Folgt man den Aussagen von Kristin Thompson in ihrem Werk „Exporting Entertainment" dürfte der Nachteil eher gering gewesen sein: „By the end of 1931, then, the language problem was largely a thing of the past; subtitles and dubbing provided the two standard solutions."[162] Dass diese Aussage so nicht zutrifft, wurde an den verwendeten Übersetzungsmethoden bei den in Wien gezeigten Filmen dargelegt: Betrachtet man alle Produktionen aus dem fremdsprachigen Ausland zusammen, ist die von Thompson nicht berücksichtigte Sprachversion die meist angewandte Übersetzungsmethode für den deutschsprachigen Raum. Neben Untertiteln existieren in großem Ausmaß noch Zwischentitel, während die Synchronisation bei weitem noch nicht denselben Stellenwert wie später hat. Auch die Vielzahl der parallel verwendeten Methoden deutet darauf hin, dass 1931/32 das Sprachproblem durchaus noch kein „Ding der Vergangenheit" war.

Wie die Masse des Publikums auf die unterschiedlichen Verfahren reagierte, ist schwer abzuschätzen. Man kann Rückschlüsse aus den in Branchenblättern geführten Diskussionen ziehen, es gilt aber vorsichtig zu sein bei der Annahme, dass diese Meinungen von Kritikern und Fachleuten auch die Meinung des durchschnittlichen Kinopublikums widerspiegeln. Bei schriftlichen Übersetzungsverfahren wurde vor allem die schlechte Qualität der Übersetzungen sowie im Fall von Zwischentiteln die Unterbrechung des Rhythmus beanstandet. Ebenso stark angefeindet wurde die Synchronisation. So schreibt ein Jorunalist im „Kino-Journal" über die Premiere eines synchronisierten US-amerikanischen Films in Berlin:

> „Das Debakel war eigentlich vorauszusehen, weil der Film eben nicht synchron war. Die Mundbewegungen der Schauspieler entsprachen nicht im entferntesten den Worten, die aus dem Lautsprecher drangen, wodurch der Fall eintrat, daß die Sprache, anstatt die Illusion der Wirklichkeit zu erhöhen, sie vollends zerstörte. Keinen Augenblick hatte man das Gefühl einer Zugehörigkeit von Wort und Bild zueinander, die für eine realistische Wirkung ganz unerläßlich ist. Das Resultat dieser Vorführung war deshalb auch ein gänzlich unbeabsichtigter Lacherfolg."[163]

162 Thompson, *Exporting entertainment*, S.163.

163 o.A., „Die Sprache als Hindernis", *Das Kino-Journal* 1025, 22.03.1930, S.9f.

Trotz aller Polemik und Widerstände begann man sich in Deutschland – und wohl auch in Österreich – ab 1933 zunehmend an synchronisierte Filme zu gewöhnen und ihre Vorteile anzuerkennen.[164]

Da aber im Untersuchungszeitraum 1931/32 die Akzeptanz der unterschiedlichen Übersetzungsmethoden noch nicht so groß war, kann man durchaus von einem gewissen „Handicap" für fremdsprachige Produktionen auf dem österreichischen Markt ausgehen. Der geringe Erfolg der USA auf dem Wiener Markt könnte daraus resultieren, dass das Publikum die Filme nur deswegen ablehnte, weil sie übersetzt waren. Allerdings erklärt dies nicht, warum dann deutsche Sprachversionen von US-Filmen nicht erfolgreicher waren: Dass CASANOVA WIDER WILLEN (Platz 89) nicht beliebter war, ließe sich noch mit den verbesserungswürdigen Deutschkenntnissen von Buster Keaton erklären. Gleichzeitig ist dieser Film aber immer noch die erfolgreichste Sprachversion aus US-amerikanischer Produktion: Die nächsten Filme sind MENSCHEN HINTER GITTERN (Platz 112), DIE HEILIGE FLAMME[165] (Platz 134) und DIE GROSSE FAHRT[166] (Platz 163), die alle mit namhaften deutschen und österreichischen Schauspielern wie Gustav Fröhlich oder Anton Pointner besetzt waren. Die anderen Sprachversionen liegen noch weiter zurück. Bei diesen Filmen kann nicht mit einem Sprachnachteil argumentiert werden, die Ursache für die geringe Nachfrage muss andere Ursachen haben, besonders wenn einige synchronisierte beziehungsweise untertitelte US-Filme deutlich beliebter waren. Auch der Modus „Sprachversion" kann nicht verantwortlich gemacht werden, wenn man den Erfolg von deutsch-französischen Sprachversionen betrachtet, wie die deutsche Produktion DER KONGRESS TANZT[167], die in ihrer französischen Sprachversion auch in Frankreich zu den erfolgreichsten Filmen des Jahres zählte. Das alles zeigt, dass US-amerikanische Filme offensichtlich grundsätzlich gewisse Bedürfnisse und Vorlieben des Publikums nicht befriedigen konnten – unabhängig von etwaigen Sprachbarrieren.

Etwas Ähnliches deutet auch Ginette Vincendeau an, auch wenn sie den Erfolg von Sprachversionen im Allgemeinen bezweifelt: „MLVs [= multiple-language versions] were, on

164 Vgl. Garncarz, „Untertitel, Sprachversion, Synchronisation", S.16.

165 *Die heilige Flamme*, Regie: Wilhelm Dieterle/Berthold Viertel, USA 1031; deutsche Sprachversion von: *The Sacred Flame*, Regie: Archie Mayo, USA 1929.

166 *Die große Fahrt*, Regie: Lewis Seiler/Raoul Walsh, USA 1931; deutsche Sprachversion von: *The Big Trail*, Regie: Raoul Walsh, USA 1930.

167 *Der Kongress tanzt*, Regie: Erik Charell, Deutschland 1931.

the whole, too standardised to satisfy the cultural diversity of their target audience, but too expensively differentiated to be profitable."[168] Im Grunde ist diese Annahme nicht vollkommen unzutreffend, gleichzeitig aber auch zu verallgemeinernd, heißt doch, dass viele US-amerikanische Produktionen nicht den gewünschten Erfolg, also die entsprechenden Einnahmen brachten, nicht, dass Sprachversionen grundsätzlich zum Scheitern verurteilt waren.[169] Trotz dieser Kritik stellt Vincendeau dennoch etwas Wichtiges fest, das einen Hinweis auf die Gründe für den mangelnden Erfolg von US-Filmen im Allgemeinen beziehungsweise von US-amerikanischen Sprachversionen im Speziellen liefern kann:

> „MLVs also show in an exemplary fashion that a national cinema is defined principally by its degree of intertextuality with the culture of its country, and in particular with its dominant narrative patterns. Playing on all the possible variations (director, technicians, actors, studio and location), MLVs kept only one immutable parameter: the story."[170]

Somit kann geschlossen werden, dass das mit der Etablierung des Tonfilms auftretende Sprachproblem sich zwar an sich negativ auf fremdsprachige Produktionen auswirken kann, dies aber noch keine ausreichende Erklärung für den mangelnden Erfolg US-amerikanischer Filme im Vergleich zum großen Angebot darstellt. Nicht zuletzt zeigt die Platzierung des deutsch synchronisierten US-Films TRADER HORN auf Rang 16, dass es durchaus für fremdsprachige Filme möglich ist, erfolgreich zu sein.

5.2 Filme – Top 20

Nachdem nun die gesamte Liste im Allgemeinen und besonders in Hinblick auf die Verteilung auf die jeweiligen Produktionsländer behandelt wurde, soll ein genauerer Blick auf die einzelnen Filme geworfen werden. Die Filmerfolgsrangliste besteht aus insgesamt 496

168 Ginette Vincendeau, „Hollywood Babel. The Coming of Sound and the Multiple-Language Version", *Film Europe and Film America. Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*, Hg. Andrew Higson/ Richard Maltby, Exeter: University of Exeter Press 1999, S.207-224, hier S.212.

169 Joseph Garncarz, „Made in Germany. Multiple-Language Versions and the Early German Sound Cinema", *Film Europe and Film America. Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*, Hg. Andrew Higson/ Richard Maltby, Exeter: University of Exeter Press 1999, S.249-273, hier S.249-251.

170 Vincendeau, „Hollywood Babel", S.222.

Filmtiteln, von denen die Top 100 im Anhang zu finden sind. Die erfolgreichsten 20 Filme sind direkt hier in die Arbeit eingefügt und werden im Folgenden näher besprochen.

Was die einzelnen Platzierungen betrifft, sollte angemerkt werden, dass die Filme den Aufführungsplätzen nach teilweise sehr nah beieinander liegen, nur bei den vordersten Filmen gibt es größere Abstände. Der auf Platz 1 liegende Film LIEBESKOMMANDO[171] hat fast 15% mehr Aufführungsplätze als BERGE IN FLAMMEN, das auf Platz 2 liegt, und ist damit eindeutig auf dem ersten Rang zu verorten. Auch die Plätze 2 bis 7 haben jeweils einen recht großen Abstand zum nachfolgenden Titel, meist 3-5%. Ab Platz 8 werden die Abstände zwischen den Filmen sehr klein und bewegen sich im Bereich von 0-1,5%. Daher muss, je weiter nach hinten man in der Liste geht, bei den exakten Platzierungen aufgepasst werden: Die geringen Abstände machen Schwankungen von ein paar Plätzen möglich. Größere Sprünge werden im Verlauf der Liste immer seltener, einen markanteren Einschnitt bietet zum Beispiel noch der Film DER SIEGER[172] (Platz 20), der mit 3,37% vor dem nachfolgenden Film liegt. Aus diesem Grund wurden auch die Top 20 für die folgende nähere Betrachtung ausgewählt.

Die Inhalte der einzelnen Filme können hier nicht in aller Ausführlichkeit besprochen werden. Im Anhang befindet sich aber zur Orientierung eine Abschrift der Inhaltsangaben und Bewertungen der zwanzig erfolgreichsten Filme nach „Paimann's Filmlisten".[173] Auch wenn die Filme hier nicht einzeln besprochen werden, vermitteln die folgenden Kapitel doch einen gewissen Eindruck, was Inhalt, Genre und Sujets betrifft. Bei einer näheren Betrachtung der Filme, aber auch bereits bei einem groben Blick auf die Liste fallen zudem einige Muster und Tendenzen auf, die diese Erfolgsfilme kennzeichnen. Diese „Merkmale des Erfolgs" werden nun näher dargelegt und analysiert.

171 *Liebeskommando*, Regie: Géza von Bolváry, Deutschland 1931.
172 *Der Sieger*, Regie: Hans Hinrich/Paul Martin, Deutschland 1932.
173 Zu finden im Anhang auf Seite 113.

Platz	Filmtitel Alternativtitel	Aufführ-ungsplätze	Land	1. Aufführ-ung Wien	Genre	Schauspieler
1	**Liebeskommando**	275962	DE	19.12.1931	Liebeskomödie	Dolly Haas, Yvette Rodin, Mary Losseff, Gustav Fröhlich
2	**Berge in Flammen**	240195	DE	29.10.1931	Kriegsdrama	Luis Trenker, Claus Clausen, Luigi Serventi, Paul Grätz
3	**Purpur und Waschblau** Durchlaucht die Wäscherin	228479	AT	04.09.1931	Komödie	Hansi Niese, Else Elster, Fred Döderlein, Hans Marr
4	**Geschäft mit Amerika** Zwei glückliche Herzen / Ein bißchen Liebe für Dich	221268	DE	29.02.1932	Liebeskomödie	Magda Schneider, Lee Parry, Olly Gebauer, Hermann Thimig
5	**Der Kongreß tanzt**	211632	DE	30.09.1931	Historische Komödie Filmoperette	Lilian Harvey, Lil Dagover, Adele Sandrock, Margarethe Kupfer
6	**Die Privatsekretärin**	201161	DE	18.09.1931	Komödie Filmoperette	Renate Müller, Hermann Thimig, Felix Bressart, Ludwig Stössel
7	**Sonne über dem Arlberg** Der weiße Rausch	195793	DE	14.01.1932	Komödie Sportfilm	Leni Riefenstahl, Hannes Schneider, Guzzi Lantschner, Walter Riml
8	**Der Draufgänger**	187790	DE	03.02.1932	Kriminaldrama	Hans Albers, Ernst Stahl-Nachbaur, Eugen Burg, Alfred Beierle
9	**Arm wie eine Kirchenmaus**	185732	DE	17.12.1931	Liebeskomödie	Grete Mosheim, Charlotte Ander, Trude Hesterberg, Anton Edthofer
10	**Viktoria und ihr Husar**	184557	DE	10.11.1931	Drama Operettenfilm	Friedel Schuster, Gretl Theimer, Else Elster, Ivan Petrovich
11	**Melodie der Liebe**	182710	DE	29.04.1932	Liebesfilm	Richard Tauber, Szöke Szakall, Adolf Wohlbrück, Karl Etlinger
12	**Der wahre Jakob** Das Mädel vom Varieté	176765	DE	16.09.1931	Komödie	Ralph Arthur Roberts, Felix Bressart, Paul Henkels, Julius Falkenstein
13	**Elisabeth von Österreich**	174577	DE	10.09.1931	Historienfilm	Lil Dagover, Maria Solveg, Charlotte Ander, Ida Perry
14	**Ihr süßes Geheimnis**	174254	DE	10.11.1931	Komödie	Hansi Niese, Else Elster, Lia Eibenschütz, Grit Haid
15	**Bomben auf Monte Carlo**	174145	DE	10.11.1931	Komödie Filmoperette	Hans Albers, Heinz Rühmann, Karl Etlinger, Kurt Gerron
16	**Trader Horn**	173422	US	30.10.1931	Abenteuerfilm	Harry Carey, Duncan Renaldo, Edwina Booth
17	**Der kleine Seitensprung**	172921	DE	02.09.1931	Liebeskomödie	Renate Müller, Hilde Hildebrandt, Hermann Thimig, Hans Brausewetter
18	**Opernredoute**	172114	DE	29.09.1931	Liebeskomödie	Liane Haid, Betty Bird, Irene Armbrus, Ivan Petrovich
19	**Ausflug ins Leben** Hirsekorn greift ein	167726	AT	20.11.1931	Komödie	Felix Bressart, Rolf van Goth, Albert Paulig, Karl Zeska
20	**Der Sieger**	167528	DE	25.03.1932	Komödie Filmoperette	Hans Albers, Julius Falkenstein, Hans Brausewetter, Max Gülstorff

5.2.1 „Gefühlte Nationalität“

Wie schon die Sprachversionen gezeigt haben, entspricht die Wahrnehmung eines Films nicht immer den tatsächlichen Produktionsbedingungen. Die im Rahmen der Filmerfolgsrangliste getroffenen Länderzuschreibungen sind produktionsorientiert, das heißt, sie folgen dem Aspekt der finanziellen Beteiligung. Dass diese Zuordnung manchmal problematisch ist, wurde schon an den Sprachversionen erkennbar: Ist bei einem Film, der in einer anderen Sprache und mit anderen Schauspielern gedreht wurde und dessen Handlungsort zudem in ein anderes Land verlegt wurde, noch das Ursprungsland zu erkennen? Die Antwort auf diese Frage ist wohl von Film zu Film unterschiedlich. Zudem betrifft es nicht nur Sprachversionen, sondern auch Originalfilme können durchaus anders wahrgenommen werden, das heißt, von der Rezipientin beziehungsweise dem Rezipienten aufgrund von Inhalt und Setting mit einem anderen Land als dem Herstellungsland assoziiert werden.

Natürlich ist es im Nachhinein schwer zu ermitteln, wie das zeitgenössische Publikum die Filme empfunden hat. Dennoch soll anhand der Filme der Top 20 versucht werden, eine „gefühlte Nationalität“ zu definieren und zwar mittels folgender Merkmale: Grundvoraussetzung ist, dass der Film in deutscher Sprache gedreht wurde, was nur auf einen der Top-20-Filme nicht zutrifft und zwar auf den US-Film TRADER HORN (Platz 16), der deutsch synchronisiert wurde und damit leicht als fremdsprachiger Film identifiziert werden konnte. Weitere Merkmale, die untersucht wurden, sind Inhalt und Schauplatz der Filme, die Vorlage, auf der der Film eventuell beruht, sowie die Schauspieler, die darin mitwirkten. Zur Zuordnung zu einem Land mussten mehrere dieser Kategorien zutreffen, nur im Falle von Inhalt und Schauplatz wurde dieses Merkmal auch allein zugelassen.

Bei der genaueren Betrachtung der Filme anhand dieser Kriterien ergab sich ein interessantes Bild: Bei einem großen Teil der Filme, die der Produktion nach meist eigentlich deutsche Filme waren, zeigte sich eine Häufung an „österreichischen“ Merkmalen. Das heißt, die Filme spielten in Österreich, beruhten auf österreichischen Stoffen oder wiesen eine hohe Zahl an österreichischen Schauspielern auf. Diese Feststellung trifft auf einige der Filme der Top-20-Liste zu:

- In LIEBESKOMMANDO (Platz 1) besucht ein Mädchen statt ihres Bruders die Wiener Neustädter Militärakademie. Besonders die Nebenfiguren sprechen mit einem starken wienerischen Akzent und am Ende tritt Kaiser Franz Joseph I. auf. Das Drehbuch stammte von den Österreichern Fritz Grünbaum und Alexander Roda-Roda.
- BERGE IN FLAMMEN (Platz 2) spielt an der Weltkriegsfront zwischen Österreich und Italien.
- Die Handlung der österreichischen Produktion PURPUR UND WASCHBLAU[174] (Platz 3) trägt sich zwar in einem fiktiven Stadtstaat zu, beruht aber auf einem sehr populären österreichischen Bühnenstück. Zudem spielte die beliebte österreichische Schauspielerin Hansi Niese die Hauptrolle.
- Auch GESCHÄFT MIT AMERIKA[175] (Platz 4) spielt in Wien und wurde für seinen „gut wienerischen Dialog“[176] gelobt. Die männliche Hauptrolle spielte der österreichische Schauspieler Hermann Thimig, Regie übernahm der Österreicher Max Neufeld. Die Vorlage des Films, ein Lustspiel, stammte von Paul Frank und Ludwig Hirschfeld, ebenfalls beide Österreicher.
- DER KONGRESS TANZT (Platz 5) spielt im historischen Wien 1814, also zur Zeit des Wiener Kongresses, und es treten bekannte österreichische Persönlichkeiten wie Fürst Metternich auf.
- In welchem Land der Handlungsort von SONNE ÜBER DEM ARLBERG[177] (Platz 7) liegt, ist selbstredend. Außerdem steht ein für Österreich sehr typisches Thema im Vordergrund, nämlich das Skifahren, weswegen auch österreichische Skilegenden wie Hannes Schneider und Guzzi Lantschner auftreten.
- Die Hauptfigur von ARM WIE EINE KIRCHENMAUS[178] (Platz 9) ist Generaldirektor einer Wiener Bank und wird verkörpert von dem Österreicher Anton Edthofer. Auch die anderen männlichen Rollen sind von Österreichern besetzt (Hans Thimig, Paul Hörbiger, Fritz Grünbaum, Paul Morgan), Regie führte ebenfalls ein Österreicher.

174 *Purpur und Waschblau*, Regie: Max Neufeld, Österreich 1931.
175 *Geschäft mit Amerika*, Regie: Max Neufeld, Deutschland 1932.
176 „Geschäft mit Amerika“, *Paimann's Filmlisten* 17/830, 04.03.1932, S.25.
177 *Sonne über dem Arlberg*, Regie: Arnold Fanck, Deutschland 1931.
178 *Arm wie eine Kirchenmaus*, Regie: Richard Oswald, Deutschland 1931.

- Der Österreich-Bezug des Kulturfilms ELISABETH VON ÖSTERREICH[179] (Platz 13) bedarf wohl keiner näheren Erläuterung.
- OPERNREDOUTE[180] (Platz 18) spielt auf der Wiener Opernredoute, die Hauptrolle übernahm die Österreicherin Liane Haid, aber auch in den Nebenrollen waren zahlreiche Österreicherinnen und Österreicher besetzt.
- Auch in AUSFLUG INS LEBEN[181] (Platz 19), einer österreichischen Produktion, deren Handlung sich in Österreich zuträgt, spielen zahlreiche österreichische Schauspielerinnen und Schauspieler mit.

Diese Tendenz der Erfolgsfilme zu österreichischen Merkmalen ließe sich noch über die Top 20 hinaus beobachten, so liegt der Film DIE LUSTIGEN WEIBER VON WIEN[182] auf Platz 21, und es wäre sicherlich interessant, alle Filme der Liste auf solche Weise zu untersuchen, allerdings lassen Zeit sowie die Datenlage zu den einzelnen Filmen dies kaum zu. Aber schon die Auswertung der Top-20-Filme liefert ein eindeutiges Bild: Zumindest zehn der zwanzig erfolgreichsten Filme (also 50%) weisen einen sehr starken Österreich-Bezug auf.

Natürlich handelt es sich bei dieser nachträglichen Zuordnung der Filme auf Basis von Filmrezensionen, Biographien und dem Eindruck beim Anschauen einiger Filme um eine gewisse Rückprojektion der Verfasserin und das Vorgehen ist demnach nicht ganz unproblematisch. In den Rezensionen finden sich immer wieder Hinweise der Kritikerinnen und Kritiker auf österreichische Elemente, aber ob diese auch von der Masse des Publikums so wahrgenommen wurden, bleibt bis zu einem gewissen Grad Spekulation. Die Häufung von österreichischen Merkmalen unter den Erfolgsfilmen der Liste ist aber zu auffällig, um bloßer Zufall zu sein.

Die Bevorzugung von Filmen mit Österreich-Bezug würde sich aber mit der von Joseph Garncarz beobachteten Tendenz decken, dass in den zwanziger und dreißiger Jahren besonders Filme populär waren, die auf die eigene Tradition und Kultur Bezug nahmen – ein Muster, dass

179 *Elisabeth von Österreich*, Regie: Adolf Trotz, Deutschland 1931.
180 *Opernredoute*, Regie: Max Neufeld, Deutschland 1931.
181 *Ausflug ins Leben*, Regie: Rudolph Bernauer, Österreich 1931.
182 *Die lustigen Weiber von Wien*, Regie: Géza von Bolváry, Deutschland 1931.

auch in anderen Ländern wie den Niederlanden oder der Tschechoslowakei zu finden ist.[183] Die Hypothese nach Garncarz, die davon ausging, dass österreichische Filme am erfolgreichsten sein würden, und die sich im Rahmen des obigen Ländervergleichs als im Großen und Ganzen zutreffend herausstellte, trifft vor dem Hintergrund dieser Erkenntnisse noch stärker zu, als sie es ohnehin schon getan hat, und wird hier nachträglich noch einmal bestätigt.

Ein möglicher Garant für den Erfolg beim Wiener Publikum war also offensichtlich ein Bezug zur österreichischen Kultur. Das ist aber nicht die einzige Tendenz, die an der Erfolgsrangliste abgelesen werden kann, denn es gibt noch weitere „Erfolgsmuster"[184] – sowohl auf internationaler wie nationaler Ebene –, die im folgenden Kapitel näher betrachtet werden sollen.

5.2.2 Erfolgsmuster

Aus den Erfolgsranglisten aus Deutschland leitet Joseph Garncarz mehrere Erfolgsmuster ab, die zwar kein hundertprozentiger Garant für den Filmerfolg waren – so etwas kann es im Filmgeschäft gar nicht geben –, dennoch aber deutlich machen, welche Genres und Sujets beim deutschen Publikum beliebt waren. Eines davon ist die schon oft erwähnte „kulturelle Selbstbezüglichkeit"[185], also die Bezugnahme auf die eigene Kultur, die – wie oben dargelegt wurde – auch für Wien zutrifft. Es gibt aber noch weitere Erfolgsmuster, die nicht nur für Deutschland gelten, sondern auch für Wien belegbar sind.

Eines der erfolgreichsten Genres der frühen Tonfilmzeit ist der Musikfilm. So waren in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre mehr als ein Viertel der deutschen Spielfilmproduktionen Musikfilme.[186] Das hing natürlich stark mit den neuen technischen Möglichkeiten des Tonfilms zusammen, die man auskosten und zugleich zelebrieren wollte[187], aber auch mit wirtschaftlichen Interessen der Produktionsfirmen, besonders der Ufa, einem der größten Musikfilmproduzenten, die die Investitionen in die Tonfilmumrüstung wieder einspielen

183 Siehe „Kapitel 2" auf Seite 48.
184 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.81.
185 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.84.
186 Vgl. Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914-1945*, München: Ed. Text + Kritik 2007, S.26.
187 Vgl. Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, S.250.

wollten. Zudem war der Musikfilm, im Speziellen die Operette, schon in der Stummfilmzeit populär und feierte einige Erfolge, wie zum Beispiel der Wiener Operettenfilm EIN WALZERTRAUM[188] aus dem Jahr 1925.[189]

Allerdings ist der Begriff „Musikfilm" vielleicht nicht ganz glücklich gewählt, eröffnet er doch ein sehr weites Feld. Gerade für die hier behandelten Filme erweist er sich ob der vielfältigen Subgenres und des gehäuften Einsatzes von Gesangsszenen in allen Filmen als zu ungenau: „Wo jedes Kriminalsujet und jedes Filmlustspiel mit Gesangseinlagen und hohen Musikanteilen versehen war, waren die […] Distinktionsmerkmale bald bis zur Unkenntlichkeit verschlissen."[190] Das trifft auch auf die Filme der Erfolgsrangliste zu: Für Dreiviertel aller Filme der Top 20 sind Musik- und Gesangseinlagen in mehr oder weniger großem Maße belegt, dennoch gibt es deutliche Unterschiede im Umgang mit dem Gesang in diesen Filmen. Dies wird schon in den verschiedenen zeitgenössischen Genrebezeichnungen in den Rezensionen sichtbar: So ist LIEBESKOMMANDO (Platz 1) ein „musikalisches Militärlustspiel", GESCHÄFT MIT AMERIKA (Platz 4) eine „musikalische Komödie" und AUSFLUG INS LEBEN (Platz 19) eine „musikalische Posse".[191] Andere typische Genrebezeichnungen sind Operettenfilm, Tonfilmoperette, Revuefilm, Sängerfilm et cetera, die sich als durchaus sinnvoller erweisen als der zu allgemeine Begriff „Musikfilm".[192]

Besonders die Gattungen Operettenfilm und Filmoperette waren in Deutschland und Österreich sehr erfolgreich und so finden sich auch fünf Beispiele dafür in den Top 20 der Wiener Liste. Trotz der Begriffsähnlichkeit müssen beide Genres aber unterschieden werden: Ein Operettenfilm ist eine verfilmte Operette, die zuvor schon als Bühnenwerk existierte. Ein

188 *Ein Walzertraum*, Regie: Ludwig Berger, Deutschland 1925.

189 Vgl. Richard Traubner, „Operette als Stoff und Anregung. Entwicklungen im Musikfilm 1907-1937", *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937*, Hg. Hans-Michael Bock, München: Ed. Text + Kritik 1998, S.9-28, hier S.10-14.

190 Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, S.245.

191 Die Bezeichnung entstammen den Inhaltsbeschreibungen aus „Paimann's Filmlisten". Auf der Filmerfolgsrangliste werden nur Filme mit sehr hohem Musikanteil wie Operettenfilme und Filmoperetten speziell als solche bezeichnet. Filme mit gelegentlichen Musikeinlagen werden nicht als Musikfilme ausgewiesen. Die Zuordnung wurde vorgenommen nach den Angaben in „Paimann's Filmlisten" und der Liste in Katja Uhlenbrock, „Singender, klingender Film. Operettenfilme und Tonfilmoperetten 1922-1937", *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937*, Hg. Hans-Michael Bock, München: Ed. Text + Kritik 1998, S.160-165.

192 Vgl. Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, S.22.

Beispiel für diese Gattung ist der Film VIKTORIA UND IHR HUSAR[193] (Platz 10), der auf der gleichnamigen Operette von Paul Abraham, einem der populärsten und gefragtesten (Operetten-)Komponisten seiner Zeit, basiert. Andere Beispiele aus der Liste wären MAMSELLE NITOUCHE (Platz 29), nach der berühmten französischen Operette, und die Verfilmung der Johann-Strauss-Operette DIE FLEDERMAUS[194] (Platz 32).
Filmoperetten funktionieren grundsätzlich ähnlich, es wird jedoch normalerweise nicht auf bereits existierende Musiktheaterstücke zurückgegriffen:

> „Im Unterschied zur Operettenverfilmung handelt es sich bei ihnen nicht um Adaptionen von Einzelwerken des bestehenden Bühnenrepertoires, sondern um eigens entwickelte Originalstoffe. Auch finden in der Regel Originalkompositionen Verwendung […]. Der Übergang von Sprech- und Spielszenen zu Gesangsszenen ist fließend gehalten. Der Wechsel der handelnden Figuren von gesprochenem Dialog zum Gesang ist konventionalisiert und muss nicht durch die Handlung motiviert werden, wie es etwa im Varieté-, Sänger- und Revuefilm der Fall ist, deren Sujets zu diesem Zweck notwendig im Varieté- oder Bühnenmilieu angesiedelt sind.“[195]

Durch diese enge Verbindung von Dialog, Gesang und Musik unterscheidet sie sich auch von anderen Musikfilmen, wo der Gesang gelegentlich zur Untermalung oder als Einlage dient.[196] Stattdessen scheint die Filmoperette gleichsam erst aus der Musik hervorzugehen.[197] Unter den Top 20 finden sich vier Filmoperetten: DER KONGRESS TANZT (Platz 5), DIE PRIVATSEKRETÄRIN[198] (Platz 6), BOMBEN AUF MONTE CARLO[199] (Platz 15) und DER SIEGER (Platz 20). Sie alle beruhen auf originären Stoffen und eigens komponierten Liedern, die oft zu großen Schlagern wurden und abseits des Films auf Schallplatten erschienen oder in das Repertoire von großen Schlager- und Opernstars kamen.
Eine der populärsten Filmoperetten war die Ufa-Produktion BOMBEN AUF MONTE CARLO (Platz 15), deren Musik von einem bekannten Komponisten der Zeit, nämlich Werner Richard Heymann, geschaffen wurde. In Bezug auf die Aktstruktur und die Abfolge der einzelnen

193 *Viktoria und ihr Husar*, Regie: Richard Oswald, Deutschland 1931.
194 *Die Fledermaus*, Regie: Carl Lamac, Deutschland 1931.
195 Michael Wedel, „Die Tonfilmoperette. Zugpferd des Tonfilms“, *Wenn ich sonntags in mein Kino geh'. Ton-Film-Musik 1929-1933*, Hg. Rainer Rother/Peter Mänz, Bönen: Kettler 2007, S.34-47, hier S.41.
196 Vgl. Wedel, „Die Tonfilmoperette“, S.38.
197 Vgl. Rainer Rother, „Lieder gehen um die Welt“, *Wenn ich sonntags in mein Kino geh'. Ton-Film-Musik 1929-1933*, Hg. Rainer Rother/Peter Mänz, Bönen: Kettler 2007, S.7-9, hier S.8.
198 *Die Privatsekretärin*, Regie: Wilhelm Thiele, Deutschland 1931.
199 *Bomben auf Monte Carlo*, Regie: Hanns Schwarz, Deutschland 1931.

musikalischen Nummern weist dieser Film die Form einer typischen Bühnenoperette auf.[200] Die mit Abstand erfolgreichste – und auch teuerste – Tonfilmoperette aber war DER KONGRESS TANZT (Platz 5), die nicht nur zusätzlich in zwei weiteren Sprachversionen in Französisch und Englisch gedreht wurde[201], sondern auch 1955 neuverfilmt wurde. Einen nicht unwesentlichen Beitrag leistete die Inszenierung durch Erik Charell:

> „Gerade der erotische Subtext, die wenig versteckten Anspielungen auf die politische Lage in Zeiten der Radikalisierung durch das Erstarken der Nationalsozialisten, der Slapstick-Charakter vieler Szenen und die groteske Überzeichnung einzelner Charaktere […] machen aus dem KONGRESS eine in jeder Hinsicht authentische Tonfilmoperette nach Art von Offenbach. Damit gelang Charell ein Balanceakt zwischen den Extremen: Mit einem zeitgemäßen Schlagersoundtrack des Erfolgskomponisten Werner Richard Heymann „unter Verwendung alt-wienerischer Weisen" bediente er die Nostalgiker und die Jazz-Jünger gleichermaßen."[202]

Dass dieser Film auch beim Kinopublikum in Wien sehr gut ankam, überrascht kaum, stellt er die Bundeshauptstadt doch nicht nur als Schauplatz der Handlung in den Mittelpunkt, sondern knüpft auch noch an die starke Wiener Operettentradition an. Die Popularität von Musikfilmen belegt auch eine Umfrage, die die Zeitschrift „Mein Film" unter ihren Lesern für das Jahr 1931 durchführte: 40% der etwa tausend Befragten sahen gerne Filmoperetten oder musikalische Tonfilme, während 25% beides ablehnten. Interessanterweise herrschte auch an dem „Sprechfilm ohne Musik" und ernsteren und literarischeren Genres reges Interesse, gaben doch 60% an, auch diese Filme gern zu sehen (Mehrfachnennungen waren möglich).[203]

Trotz der großen Popularität des Genres wurden die Operetten aber auch immer wieder kritisiert: Man warf ihnen Wirklichkeitsferne und Realitätsflucht vor, stand doch ihr üppiger und überschwänglicher Charakter in starkem Kontrast zur tatsächlichen wirtschaftlichen und politischen Lage, die von Wirtschaftskrise, Arbeitslosigkeit und zunehmender Radikalisierung geprägt war.[204] Vielleicht war es aber gerade dieses traumhafte Element, das die Gattung so

200 Vgl. Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, S.275f.

201 Vgl. Horst Claus/Anne Jäckel, „Ufa, Frankreich und Versionen. Das Beispiel 'Der Kongreß tanzt'", *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939*, Hg. Hans-Michael Bock, München: Ed. Text + Kritik 1996, S.141-154, hier S.148-153.

202 Kevin Clarke, „Walzerträume. Wien als Setting in Bühnen- und Tonfilmoperetten vor und nach 1933", *Wenn ich sonntags in mein Kino geh'. Ton-Film-Musik 1929-1933*, Hg. Rainer Rother/Peter Mänz, Bönen: Kettler 2007, S.106-123, hier S.114.

203 o.A., „Tonfilmfortschritt und Publikumsgeschmack. Ein Rückblick und das Resultat einer Umfrage", *Mein Film* 314, S.7.

204 Vgl. Judith Prokasky, „Krise. Die späte Weimarer Republik im Spiegel der Tonfilmoperette", *Wenn ich*

populär machte. Wirft man einen näheren Blick auf die einzelnen Filme, muss man aber feststellen, dass diese Vorwürfe oft zu kurz greifen: Auch in der märchenhaften Operettenwelt gibt es Anspielungen auf prekäre Wohn-, Arbeits- und Lebensverhältnisse sowie auf die sich verschärfende politische Lage. Und in sogenannten „Depressionskomödien“[205] geht es ganz bewusst um den harten Alltag und die tatsächlichen Probleme der einfachen Leute. Dass auch diese Form ebenso wie schillernde Kostümfilme à la DER KONGRESS TANZT Erfolg beim Publikum hatte, beweist die Tonfilmoperette WER NIMMT DIE LIEBE ERNST[206], die auf der Filmerfolgsrangliste auf Platz 30 zu finden ist.

Ein weiteres Erfolgsmuster, das Garncarz für den deutschen Film nennt, ist der Kriegsfilm.[207] In der späten Weimarer Republik wurden vermehrt Filme hergestellt, die den Ersten Weltkrieg thematisierten, was unter anderem mit der verbesserten Technik zu tun hatte, aber auch mit einem allgemeinen Publikumsinteresse an diesem Thema.[208] Die Filme nahmen dabei verschiedene Positionen ein: Es gab sowohl Kriegsfilme, die eine nationalistische und heroisierende Haltung zeigten, aber auch Antikriegsfilme, die die Schrecken und Brutalitäten des Krieges darstellten.[209] Beide Richtungen konnten beim Publikum Erfolge erzielen: So waren beim deutschen Publikum sowohl die sehr kritischen Filme WESTFRONT 1918[210] (1930/31: Platz 9) und IM WESTEN NICHTS NEUES[211] (1931/32: Platz 6) beliebt, als auch patriotisch-konservative Produktionen wie BERGE IN FLAMMEN (1931/32: Platz 5).

In Wien sind unter den erfolgreichsten Filmen der Saison deutlich weniger Kriegsfilme zu finden – Militärschwänke sind häufiger vertreten –, dennoch ist der zweiterfolgreichste Film ein Kriegsfilm: das gerade eben genannte BERGE IN FLAMMEN. Der Film war aber nicht nur in Wien ein großer Publikumserfolg und Kassenschlager, sondern auch in anderen Städten wie

---

sonntags in mein Kino geh'. Ton-Film-Musik 1929-1933, Hg. Rainer Rother/Peter Mänz, Bönen: Kettler 2007, S.58-69, hier S.59.

205 Vgl. Prokasky, „Krise. Die späte Weimarer Republik im Spiegel der Tonfilmoperette“, S.61.

206 *Wer nimmt die Liebe ernst*, Regie: Erich Engel, Deutschland 1931.

207 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.90.

208 Vgl. Barbara Ziereis, „Kriegsgeschichte im Spielfilmformat. Der Erste Weltkrieg im Tonspielfilm der Weimarer Republik“, *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, Hg. Bernhard Chiari [u.a.], München: Oldenbourg 2003, S.297-318, hier S.299f.

209 Vgl. Ralph Winkle, „Der Schock und die Ästhetik des Erhabenen. Darstellungsformen des Weltkrieges in Filmen der zwanziger und dreißiger Jahre“, *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, Hg. Bernhard Chiari [u.a.], München: Oldenbourg 2003, S.319-339, hier S.320.

210 *Westfront 1918*, Regie: Georg Wilhelm Pabst, Deutschland 1930.

211 *All Quiet on the Western Front*, Regie: Lewis Milestone, USA 1930.

Graz, Linz oder Innsbruck.[212] Der Film nimmt den Blickwinkel der österreichisch-ungarischen Truppen an der Front in den Dolomiten ein und stellt ihren schließlich erfolgreichen Versuch dar, die Italiener an der Sprengung eines Berges zu hindern. Dabei werden weniger Kriegsgräuel in den Fokus gerückt als vielmehr Heldenmut und Sportsgeist besonders auf Seiten der Tiroler, die schließlich die entscheidende Schlacht gewinnen können, was „die Interpretation nahe [legt], die Mittelmächte seien die eigentlichen und moralischen Sieger des Krieges."[213]

Dass in der Saison 1931/32 keine Antikriegsfilme in der Filmerfolgsrangliste für Wien zu finden sind, lässt sich unter anderem durch das Verbot des US-Films IM WESTEN NICHTS NEUES erklären, der in Deutschland und vielen anderen Ländern Europas ein großer Erfolg war. Nachdem es in Deutschland nach der Uraufführung des Films am 4. Dezember 1930 zu heftigen Protesten und Ausschreitungen vor allem durch nationalsozialistische Demonstranten gekommen war, wurde der Film von der Filmoberprüfstelle verboten, da das Reichswehrministerium in ihm eine „Herabsetzung des Ansehens der Wehrmacht" sowie eine „Schädigung des gesamten deutschen Ansehens" sah und das Reichsinnenministerium eine „Gefährdung der öffentlichen Ordnung" befürchtete.[214] Am 8. Juni 1931 wurde der Film teilweise, im September schließlich wieder allgemein zugelassen, wenn auch in einer gekürzten Fassung.[215] In dieser Form wurde er schließlich ein Erfolg.

In Wien wurde der Film am 3. Jänner 1931 im Apollokino erstaufgeführt, wobei auch hier Nationalsozialisten ihren deutschen „Vorbildern" folgend diese sowie weitere Aufführungen störten. Während sich der sozialdemokratische Wiener Bürgermeister Karl Seitz von dem Film begeistert zeigte und für ihn eintrat,[216] sprach sich Innenminister Franz Winkler für ein Verbot

212 Vgl. o.A., „Luis Trenkers Berge in Flammen", *Das Kino-Journal* 1113, 28.11.1931, S.12f.

213 Vgl. Ziereis, „Kriegsgeschichte im Spielfilmformat", S.308f.

214 Vgl. o.A., „Warum der Remarque-Film verschwinden mußte. Die Gutachten des Reichswehrministeriums vor der Filmoberprüfstelle", *Neue Preußische Kreuz-Zeitung*, 13.12.1930; in Bärbel Schrader (Hg.), *Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues. Eine Dokumentation*, Leipzig: Reclam 1992, S.159f.

215 Film-Oberprüfstelle, Entscheidung der Filmoberprüfstelle gegen die Zulassung (11.12.1930) und für die Wiederzulassung des Films unter besonderen Auflagen (08.06.1931), http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/dt2tb154z.pdf, Abrufdatum: 04.03.2014.

216 Vgl. o.A., „Der Remarque-Film in ganz Oesterreich verboten!", Illustrierte Kronen-Zeitung, 10.01.1931; in Bärbel Schrader (Hg.), *Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues. Eine Dokumentation*, Leipzig: Reclam 1992, S.272-275.

aus, einerseits „[u]m Wien und Oesterreich vor schweren Schäden zu bewahren“[217], andererseits weil der Film „dem deutschen Ansehen abträglich“[218] sei. Diesem Antrag wurde schließlich stattgegeben. Trotz der Wiederzulassung in Deutschland blieb der Film in Österreich verboten, woran auch diverse Bitten an Winkler nichts änderten.[219] Dass IM WESTEN NICHTS NEUES durchaus auch in Wien beziehungsweise Österreich zu einem Erfolg hätte werden können, legt diese Zeitungsmeldung nahe:

> „Wie zu Zeiten der Monarchie die Wiener nach *Preßburg* reisten, um dort der in Wien verbotenen Aufführung der „*Weber*“ beizuwohnen, so fahren sie nun nach Bratislawa, nur um den *Remarque-Film* zu sehen.
> *Sämtliche Aufführungen sind ausverkauft, die Wiener Hakenkreuzler haben für gute Geschäfte der Preßburger Sorge getragen.*
> Welches Interesse sich in Wien für den Film kundgab, mag daraus ersichtlich gemacht werden, daß *30 000 Karten bereits verkauft und 20 000 in Vormerkung genommen waren*. 50 000 Menschen mußten sich also von etwa 500 Radaubrüdern, gegen die die Regierung angeblich nicht aufkommen konnte, terrorisieren lassen.“[220]

Zusammenfassend lässt sich schließlich feststellen, dass dieselben Erfolgsmuster, die Garncarz für Deutschland definiert, auch in Wien gefunden werden können: Filme mit Bezug zur eigenen kulturellen Traditionen wurden bevorzugt, an Genres waren besonders Filmoperetten beliebt, in einem geringeren Maße auch Kriegsfilme. Dass diese Muster aber nicht nur für Deutschland und Österreich gelten, sondern auch in anderen europäischen Ländern wiedergefunden werden können, zeigt der internationale Vergleich verschiedener Filmerfolgsranglisten.

5.2.3 Internationaler Vergleich

Die Feststellung, dass in den einzelnen europäischen Ländern jeweils heimische Produktionen bevorzugt wurden, lässt darauf schließen, dass auch die Filmerfolgsranglisten in jedem Land

217 Vgl. o.A., „Der Remarque-Film in ganz Oesterreich verboten!“, S.265.
218 Vgl. o.A., „Der Remarque-Film in ganz Oesterreich verboten!“, S.271.
219 Vgl. o.A., „Im Westen noch nichts Neues“, *Das Kino-Journal* 1111, 14.11.1931, S.6f.
220 o.A., „Wo man sich den Remarque-Film ansehen muß“, Wiener Mittagszeitung, 12.01.1931; in Bärbel Schrader (Hg.), *Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues. Eine Dokumentation*, Leipzig: Reclam 1992, S.279f.

anders ausfallen. Und tatsächlich finden sich auf den verschiedenen Listen viele Filmtitel, die nur dort und in keinem anderen Land aufscheinen: So war ein sehr beliebter Film in den Prager Uraufführungskinos die tschechische Produktion TO NEZNÁTE HADIMRŠKU[221] (1931)[222], in Oslo war der norwegische Stummfilm KRISTINE VALDRESDATTER[223] (1930)[224] sehr erfolgreich und in Frankreich brachte 1932 der heimische Film LA RONDE DES HEURES[225] (1931)[226] die meisten Einnahmen. Aber auch auf den Listen der sehr unterschiedlichen Länder lassen sich gemeinsame Tendenzen feststellen, wie die Bevorzugung großer heimischer Stars wie Vlasta Burian in der Tschechoslowakei oder Georges Milton in Frankreich, aber auch die Beliebtheit von Musikfilmen kann hier erneut beobachtet werden, natürlich besetzt mit nationalen Sängern und versehen mit spezifischer Landesmusik.

Trotz allem gab es aber auch europäische Filme, die über ihre Ländergrenzen hinweg erfolgreich waren. Um diese zu untersuchen, wurden Filmerfolgsranglisten aus Frankreich, Deutschland, Prag und Wien verglichen.[227] Unter den französischen Top 30 des Jahres 1932 finden sich zum Beispiel drei deutsche Produktionen, die ersten zwei davon in einer französischen Sprachversion: DER KONGRESS TANZT (FR: Platz 8), DIE DREI VON DER TANKSTELLE[228] (FR: Platz 12) und WESTFRONT 1918 (FR: Platz 26). Alle drei waren auch in ihrem Heimatland Deutschland sehr erfolgreich: In der Saison 1930/31 war die Filmoperette DIE DREI VON DER TANKSTELLE der erfolgreichste Film, WESTFRONT 1918 lag auf Platz 9. In der Saison darauf konnte DER KONGRESS TANZT den ersten Platz für sich verbuchen. Die oben für Deutschland und Österreich beschriebenen Erfolgsmuster zeigen sich auch in der französischen Auswahl aus dem fremdsprachigen Spielfilmangebot: Wieder sind es

221 *To neznáte Hadimršku*, Regie: Martin Fric/Carl Lamac, Tschechoslowakei 1931.

222 Vgl. Petr Szczepanik, „Hollywood in disguise", S.177.

223 *Kristine Valdresdatter*, Regie: Rasmus Breistein, Norwegen 1930.

224 Vgl. o.A., „De største publikumssuksesser i Norge i 1931", *Norsk Filmblad* 1, 1931, S.9.

225 *La Ronde des heures*, Regie: Alexandre Ryder, Frankreich 1931.

226 Vgl. Colin Crisp, *Genre, myth, and convention in the French cinema. 1929-1939*, Bloomington: Indiana University Press 2002.

227 Zu beachten ist hierbei einerseits, dass manche Listen sich auf Länder, andere sich auf Städte beziehen. Schon zuvor wurde darauf hingewiesen, dass es durchaus Differenzen in den Präferenzen von großstädtischem und eher ländlichem Publikum gibt. Andererseits muss darauf hingewiesen werden, dass die Listen auch auf unterschiedliche Weisen erstellt wurden: Prag und Wien wurden anhand von Kinoinseraten erstellt, die deutsche Liste entstand aus Befragungen bei Kinobesitzern und ebenso wie die französische Liste.

228 *Die Drei von der Tankstelle*, Regie: Wilhelm Thiele, Deutschland 1930.

Filmoperetten und (Anti-)Kriegsfilme, die bevorzugt werden, wobei gerade WESTFRONT 1918 auch einen starken Bezug zur französischen Geschichte aufweist.

Auch auf der Prager Filmerfolgsrangliste finden sich einige deutsche Filme, was auch damit zusammenhängt, dass in Prag viele Einwohnerinnen und Einwohner Deutsch verstanden und es eine gewisse Affinität zwischen tschechischer und deutscher beziehungsweise österreichischer Kultur gab. Gleichzeitig offenbart sich gerade für die Tschechoslowakei ein recht ambivalentes Bild: In den dreißiger Jahren gab es in der Bevölkerung und im Speziellen unter den Filmkritikern und Politikern eine nationalistische und anti-deutsche Haltung gegenüber Filmen, es kam 1930 sogar zu Demonstrationen gegen deutschsprachige Filmaufführungen in Prager Kinos.[229] Viel Kritik richtete sich auch gegen die Praxis einiger amerikanischer Firmen, statt des Originals deutsche Sprachversionen in der Tschechoslowakei zu veröffentlichen, da man sich unrechtmäßigerweise dem deutschen Markt zugerechnet fühlte. Zudem wurden meist auch keine Alternativen – zum Beispiel in Form des Originals mit tschechischen Untertiteln – angeboten.[230] Diese kritischen Stimmen gegen die deutsche Sprache in Prager Kinos schien dem Erfolg deutscher Filme jedoch keinen Abbruch zu tun: 1930 war die in Wien spielende Filmoperette ZWEI HERZEN IM DREIVIERTELTAKT[231] der zweiterfolgreichste Film, der auch in Deutschland in der Saison 1930/31 in den Top 10 lag, und 1931 findet sich wiederum DER KONGRESS TANZT (CS: Platz 10) in den Top 10 der Prager Uraufführungskinos. Weitere erfolgreiche deutsche Filme in Prag 1930 waren der Musikfilm DAS LIED IST AUS[232] (CS: Platz 8) und der später auch in Frankreich populäre Film WESTFRONT 1918 (CS: Platz 9). Auch in diesen Filmpräferenzen zeigt sich wieder die Tendenz zu Musikfilmen einerseits und Kriegsfilmen andererseits.

Von den in Wien erfolgreichen deutschen Produktionen ist es also vor allem DER KONGRESS TANZT (AT: Platz 5), der auch international großen Erfolg hatte, scheint dieser doch auf der deutschen, der französischen, der Prager und der Wiener Liste auf. Aber auch der beim Wiener Publikum beliebte Film DIE PRIVATSEKRETÄRIN (AT: Platz 6) dürfte in Prag gut

229 Vgl. Szczepanik, „Tief in einem deutschen Einfluss“, S.91f.
230 Vgl. Szczepanik, „Tief in einem deutschen Einfluss“, S.94f.
231 *Zwei Herzen im Dreivierteltakt*, Regie: Géza von Bolváry, Deutschland 1930.
232 *Das Lied ist aus*, Regie: Géza von Bolváry, Deutschland 1930.

angekommen sein.[233] Die österreichischen Produktionen PURPUR UND WASCHBLAU (AT: Platz 3) und AUSFLUG INS LEBEN (AT: Platz 19) treten erwartungsgemäß in anderen Ländern nicht in Erscheinung.

Aufgrund der kulturellen Nähe zwischen Österreich und Deutschland kann man davon ausgehen, dass es zwischen diesen beiden Listen besonders viele Übereinstimmungen gibt. Bevor die Listen aber näher betrachtet werden, soll noch einmal darauf hingewiesen werden, dass bei einem solchen Vergleich eine gewisse Vorsicht geboten ist: Bei den deutschen Listen handelt es sich um Ergebnisse, die aus Umfragen einer Branchenzeitschrift an Kinobesitzern in ganz Deutschland hervorgingen,[234] bei der Wiener Liste um eine aus Kinoprogrammen errechnete, die sich zudem nur auf eine Großstadt stützt und nicht für das ganze Land stehen kann. Dennoch sollen hier Vergleiche gezogen werden, es sei aber erwähnt, dass gewisse Reihungsunterschiede zum Teil auch ein Produkt der unterschiedlichen Erhebungsformen sein können.

Nun zum Vergleich des Wiener und des deutschen Ergebnisses: Der mit Abstand beliebteste Film in Wien, LIEBESKOMMANDO (AT: Platz 1), scheint in den deutschen Listen nicht auf, dafür aber BERGE IN FLAMMEN (AT: Platz 2; DE: Platz 5), DER DRAUFGÄNGER[235] (AT: Platz 8; DE: Platz 10), VIKTORIA UND IHR HUSAR (AT: Platz 10; DE: Platz 7), BOMBEN AUF MONTE CARLO (AT: Platz 15; DE: Platz 2) und – wie könnte es anders sein – DER KONGRESS TANZT (AT: Platz 5; DE: Platz 1). Außerdem findet man auch noch DIE PRIVATSEKRETÄRIN (AT: Platz 6) auf beiden Listen, da sie in Deutschland früher erschien, allerdings in der Liste für die Saison 1930/31 auf Platz 5. Die vielen Übereinstimmungen sprechen für recht ähnliche Präferenzen des deutschen wie des Wiener Publikums, die Auswahl entspricht auch wieder den oben dargelegten Erfolgsmustern.

Interessant ist auch, welche Erfolgsfilme in Deutschland, nicht aber auf der Wiener Liste aufscheinen. Der dritterfoglreichste Film der Saison in Deutschland war RESERVE HAT RUH', der in Österreich meist unter dem Titel KAISERMANÖVER inseriert wurde und in Wien nur auf Platz 49 liegt. Über die genauen Gründe dieses Unterschiedes zu schreiben, bleibt natürlich bis zu einem gewissen Grad Spekulation, es könnte aber wieder mit der viel genannten

233 Vgl. Szczepanik, „Tief in einem deutschen Einfluss“, S.100.
234 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.183-185.
235 *Der Draufgänger*, Regie: Richard Eichberg, Deutschland 1031.

Präferenz heimischer und Ablehnung fremder Kultur zusammenhängen: Bei KAISERMANÖVER handelt es sich um einen Militärschwank, der in der Vorkriegszeit in Deutschland spielt, somit vor allem also Zustände des deutschen Militärs schildert. Auch der Film YORCK[236] (AT: Platz 83; DE: Platz 4) könnte aus ähnlichen Gründen abgelehnt worden sein: Er spielt in Preußen 1812 ebenfalls in Militärkreisen und thematisiert das Bündnis des deutschen Kaisers mit Napoleon. Das Doku-Drama DOUAUMONT oder in Österreich meist DIE HÖLLE IM WESTEN[237] (AT: Platz 185; DE: Platz 9) rekonstruiert den Kampf der deutschen und französischen Truppen um das Fort Douaumont während der Schlacht von Verdun 1916 und wurde in Wien nur sehr wenig in den Kinos gezeigt. Noch schlechter schnitt der Film DER SCHRECKEN DER GARNISON[238] (AT: Platz 302; DE: Platz 8) beim Wiener Publikum ab. Hierbei handelt es sich ebenfalls um einen deutschen Militärschwank. Warum IM WESTEN NICHTS NEUES (DE: Platz 6) in Österreich gar nicht erst erfolgreich sein konnte, wurde oben bereits erläutert.

Diese vier in Deutschland sehr erfolgreichen Filme – IM WESTEN NICHTS NEUES sei hier ausgenommen – wurden alle in Wien mehr oder weniger stark abgelehnt und gewisse Gemeinsamkeiten zwischen ihnen lassen den Schluss zu, dass es etwas mit der Verortung im deutschen Militär zu tun hat. Es kann grundsätzlich nicht am Genre selbst liegen, denn auch in Wien waren „Militärfilme" beliebt: LIEBESKOMMANDO (AT: Platz 1), ein Militärlustspiel, ist an einer Wiener Neustädter Militärakademie verortet und hat viele schwankartige Elemente, BERGE IN FLAMMEN (AT: Platz 5) spielt an der österreichisch-italienischen Weltkriegsfront und PFEIFENDECKEL KACZMAREKS TOLLE ABENTEUER[239] (AT: Platz 38) zeigt die kaiserlich und königlichen Truppen in Galizien mitsamt einer Wiener Kabaretttruppe. Es zeigt sich also, dass Militärschwänke und historische Militärfilme dann in Wien Erfolg hatten, wenn sie das österreichische Heer zeigten. Filme mit Schwerpunkt auf das deutsche Militär oder deutsche Heeresgeschichte wurden hingegen kaum präferiert. Offenbar sind die sonst eher kleinen kulturellen Differenzen zwischen Österreich und Deutschland in diesem Bereich doch etwas größer, weswegen Filme mit Österreich-Bezug bevorzugt wurden. Dem Produktionsland

236 *Yorck*, Regie: Gustav Ucicky, Deutschland 1931.
237 *Douaumont. Die Hölle im Westen*, Regie: Heinz Paul, Deutschland 1931.
238 *Der Schrecken der Garnison*, Regie: Carl Boese, Deutschland 1931.
239 *Pfeifendeckel Kaczmarekts tolle Abenteuer*, Regie: Carl Boese, Deutschland 1931.

nach sind alle eben genannten Filme, mit Ausnahme von IM WESTEN NICHTS NEUES, übrigens deutsche Produktionen.

Nachdem nun der internationale Erfolg so mancher deutscher Produktion belegt oder widerlegt wurde, sollte auch untersucht werden, inwiefern US-amerikanische Produktionen auf den verschiedenen Listen eine Rolle spielen und ob es auch hier unter den einzelnen europäischen Nationen gemeinsame Präferenzen gibt. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass es immer wieder dieselben Filme waren, die beim europäischen Publikum ankamen.

Vergleicht man die Erfolgsranglisten aus Deutschland, Frankreich, Oslo, Prag und Wien, gibt es insgesamt neun US-amerikanische Filme, die in den Jahren 1930 bis 1932 auf diesen Listen aufscheinen, die meisten davon in Oslo. Zwei davon sind zumindest in zwei Ländern erfolgreich gewesen: Der Charlie-Chaplin-Film CITY LIGHTS[240] war in Frankreich (Platz 27) und Oslo (Platz 3) populär, der Lubitsch-Film THE SMILING LIEUTENANT[241] in Oslo (Platz 6) und der Prag (Platz 2). IM WESTEN NICHTS NEUES scheint auf drei Listen auf, in Deutschland (Platz 6), in Frankreich (Platz 22) und in Prag (Platz 5). International am erfolgreichsten war aber wohl TRADER HORN, der gleich auf vier Listen vertreten ist, und zwar in Oslo (Platz 2), Frankreich (Platz 15), Prag (Platz 6) und Wien (Platz 16).

Untersucht man nun diese US-Produktionen auf etwaige Erfolgsmuster, fällt auf, dass besonders „europäisierte“ US-Filme Erfolg hatten, was auch Joseph Garncarz für die in der Weimarer Zeit in Deutschland populären Filme belegt[242]: So stellt IM WESTEN NICHTS NEUES die Verfilmung eines deutschen Buchs dar und thematisiert die Kriegserlebnisse junger deutscher Soldaten an der deutsch-französischen Front. Und THE SMILING LIEUTENANT wurde von dem 1922 in die USA emigrierten Deutschen Ernst Lubitsch inszeniert, beruht auf der Operette „Ein Walzertraum“ von Oskar Straus und spielt in Wien. Interessanterweise war der letztere Film trotz des Handlungsortes beim Wiener Publikum kaum erfolgreich: Er belegt nur Platz 143 und liegt damit knapp vor CITY LIGHTS, das ebenfalls nur auf Platz 144 landete. Offenbar war ein Österreich-Bezug allein noch lange kein Erfolgsgarant, um in Wien auch bevorzugt gespielt zu werden.

240 *City Lights*, Regie: Charles Chaplin, USA 1931.
241 *The Smiling Lieutenant*, Regie: Ernst Lubitsch, USA 1931.
242 Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.91.

Warum TRADER HORN so beliebt war, kann allerdings nicht über einen Europa-Bezug erklärt werden: Es geht um die Abenteuer zweier weißer Männer im afrikanischen Dschungel, die schließlich aufbrechen, um die Tochter einer Missionarin aus den Fängen eines Kannibalenstammes zu befreien. Die Handlung allerdings spielt neben den Landschafts- und Tieraufnahmen nur eine untergeordnete Rolle, wie sowohl „Paimann's Filmlisten“[243] als auch das amerikanische Branchenblatt „Variety“ betonen: „A good-looking animal picture. The story doesn't mean anything other than a connecting link for a series of sequences which, at one point, become nothing more than an out-and-out lecture tour, as various herds of animals are described by the voice of Harry Carey, in the title role.“[244] Möglicherweise liegt gerade darin der Reiz des Films für das europäische Publikum: Der Film nimmt weder Bezug auf europäische noch auf amerikanische Kultur, sondern zeigt eine exotische und fremde Welt und das vielleicht auf eine spannendere Art und Weise als ein reiner Naturfilm wie ENTFESSELTES AFRIKA (AT: Platz 99), wobei letzterer in Wien aber immer noch erfolgreicher war als so manche amerikanische Star-Produktion.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass in den einzelnen europäischen Ländern jeweils die eigenen Filme präferiert wurden. Dennoch gab es international erfolgreiche Produktionen. An erster Stelle ist hier wohl DER KONGRESS TANZT zu nennen, der nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich, Prag und Wien zu den erfolgreichsten Filmen zählte, was einerseits durch das Genre der Filmoperette, das in ganz Europa populär war, erklärt werden kann, andererseits vielleicht auch durch den Reiz des Settings zur Zeit des Wiener Kongresses 1814, wo Vertreter vieler Länder in Wien zusammentrafen. Aber auch Kriegsfilme waren international gefragt, wie IM WESTEN NICHTS NEUES belegt. Was Österreich und Deutschland betrifft, sind die Gemeinsamkeiten naturgemäß sehr groß, wenn es auch deutliche Unterschiede, besonders in Bezug auf Militärfilme gibt. US-amerikanische Filme schließlich konnten dann in Europa erfolgreich werden, wenn sie entweder auf europäische Stoffe oder Handlungsorte zurückgriffen oder wenn sie Exotik weitab von westlicher Zivilisation zum Thema machten.

243 Vgl. „Trader Horn“, Paimann's Filmlisten 16/804, 04.09.1931, S.101.

244 o.A., „Review Trader Horn“, *Variety*, 31.12.1930, http://variety.com/1930/film/reviews/trader-horn-1200410380/, Abrufdatum: 01.03.2014.

6 Weitere Fragestellungen: Schichtenspezifische Präferenzen

Zum Abschluss dieser Arbeit sollen nun weitere mögliche Fragestellungen in Bezug auf die vorliegende Liste vorgestellt werden. Bisher wurde sie zwar ausführlich in Hinblick auf die Produktionsländer, die Erfolgsmuster und nationale wie internationale Gemeinsamkeiten untersucht, dies sind aber nicht die einzigen Forschungsfragen, die an der Filmerfolgsrangliste abgearbeitet werden können. Anhand eines ausgewählten Beispiels soll demonstriert werden, wie über die bisherigen Themenfelder dieser Arbeit hinaus mit der Liste zu Filmerfolg in Wien geforscht werden kann.

Bisher wurde die Wiener Liste immer in ihrer Ganzheit betrachtet, dementsprechend wurden auch die Aussagen zur Gesamtheit des Wiener Publikums, das als eine mehr oder weniger homogene Gruppe aufgefasst wurde, getroffen. Allerdings lässt sich die Liste auch kino- beziehungsweise bezirksweise aufspalten, was neue Ansätze ermöglicht und die Heterogenität der Wiener Bevölkerung zu berücksichtigen versucht. Mit diesem Mittel soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich die Filmpräferenzen zwischen den verschiedenen sozialen Schichten unterschieden haben. Um die Liste nach diesem Gesichtspunkt zu sortieren, müssen zunächst die unterschiedlichen Schichten definiert werden. Schon in Kapitel 2 wurde von „Nobel-“ und „Arbeiterbezirken“ geschrieben. Diese Differenzierung soll nun auch hier beibehalten werden.

Wien war Anfang des 20. Jahrhunderts von einer zunehmenden „sozialräumlichen Entmischung“[245] geprägt, wobei die Ober- und höhere Mittelschicht sich vorzugsweise in den Innenstadtbezirken, also innerhalb des Gürtels, ansiedelte, während zum Stadtrand hin ein deutliches soziales Gefälle eintrat. Nur wenige Bezirke stellten eine Ausnahme in diesem Gefüge dar, wie die inneren Arbeiterbezirke II, III und V oder die äußeren Oberschichtbezirke XIII, XVIII und XIX.[246] Um die Bezirke den beiden Kategorien „Nobel“ und „Arbeiter“ zuzuordnen, wurde auf die soziale Hierarchie der Stadtbezirke nach Renate Banik-Schweitzer

245 Maren Seliger/Karl Ucakar, *Wien. Politische Geschichte 1740-1934. Entwicklung und Bestimmungskräfte großstädtischer Politik. Teil 2: 1896*-1934, Wien [u.a.]: J&V 1985, S.789.

246 Vgl. Seliger/Ucakar, *Wien. Politische Geschichte 1740-1934*, S.789.

zurückgegriffen.[247] Anhand von zwei Kriterien erstellt sie eine Rangfolge der Bezirke nach ihrem sozialen Ansehen für das Jahr 1910: Einerseits bezieht sie die Berufsstatistik ein, also wie viele Arbeiter oder Tagelöhner in einem Bezirk gemeldet waren, andererseits berücksichtigt sie auch die Wohnverhältnisse, also wie groß die einzelnen Wohnungen waren und wie viele Menschen jeweils in ihnen wohnten.

Aus den so nach ihren Rängen geordneten Bezirken wurden jeweils acht Bezirke für die Kategorie „Nobelbezirk" sowie „Arbeiterbezirk" ausgewählt, wobei darauf geachtet wurde, dass in beiden Gruppen sowohl Innen- als auch Außenstadtbezirke vertreten sind. Unter die „Nobelbezirke" wurden die Bezirke I, IV und VI bis IX gerechnet, die in der Rangordnung die ersten sechs Plätze einnehmen, sowie die Außenbezirke XVIII und XIX. In die Kategorie „Arbeiterbezirk" fielen die außerhalb des Gürtels gelegenen Bezirke X bis XII, XV, XVI und XXI, die die unteren Plätze der Hierarchie einnehmen, mit Ausnahme des einundzwanzigsten Bezirks, der aufgrund seiner späten Eingemeindung noch nicht in der Statistik vertreten ist. Innerhalb des Gürtels lebten besonders im dritten und fünften Bezirk viele Unterschichtenfamilien, weswegen diese ebenfalls als „Arbeiterbezirke" eingestuft wurden. Die restlichen Bezirke, die in der Rangordnung im Mittelfeld liegen, wurden ausgespart, um ein möglichst repräsentatives Bild zu erhalten. Besonders der zweite Bezirk wurde nicht berücksichtigt, da er durch die vielen Kinos im Prater ein eher überregionales Einzugsgebiet hatte.

Wie schon zuvor bei der Gesamtliste wurden die beiden, auf diese Weise erstellten Teillisten sowohl auf den Erfolg der einzelnen Produktionsländer als auch auf Differenzen bezüglich der in den Top 20 vertretenen Filme untersucht. Was die Länderverteilung betrifft, muss festgestellt werden, dass sich weder in den Nobel- noch in Arbeiterbezirken deutlich andere Präferenzen abzeichnen. Betrachtet man die Anteile an den Aufführungsplätzen näher, kommt man in beiden Untergruppen auf fast die gleiche Verteilung: In allen Schichten wurden deutsche Filme mit demselben großen Vorsprung favorisiert, deutlich dahinter liegen US-amerikanische Filme. Auch wenn man die Werte mit denen der gesamten Liste vergleicht, sind die Prozentsätze annähernd ident. Daher kann man nicht zu dem Schluss kommen, dass US-Filme grundsätzlich bei gewissen Schichten beliebter und weniger beliebt waren, sie wurden überall gleichermaßen wenig angenommen.

247 Vgl. Seliger/Ucakar, *Wien. Politische Geschichte 1740-1934*, S.792f.

Anteil der Produktionsländer an den Aufführungsplätzen

	Gesamt	Nobelbezirke	Arbeiterbezirke
DE	75,30%	76,92%	74,90%
US	13,05%	12,73%	12,04%
FR	5,14%	4,83%	5,31%
AT	3,37%	3,09%	3,74%
CZ	0,61%	0,47%	0,70%
IT	1,20%	0,94%	1,47%
UdSSR	0,66%	0,33%	1,10%

Es lassen sich nur ganz wenige Unterschiede zwischen Nobel- und Arbeiterbezirken bezüglich der Bevorzugung gewisser Nationen feststellen, die auch an sich sehr minimal sind. Einerseits ist zu bemerken, dass österreichische Filme – ins Verhältnis zum Angebot gesetzt – zwar überall sehr erfolgreich waren, in Arbeiterbezirken aber noch viel stärker als in Nobelbezirken programmiert wurden. Andererseits ist in den Arbeiterbezirken ein starker Erfolg sowjetischer Filme im Vergleich zu ihrem geringen Angebot – in Wien wurden lediglich drei Filme aus der UdSSR gezeigt – zu verzeichnen, was aber vor allem an dem großen Erfolg der russischen Produktion DER WEG INS LEBEN[248] in den Außenbezirken liegt.

Trotz der geringen Unterschiede zwischen Arbeiter- und Nobelbezirken gibt es doch gewisse Differenzen, was die Reihung der einzelnen Filmtitel betrifft. Grundsätzlich finden sich die meisten Filme der Top 20 für ganz Wien auch auf den Spitzenplätzen sowohl der Nobel- als auch der Arbeiterbezirke, allerdings mit mehr oder weniger großen Verschiebungen. Da die Filme teilweise nach ihren Aufführungsplätzen recht nahe beieinander liegen, werden im Folgenden nur größere Differenzen besprochen, während kleinere Rangänderungen nicht berücksichtigt werden.

248 *Putyovka v zhizn (Путёвка в жизнь)*, Regie: Nikolai Ekk, UdSSR 1931.

Top 20 der „Nobelbezirke“

Platz (Platz Wien gesamt)	Filmtitel	Aufführungsplätze	Land
1 (1)	Liebeskommando	137210	DE
2 (2)	Berge in Flammen	123568	DE
3 (5)	Der Kongreß tanzt	107404	DE
4 (4)	Geschäft mit Amerika	91744	DE
5 (17)	Der kleine Seitensprung	87339	DE
6 (24)	Ein toller Einfall	86485	DE
7 (8)	Der Draufgänger	86444	DE
8 (25)	M	83587	DE
9 (9)	Arm wie eine Kirchenmaus	82082	DE
10 (15)	Bomben auf Monte Carlo	80133	DE
11 (19)	Ausflug ins Leben	79680	AT
12 (20)	Der Sieger	79390	DE
13 (26)	Ronny	79213	DE
14 (7)	Sonne über dem Arlberg	78936	DE
15 (22)	Madame hat Ausgang	78224	DE
16 (31)	Meine Frau, die Hochstaplerin	77928	DE
17 (11)	Melodie der Liebe	75566	DE
18 (16)	Trader Horn	75535	US
19 (3)	Purpur und Waschblau	74447	AT
20 (10)	Viktoria und ihr Husar	74240	DE

Top 20 der „Arbeiterbezirke“

Platz (Platz Wien gesamt)	Filmtitel	Aufführungsplätze	Land
1 (3)	Purpur und Waschblau	110093	AT
2 (4)	Geschäft mit Amerika	86985	DE
3 (1)	Liebeskommando	86307	DE
4 (6)	Die Privatsekretärin	84901	DE
5 (2)	Berge in Flammen	83281	DE
6 (9)	Arm wie eine Kirchenmaus	74869	DE
7 (10)	Viktoria und ihr Husar	74316	DE
8 (5)	Der Kongreß tanzt	69948	DE
9 (15)	Bomben auf Monte Carlo	69711	DE
10 (27)	Die Cousine aus Warschau	69442	DE
11 (7)	Sonne über dem Arlberg	67543	DE
12 (69)	Der Weg ins Leben	67437	UdSSR
13 (29)	Mamselle Nitouche	65552	FR
14 (52)	Die große Liebe	64447	AT
15 (12)	Der wahre Jakob	62749	DE
16 (11)	Melodie der Liebe	62536	DE
17 (38)	Pfeifendeckel Kaczmareks tolle Abenteuer	61179	DE
18 (58)	Der verjüngte Adolar	60555	DE
19 (22)	Madame hat Ausgang	59964	DE
20 (28)	Mein Leopold	59669	DE

Die erste auffällige Verschiebung betrifft den Film PURPUR UND WASCHBLAU (Wien gesamt: Platz 3). Sowohl in den Nobel- als auch in den Arbeiterbezirken findet sich dieser Film in den Top 20, also kann davon ausgegangen werden, dass er in allen Schichten beliebt war. Betrachtet man die exakte Platzierung, kann man dennoch Präferenzunterschiede ausmachen: In den Arbeiterbezirken liegt PURPUR UND WASCHBLAU mit recht großem Abstand auf Platz 1 (26,6% mehr Aufführungsplätze im Vergleich zum Zweitplatzierten). In den Nobelbezirken hingegen liegt der Film auf Platz 19, sogar noch hinter dem US-Film TRADER HORN. In beiden Gebieten sind Filme aus heimischer Produktion erfolgreich – so schafft es der österreichische Film AUSFLUG INS LEBEN (Wien gesamt: Platz 19) in den Nobelbezirken auf Platz 11. In den Arbeiterbezirken sind sie aber noch eine Spur beliebter, findet sich hier doch noch ein dritter österreichischer Film, DIE GROSSE LIEBE[249] (Wien gesamt: Platz 52), mit Platz 14 unter den erfolgreichsten Filmen der Arbeiterbezirke. In den Nobelbezirken belegt dieser Film jedoch nur Platz 123. Dieses Drama und Volksstück über einen Kriegsheimkehrer und seine Mutter mit Hansi Niese in der Hauptrolle, die auch in PURPUR UND WASCHBLAU mitspielte, kam also offensichtlich in Arbeiterkreisen deutlich besser an.

Was das Genre betrifft, sind in beiden sozialen Schichten dem Gesamtbild entsprechend vor allem Liebeskomödien und Filmoperetten erfolgreich. Bei anderen Gattungen gibt es aber durchaus Präferenzunterschiede: So ist ist das Genre „Kriminaldrama" in den Nobelbezirken um einiges erfolgreicher. Der einzige Kriminalfilm, der in ganz Wien unter den Top 20 ist, DER DRAUFGÄNGER (Wien gesamt: Platz 8), findet sich auf den Plätzen 7 (Nobel) beziehungsweise 25 (Arbeiter) wieder. Auch der große Filmklassiker M (Wien gesamt: Platz 25) von Fritz Lang um einen Kindermörder war in Nobelbezirken (Platz 8) deutlich beliebter als in Arbeitergegenden (Platz 40), ebenso wie das im Unterweltmilieu spielende Drama STÜRME DER LEIDENSCHAFT[250] (Wien gesamt: Platz 24; Nobel: Platz 27; Arbeiter: Platz 68).

Filme des Genres „Militärschwank" wurden hingegen in Arbeiterkinos häufiger programmiert: Unter den ersten fünfzig Plätzen der Filmerfolgsrangliste der Arbeiterbezirke finden sich fünf Militärschwänke, darunter der erfolgreichste, PFEIFENDECKEL KACZMAREKS TOLLE ABENTEUER (Wien gesamt: Platz 38), auf Platz 17. In den Nobelbezirken dagegen belegt

249 *Die große Liebe*, Regie: Otto Preminger, Österreich 1931.

250 *Stürme der Leidenschaft*, Regie: Robert Siodmak, Deutschland 1932.

dieser Film lediglich Platz 54 und es findet sich hier nur ein einziger Militärschwank knapp unter den besten fünfzig, EINQUARTIERUNG[251] (Wien gesamt: Platz 41; Arbeiter: Platz 28), nämlich auf Rang 46.

Es gibt noch einige weitere Filme, bei denen größere Schwankungen festzustellen sind, zum Beispiel bei EIN TOLLER EINFALL[252] (Wien gesamt: Platz 24; Nobel: 6; Arbeiter: 103), RONNY[253] (Wien gesamt: Platz 26; Nobel: Platz 13; Arbeiter: 108) oder DER VERJÜNGTE ADOLAR[254] (Wien gesamt: Platz 58; Nobel: Platz 103; Arbeiter: Platz 18). Bei diesen Filmen lassen sich jedoch keine auffälligen Muster oder Tendenzen erkennen, weswegen schwierig und verhältnismäßig spekulativ ist, auf die möglichen Gründe für die Präferenzunterschiede in den verschiedenen sozialen Schichten zu schließen.

Oben wurde bereits festgestellt, dass sich der Erfolg der einzelnen Produktionsländer weder in Nobel- noch in Arbeiterbezirken wesentlich von der Verteilung in ganz Wien unterscheidet. Das heißt, US-amerikanische Filme waren in allen Schichten nur wenig erfolgreich. Betrachtet man aber die einzelnen US-Filme und ihre jeweilige Platzierung, fallen einige Präferenzunterschiede auf. Am auffälligsten werden diese am Film TRADER HORN (Wien gesamt: Platz 16): Während diese Produktion in den Gegenden, in denen eher Angehörige der Ober- und höheren Mittelschicht lebten, sehr erfolgreich war (Nobel: Platz 18), wurde der Film in den Arbeiterkinos kaum gezeigt. Hier landet der Film lediglich auf Platz 78. Dafür war ein anderer Abenteuerfilm die erfolgreichste US-Produktion beim Unterschichtenpublikum, nämlich das Fliegerdrama HELDEN DER LUFT[255] (Wien gesamt: Platz 78) mit Jack Holt in der Hauptrolle, das in den Arbeiterbezirken Platz 35, in den Nobelbezirken dafür aber nur Platz 138 erreichte.

Ähnlich unterschiedliche Präferenzen lassen sich auch bei anderen US-Filmen feststellen, so war der Marlene-Dietrich-Film SHANGHAI EXPRESS[256] (Wien gesamt: Platz 97; Nobel: Platz 59; Arbeiter: Platz 113) in Nobelgegenden zwar nicht wirklich erfolgreich, aber immerhin

251 *Einquartierung*, Regie: Jacob Fleck/Luise Fleck, Deutschland 1931.
252 *Ein toller Einfall*, Regie: Kurt Gerron, Deutschland 1932.
253 *Ronny*, Regie: Reinhold Schünzel, Deutschland 1931
254 *Der verjüngte Adolar*, Regie: Georg Jacoby, Deutschland 1931.
255 *Dirigible*, Regie: Frank Capra, USA 1931.
256 *Shanghai Express*, Regie: Josef Sternberg, USA 1932.

beliebter als in Arbeiterbezirken. Umgekehrt wurden FRANKENSTEIN[257] (Wien gesamt: Platz 79; Nobel: Platz 111; Arbeiter: Platz 59) und die Buster-Keaton-Komödie CASANOVA WIDER WILLEN (Wien gesamt: Platz 89; Nobel: Platz 138; Arbeiter: Platz 76) eher in Arbeiterkinos gezeigt, wobei auch in diesen Fällen kaum von einem Publikumserfolg gesprochen werden kann. Somit kann über die schichtenspezifische Präferenz von US-Filmen ausgesagt werden, dass US-amerikanische Filme an sich von allen Schichten eher abgelehnt wurden, es aber deutliche Unterschiede in der Filmwahl hinsichtlich einzelner Filmtitel gab.

Eine ähnliche Aussage lässt sich auch für Filme anderer Produktionsländer machen, wobei festzustellen ist, dass französische und italienische Filme in Arbeitergegenden etwas beliebter als in Nobelbezirken waren, wie man an der französischen Produktion MAMSELLE NITOUCHE (Wien gesamt: Platz 29; Nobel: Platz 49; Arbeiter: Platz 13) oder an dem italienischen Film DIE PRANKE[258] (Wien gesamt: Platz 86; Nobel:193; Arbeiter: 33) sieht. Besonders hervorgehoben werden sollte aber der sowjetische Film DER WEG INS LEBEN (Wien gesamt: Platz 69), der in den Nobelbezirken nur Platz 176 erreicht, während er in den Arbeitergegenden mit Platz 12 zu den erfolgreichsten Filmen der Saison zählt. Der Film erzählt die Geschichte straffällig gewordener Jugendlicher, die schließlich in einer Kommune durch Liebe und Verständnis gebessert und zur Arbeitsliebe erzogen werden können.[259] Dass dieser Film so erfolgreich war, hängt wohl auch mit der politischen Richtung der Arbeiterbezirke zusammen, die meistens sozialistisch orientiert waren. Zudem gab es gerade in den Bezirken, die hier in der Gruppe „Arbeiterbezirke“ berücksichtigten wurden, einige von sozialistischen oder kommunistischen Arbeiterverbänden oder -heimen betriebene Kinos, die diesen Film aus der UdSSR verstärkt programmierten. Diese starke kommunistische Konnotation mag es auch gewesen sein, warum der Film bei der politisch eher konservativ eingestellten Bevölkerung der Nobelbezirke geschnitten wurde.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass es durchaus Unterschiede in den Publikumsgeschmäckern von Angehörigen der Ober- beziehungsweise der Unterschicht gab. Diese betreffen sowohl die einzelnen Filmtitel, als auch bestimmte Genres und

257 *Frankenstein*, Regie: James Whale, USA 1931.

258 *Die Pranke*, Regie: Hans Steinhoff, Italien 131; deutsche Sprachversion von *L'uomo dall'artiglio*, Regie: Nunzio Malasomma, Italien 1931.

259 Vgl. „Der Weg ins Leben“, *Paimann's Filmlisten* 16/813, 06.11.1931, S.123.

Produktionsländer. Grundsätzlich kann aber festgestellt werden, dass die wichtigsten Tendenzen, die für ganz Wien eruiert wurden – die Präferenz heimischer sowie deutscher Produktionen, die Popularität von Musikfilmen et cetera –, sowohl in Nobel- als auch in Arbeiterbezirken gleichermaßen zutreffen. Ebenso sind die meisten Erfolgsfilme der Liste für ganz Wien mit leicht veränderter Reihenfolge auch auf den Spitzenplätzen der bezirksspezifischen Listen zu finden.

Gegen dieses Ergebnis können natürlich Einwände vorgebracht werden, die wohl besonders den Einzugsbereich der Kinos betreffen. Aufgrund wachsender Mobilität durch die Trennung von Wohn- und Arbeitsplatz sowie den Ausbau öffentlicher Verkehrsmittel können Zweifel daran entstehen, ob der Standort in einem bestimmten Bezirk tatsächlich Aussagen über den sozialen Einzugsbereich zulässt.[260] Zudem hatten die Kinos schon früh mit einer inneren Ausdifferenzierung des Publikums begonnen, indem durch den Einbau von Logen und der Unterteilung in verschiedene Preisgruppen unterschiedliche Klassen innerhalb eines Kinos geschaffen wurden.[261] Dennoch kann aufgrund der damaligen sehr hohen Kinodichte darauf geschlossen werden, dass das Publikum trotz allem eher die in ihrem Wohn- und Arbeitsbereich gelegenen Kinos bevorzugte. Und obwohl die großen Kinopaläste und Uraufführungskinos in den teureren Wohngegenden auch günstigere Preiskategorien anboten, waren diese trotzdem im Vergleich zu kleineren Nachspielerkinos sehr hoch und für einen schlecht verdienenden Arbeiter besonders in Zeiten der Wirtschaftskrise wohl kaum erschwinglich. Außerdem kann davon ausgegangen werden, dass die zahlreichen in Arbeiterheimen gelegenen Kinos, die einen wichtigen Anteil an den in der Kategorie „Arbeiterbezirke“ eingeschlossenen Kinos ausmachen, ein doch recht spezifisches Publikum anzogen.

Neben der in diesem Kapitel demonstrierten Untersuchung der Filmerfolgsrangliste nach schichtenspezifischen Präferenzen sind durchaus noch weitere Forschungsfragen möglich: So könnte die Liste noch näher hinsichtlich der Preisklassen der einzelnen Kinos differenziert werden oder nach Kategorien wie Uraufführungskino, Erstwochenspieler, Zweitwochenspieler et cetera. Interessant wäre ebenso ein Vergleich der Präferenzen in den verschiedenen Wiener

260 Vgl. Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, S.96-99.
261 Vgl. Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, S.115 sowie S.146.

„Kinozentren“, wo sich gehäuft Lichtspielhäuser ansiedelten und die recht unterschiedliche Einzugsbereiche hatten. Zu diesen Zentren zählen der Prater, die Innere Stadt, die Mariahilfer Straße sowie Neulerchenfeld.[262] Es könnte auch der Frage nachgegangen werden, ob sich auch politische Orientierungen der Kinobesitzer beziehungsweise des Publikums – wie eine nationalsozialistische oder sozialdemokratische – auf das Kinoprogramm und die Filmpräferenzen auswirkten.[263] Auch wenn es kaum zeitgenössische Informationen über die Publikumszusammensetzung der einzelnen Kinos gibt, so gibt es doch einige Lichtspielhäuser, bei denen man gewisse Rückschlüsse ziehen kann, zum Beispiel bei Arbeiterheimkinos oder Kinos, die in unmittelbarer Nähe von Kasernen gelegen waren. Hier könnten sich auch einige interessante Forschungsrichtungen ergeben. Da diese Fragestellungen in der vorliegenden Arbeit zu bearbeiten zu umfangreich wäre, müssen sie leider offen bleiben, sollen zugleich aber auch als Ausblick auf weitere Bearbeitungsmöglichkeiten der hier erstellten Film-erfolgsrangliste dienen.

262 Vgl. Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, S.100-106.
263 Vgl. Schwarz, *Kino und Kinos in Wien*, S.159f.

7 Resümee

Mit Hilfe der aus Kinoprogrammen erstellten Filmerfolgsrangliste konnte also für Wien nachgewiesen werden, dass zu einem großen Teil heimische Filme präferiert wurden beziehungsweise deutsche Filme mit Bezug auf Österreich. Diese Filme bearbeiten oft populäre österreichische Vorlagen wie Operetten oder andere Bühnenstücke, haben ihren Handlungsort in Wien oder anderen Gegenden Österreichs und sind oft mit zahlreichen bekannten österreichischen Schauspielern besetzt. Aber auch deutsche Filme, die keine solche enge Verbindung zu Österreich aufweisen, waren beim Kinopublikum sehr beliebt, nicht zuletzt auch wegen der sprachlichen wie kulturellen Nähe Deutschlands zu Österreich. Filme aus anderen Ländern hingegen waren deutlich weniger erfolgreich, besonders wenn man den Wert ihrer Aufführungsplätze in Relation zu ihrem Anteil am Gesamtfilmangebot setzt: Vor allem US-amerikanische Filme schneiden deutlich schlechter ab, werden sie doch vom Wiener Publikum kaum präferiert, obwohl sie immerhin ein Viertel des Gesamtangebots an Filmtiteln stellen.

Somit kann für Wien eine deutliche Reihenfolge der Produktionsländer nach Erfolg beim Publikum erstellt werden: Auf dem ersten Platz liegt Österreich beziehungsweise Filme, die aufgrund ihres Österreich-Bezuges als „heimische“ Filme gewertet werden können. Dahinter ist Deutschland zu verorten, das nicht nur einen Großteil dieser Filme mit österreichischen Themen produziert hat, sondern auch mit Filmen, die dieses Merkmal nicht aufweisen, große Erfolge hatte. Danach folgen Filme aus den USA sowie aus anderen Ländern Europas, hierbei vor allem aus Frankreich. Das ist ein Präferenzmuster, das sich so auch international wiederfinden lässt – mit Ausnahme der starken Position Deutschlands –, wie ein Blick auf andere Filmerfolgsranglisten beweist.

Die Gemeinsamkeiten der einzelnen nationalen Listen umfassen vor allem die Verteilung auf die Produktionsländer, während es bei den konkreten Filmtiteln durchaus große Unterschiede gibt, was wenig überrascht, wenn man bedenkt, dass überall die „eigenen“ Filme bevorzugt wurden, die dementsprechend im Ausland wenig bis gar keine Rolle spielten. Dennoch gibt es

einige Übereinstimmungen, auch was die einzelnen Filme betrifft, im Fall von Wien aufgrund der kulturellen Affinität und der Bedeutung des deutschen Films in Österreich hauptsächlich mit Deutschland: So konnten für beide Länder ähnliche Erfolgsmuster festgestellt werden, die sich besonders in der Bevorzugung gewisser Filmgenres zeigten. Dennoch gab es aber auch deutliche Unterschiede in den Präferenzen, die dann auftraten, wenn die deutschen Filme stark auf ihre eigene Kultur bezogen waren, zum Beispiel im Falle von Produktionen, die das preußische Militär in den Vordergrund stellten.

Diese Tendenzen konnten im Fall von Wien für den Untersuchungszeitraum 1931/32 nachgewiesen werden. Das gleiche Bild hatte sich auch schon bei einer früheren, von der Verfasserin in Zusammenarbeit mit einer Kollegin erstellten Liste zu Wien 1933 gezeigt. Und auch anhand der durch die Zeitschrift „Mein Film" erstellten Filmerfolgsranglisten für die Jahre 1935 bis 1937 konnten ganz ähnliche Muster festgestellt werden. Damit unterscheiden sich die damaligen Präferenzen stark von den gegenwärtigen, die von einer sehr großen Dominanz des US-amerikanischen Films geprägt sind. Wann sich dieser Wandel in Wien beziehungsweise Österreich vollzogen hat – und ob er parallel zu derselben Entwicklung in Deutschland ablief –, bleibt zu untersuchen.

Obwohl aktuelle Filmerfolgsranglisten in ihrer Zusammensetzung ein völlig anderes Bild zeigen als die Liste von 1931/32, sind die Entscheidungsmuster nicht vollkommen anders. Es finden sich immer noch gewisse – wenn auch deutlich weniger stark ausgeprägte – Tendenzen von damals auch heute wieder, wie die Präferenz von Filmen, die mit der eigenen Kultur und Identität verbunden sind: Betrachtet man die Erfolgsfilme der letzten zehn Jahre wird das besonders an der einzigen vertretenen österreichischen Produktion deutlich, nämlich ECHTE WIENER (2008; Platz 7), der Filmfortsetzung einer österreichischen „Kultserie" aus den Siebzigern. Aber auch bei ausländischen Filmen kann immer noch gelegentlich die Tendenz beobachtet werden, dass Filme mit Österreich-Bezug hier um einiges erfolgreicher abschneiden als in anderen Ländern: Zu sehen ist dies zum Beispiel bei der schwedischen Produktion WIE IM HIMMEL (2005; Platz 9) über einen schwedischen Chor, der an einem Gesangswettbewerb in Innsbruck teilnimmt, oder bei dem britisch-deutschen Spielfilm RUSH[264] (2013; Platz 8), der die Rivalität zweier Formel-1-Fahrer, des Briten James Hunt und des Österreichers Niki Lauda,

264 *Rush*, Regie: Ron Howard, Großbritannien/Deutschland 2013.

thematisiert, und der nicht nur in der Filmerfolgsrangliste in Österreich deutlich höher platziert ist, sondern auch im Vergleich zur Einwohnerzahl wesentlich mehr einspielte als zum Beispiel in den beiden eigentlichen Produktionsländern. Somit zeigt sich, dass trotz der überwältigenden Mehrheit von US-Filmen auf dem österreichischen Markt sowie auf den vordersten Plätzen der Ranglisten auch heute noch Filme mit Bezügen zur österreichischen Kultur, Tradition oder Geschichte ein großer Erfolg beim Publikum sein können – und nicht nur in den dreißiger Jahren.

8 Anhang

8.1 Kinoliste

Diese Liste enthält alle in der Saison 1931/32 bestehenden, regulär bespielten Kinos in Wien. Die für die Filmerfolgsrangliste ausgewerteten Kinos sind farbig hinterlegt.

Bezirk	Kino	Adresse	Plätze (Erhebungsjahr)
I	**Kruger Kino**	Krugerstraße 5	**193** (1922)
I	**Rotenturmkino**	Fleischmarkt 1	**511** (1931)
I	**Imperialkino**	Rothgasse 3	**544** (1922)
I	**Kreuz Kino**	Wollzeile 17	**310** (1922)
I	**Elitekino**	Wollzeile 34	**493** (1922)
I	**Burgkino**	Opernring 19	**402** (1922)
I	**Kärntnerkino**	Johannesgasse 3	**387** (1922)
I	**Schottenringkino**	Schottenring 5	**409** (1922)
I	**Tuchlaubenkino**	Tuchlauben 7	**552** (1922)
I	**Opernkino**	Friedrichstraße 4	**430** (1922)
I	**Gartenbaukino**	Parkring 12	**593** (1923)
II	**Nestroykino**	Praterstraße 34	**270** (1922)
II	**Augartenkino**	Untere Augartenstraße 28	**265** (1922)
II	**City Ton Kino**	Taborstraße 108	**123** (1922)
II	**Rembrandtkino**	Malzgasse 2	**199** (1922)
II	**Helioskino**	Taborstraße 36	**433** (1922)
II	**Excelsior**	Taborstraße 75	**210** (1922)
II	**Ufa Ton Kino**	Taborstraße 8	**1112** (1923)
II	**Leopoldstädter Volkskino**	Rotensterngasse 7a	**332** (1922)
II	**Schwedenkino**	Taborstraße 1-3	**822** (1922)
II	**Adria Tonkino**	Am Tabor 22	**255** (1922)
II	**Mündstedt Palast**	Prater 142	**554** (1922)
II	**Kino Kern**	Prater 80	**415** (1922)
II	**Krystallkino**	Prater 40	**554** (1934)
II	**Kaisermühlen Lichtspiele**	Sinagasse 33	**120** (1922)
II	**Donaustadtkino / Tonkino Rotunde**	Wohlmuthstraße 15	**234** (1022)
II	**Zirkus Busch Kino**	Ausstellungsstraße 145	**1767** (1922)
II	**Lustspieltheater**	Prater 9	**1065** (1927)
III	**Fasankino**	Hohlweggasse 16	**451** (1922)

Bezirk	Kino	Adresse	Plätze (Erhebungsjahr)
III	**Beatrixkino**	Beatrixgasse 3	**332** (1926)
III	**Radetzkykino**	Löwengasse 10	**198** (1922)
III	**Austriakino**	Erdbergerstraße 158	**130** (1922)
III	**Victoria Tonkino**	Landstraßer Hauptstraße 143	**180** (1922)
III	**Stadion Tonkino**	Erdbergerstraße 21	**201** (1922)
III	**Rochuskino**	Landstraßer Hauptstraße 25/27	**274** (1922)
III	**Bürgerkino**	Landstraßer Hauptstraße 76	**450** (1922)
III	**Gutenbergkino**	Rennweg 87	**210** (1922)
III	**Schwarzenbergkino**	Schwarzenbergplatz 7	**443** (1922)
III	**Sascha Palast**	Ungargasse 60	**1210** (1922)
III	**Tonkino Capitol**	Erdbergerstraße 86	**953** (1922)
III	**Löwenkino**	Löwengasse 33	**1102** (1922)
IV	**Schikanederkino**	Margaretenstraße 24	**202** (1922)
IV	**Wiedner Zentralkino**	Favoritenplatz 5	**246** (1922)
IV	**Johann Strauß Kino**	Favoritenstraße 12	**310** (1922)
IV	**Schönburgkino**	Wiedner Hauptstraße 64	**304** (1922)
IV	**Wiedner Grandkino**	Mittersteig 15	**646** (1922)
IV	**Wiedner Bürger Kino**	Favoritenstraße 32	**240** (1922)
IV	**Scala**	Favoritenstraße 8	**1360** (1931)
V	**Metropol**	Matzleinsdorferplatz 2	**201** (1922)
V	**Margaretner Lichtspiele**	Schönbrunnerstraße 143	**287** (1922)
V	**Edenkino**	Reinprechtsdorfer Straße 33	**422** (1922)
V	**Franzenskino**	Schönbrunnerstraße 12	**287** (1922)
V	**Schlösslkino**	Margaretenstraße 127	**322** (1922)
V	**Eisenbahnerheim**	Margaretenstraße 166	**497** (1922)
V	**Atlantiskino**	Wiedner Hauptstraße 108	**684** (1922)
VI	**Kino Schäffer**	Mariahilferstraße 37	**543** (1922)
VI	**Kammerlichtspiele Westend**	Wallgasse 39	**241** (1922)
VI	**Lichtspiele Wienzeile**	Wienzeile 4	**580** (1922)
VI	**Kino Mariahilf**	Gumpendorferstraße 67	**380** (1922)
VI	**Flottenvereinskino**	Mariahilferstraße 87	**800** (1922)
VI	**Haydnkino**	Mariahilferstraße 57/59	**695** (1922)
VI	**Apollo**	Gumpendorferstraße 63	**1520** (1922)
VII	**Hermann Kino / Adria Kino**	Burggasse 71	**200** (1922)
VII	**Uhu Kino**	Kaiserstraße 44/46	**247** (1922)
VII	**Neubauer Kino**	Lerchenfelderstraße 75	**180** (1922)

Bezirk	Kino	Adresse	Plätze (Erhebungsjahr)
VII	**Bellariakino**	Hofstallstraße 5	**248** (1922)
VII	**Schottenfelder Lichtspiele**	Schottenfeldgasse 22	**255** (1922)
VII	**Admiralkino**	Burggasse 119	**200** (1922)
VII	**Phönixkino**	Lerchenfelderstraße 35	**638** (1922)
VII	**Kosmos Kino**	Siebensterngasse 42	**561** (1922)
VII	**Maria Theresienkino**	Mariahilferstraße 70	**562** (1928)
VII	**Stafakino**	Mariahilferstraße 120	**640** (1922)
VIII	**Albertkino**	Josefstädterstraße 75	**208** (1922)
VIII	**Arkadenlichtspiele**	Alserstraße 23	**335** (1922)
VIII	**Palast Kino**	Josefstädterstraße 43-45	**847** (1920)
IX	**Weltbiograph**	Alserbachstraße 39	**532** (1921)
IX	**Wiener Bioscop**	Nußdorferstraße 84	**233** (1921)
IX	**Rossauer Kino**	Porzellangasse 50	**256** (1922)
IX	**Union Kino**	Sechsschimmelgasse 16	**292** (1925)
IX	**Votivparkkino**	Währingerstraße 12	**436** (1922)
IX	**Schubertkino**	Währingerstraße 46	**177** (1922)
IX	**Heimatkino**	Porzellangasse 19	**667** (1922)
IX	**Fliegerkino**	Liechtensteinstraße 37	**646** (1930)
IX	**Mozart Lichtspiele**	Schubertgasse 5	**600** (1924)
IX	**Kollosseum**	Nußdorferstraße 4	**876** (1926)
X	**Keplerkino**	Keplerplatz 15	**400** (1922)
X	**Bürger Ton Kino**	Bürgerplatz 10	**147** (1925)
X	**Edisonkino**	Arthaberplatz 2	**436** (1926)
X	**Zentraltheater**	Laxenburgerstraße 63	**219** (1923)
X	**Quellenkino**	Quellenstraße 156	**222** (1927)
X	**Theresiensaalkino**	Gudrunstraße 17	**298** (1922)
X	**Gudrunkino**	Gudrunstraße 151	**610** (1922)
X	**Fortuna Ton Kino**	Favoritenstraße 147	**134** (1922)
X	**Leibnitzkino**	Leibnitzgasse 17	**300** (1921)
X	**Amalienkino**	Laxenburgerstraße 8-10	**958** (1934)
XI	**Zentralkino / Olympiakino**	Simmeringer Hauptstraße 57	**786** (1927)
XI	**Dirndlhofkino**	Dreherstraße 1	**333** (1919)
XI	**Volkskinotheater**	Hauffgasse 26	**309** (1922)
XI	**Lichtspielbühne**	Simmeringer Hauptstraße 105	**624** (1927)
XII	**Wolfgang Lichtspiele**	Wolfganggasse 30	**198** (1925)
XII	**1. Meidlinger Kinotheater**	Meidlinger Hauptstraße 20-22	**203** (1922)

Bezirk	Kino	Adresse	Plätze (Erhebungsjahr)
XII	**Meidlinger Biographentheater**	Schönbrunnerstraße 175	**574** (1922)
XII	**Haydn Parkkino**	Koflergasse 3	**508** (1922)
XII	**Wilhelmkino**	Wilhelmstraße 38	**234** (1926)
XII	**Hetzendorfer Lichtspiele**	Hetzendorferstraße 75a	**454** (1928)
XII	**Schlosskino**	Schönbrunner Schloßstraße 4-6	**1128** (1930)
XII	**Altmannsdorfer Lichtspiele**	Breitenfurter Straße 36	**428** (1922)
XIII	**Breitenseerkino**	Breitenseerstraße 21	**223** (1924)
XIII	**Baumgartner Lichtspiele**	Hütteldorferstraße 253	**613** (1922)
XIII	**Hietzinger Parkkino**	Hietzinger Hauptstraße 22	**844** (1928)
XIII	**Schönbrunn Kino**	Hadikgasse 62	**636** (1922)
XIII	**Tivolikino**	Winkelmannstraße 2	**187** (1922)
XIII	**Auhofkino**	Auhofstraße 134	**468** (1922)
XIII	**Kino Fischer**	Linzerstraße 83	**385** (1922)
XIII	**Gloriettekino**	Linzerstraße 2	**259** (1924)
XIII	**Maxim Bio**	Linzerstraße 403	**262** (1922)
XIII	**Tonkino Lainz**	Versorgungsheimstraße 6	**333** (1930)
XIV	**Lehnerkino / Schwenderkino**	Mariahilferstraße 196	**268** (1924)
XIV	**Felberkino**	Felberstraße 110	**196** (1922)
XIV	**Reindorfkino**	Reindorfgasse 17	**216** (1931)
XIV	**Omnia Kino**	Schweglerstraße 32	**446** (1922)
XIV	**Raimund Lichtspiele**	Sechshauserstraße 3	**773** (1926)
XV	**Kino Handl**	Mariahilferstraße 160	**620** (1927)
XV	**Apollokino**	Schanzstraße 2-4	**408** (1924)
XV	**Universumkino**	Kriemhildplatz 7	**666** (1923)
XV	**Maxim Bio**	Mariahilferstraße 139	**363** (1922)
XV	**Abbaziakino**	Neubaugürtel 15	**541** (1926)
XVI	**Luxpalast**	Neulerchenfelderstraße 43	**687** (1922)
XVI	**Odeon Kino**	Ottakringerstraße 133	**370** (1922)
XVI	**Zentraltheater**	Johann-Nepomuk-Bergerplatz 6	**677** (1931)
XVI	**Savoykino**	Thaliastraße 28	**376** (1922)
XVI	**Trianon Kino**	Luda-Hartmann-Platz 12	**485** (1927)
XVI	**Arnethkino**	Arnethgasse 90	**201** (1922)
XVI	**Thaliakino**	Reinhardgasse 4	**470** (1922)
XVI	**Weltspiegel**	Lerchenfeldergürtel 55	**924** (1938)
XVI	**Kino Alt Wien**	Brunnengasse 38	**417** (1922)
XVI	**Roseggerkino**	Enenkelgasse 11-13	**588** (1922)

Bezirk	Kino	Adresse	Plätze (Erhebungsjahr)
XVI	**Sandleitenkino**	Eberhardgasse 34	**600** (1930)
XVI	**Plaza**	Kreitnergasse 32	**1474** (1928)
XVII	**Lunakino**	Hernalser Hauptstraße 117	**668** (1922)
XVII	**Royalkino**	Hernalser Hauptstraße 32	**683** (1922)
XVII	**Gloriakino**	Dornerplatz 9	**540** (1922)
XVII	**Kalvarienbergkino**	Kalvarienberggasse 4	**524** (1922)
XVII	**Astoriakino**	Hernalser Hauptstraße 156	**687** (1926)
XVII	**Theaterkino**	Hernalser Gürtel 33	**831** (1922)
XVIII	**Währinger Bürgertheater**	Gentzgasse 119	**335** (1922)
XVIII	**Gersthofer Elitetheater**	Gersthoferstraße 73	**268** (1922)
XVIII	**Sternwartekino**	Währinger Gürtel 113	**192** (1922)
XVIII	**Iriskino**	Währingerstraße 123	**230** (1922)
XVIII	**Währingergürtelkino**	Schulgasse 1	**211** (1922)
XVIII	**Michelbeuerntheater**	Kreuzgasse 27	**596** (1922)
XIX	**1. Nußdorfer Kino**	Diemgasse 6	**203** (1931)
XIX	**Universum**	Sieveringerstraße 4	**390** (1922)
XIX	**Ideal Kino**	Döblinger Hauptstraße 74	**315** (1922)
XIX	**1. Döblinger Kino**	Billrothgasse 21	**221** (1922)
XX	**Marchfeldkino**	Marchfeldgasse 9	**155** (1922)
XX	**Triumphkino**	Leystraße 81	**170** (1927)
XX	**Vindobonakino**	Wallensteinplatz 6	**481** (1922)
XX	**Hellwagkino**	Hellwagstraße 30	**189** (1922)
XX	**Tonkino Winansky-Saal**	Stromstraße 36-38	**450** (k.A.)
XX	**Wallensteinkino**	Wallensteinstraße 55	**502** (1927)
XX	**Friedensbrückenkino**	Klosterneuburgerstraße 33	**360** (1930)
XXI	**1. Stadlauer Kinematographentheater**	Radetzkystraße 100	**618** (1922)
XXI	**Kino Poppenwimmer**	Bismarckplatz 17	**286** (1922)
XXI	**Vereinshaus Biograph**	Brünnerstraße 20	**830** (1922)
XXI	**Lichtspiele Weltbild**	Pragerstraße 27	**726** (1922)
XXI	**Kagraner Ton Kino**	Wagramerstraße 126	**154** (1926)
XXI	**Friedenskino**	Langenzersdorferstraße 17	**315** (1922)
XXI	**Lichtspiele Floridsdorf**	Angererstraße 14	**513** (1922)

8.2 Filmerfolgsrangliste Wien 1931/32 (Top 100)

Platz	Filmtitel Alternativtitel	Aufführ-ungsplätze	Land	1. Aufführ-ung Wien	Genre	Schauspieler
1	**Liebeskommando**	275962	DE	19.12.1931	Liebeskomödie	Dolly Haas, Yvette Rodin, Mary Losseff, Gustav Fröhlich
2	**Berge in Flammen**	240195	DE	29.10.1931	Kriegsdrama	Luis Trenker, Claus Clausen, Luigi Serventi, Paul Grätz
3	**Purpur und Waschblau** Durchlaucht die Wäscherin	228479	AT	04.09.1931	Komödie	Hansi Niese, Else Elster, Fred Döderlein, Hans Marr
4	**Geschäft mit Amerika** Zwei glückliche Herzen / Ein bißchen Liebe für Dich	221268	DE	29.02.1932	Liebeskomödie	Magda Schneider, Lee Parry, Olly Gebauer, Hermann Thimig
5	**Der Kongreß tanzt**	211632	DE	30.09.1931	Historische Komödie Filmoperette	Lilian Harvey, Lil Dagover, Adele Sandrock, Margarethe Kupfer
6	**Die Privatsekretärin**	201161	DE	18.09.1931	Komödie Filmoperette	Renate Müller, Hermann Thimig, Felix Bressart, Ludwig Stössel
7	**Sonne über dem Arlberg** Der weiße Rausch	195793	DE	14.01.1932	Komödie Sportfilm	Leni Riefenstahl, Hannes Schneider, Guzzi Lantschner, Walter Riml
8	**Der Draufgänger**	187790	DE	03.02.1932	Kriminaldrama	Hans Albers, Ernst Stahl-Nachbaur, Eugen Burg, Alfred Beierle
9	**Arm wie eine Kirchenmaus**	185732	DE	17.12.1931	Liebeskomödie	Grete Mosheim, Charlotte Ander, Trude Hesterberg, Anton Edthofer
10	**Viktoria und ihr Husar**	184557	DE	10.11.1931	Drama Operettenfilm	Friedel Schuster, Gretl Theimer, Else Elster, Ivan Petrovich
11	**Melodie der Liebe**	182710	DE	29.04.1932	Liebesfilm	Richard Tauber, Szöke Szakall, Adolf Wohlbrück, Karl Etlinger
12	**Der wahre Jakob** Das Mädel vom Varieté	176765	DE	16.09.1931	Komödie	Ralph Arthur Roberts, Felix Bressart, Paul Henkels, Julius Falkenstein
13	**Elisabeth von Österreich**	174577	DE	10.09.1931	Historienfilm	Lil Dagover, Maria Solveg, Charlotte Ander, Ida Perry
14	**Ihr süßes Geheimnis**	174254	DE	10.11.1931	Komödie	Hansi Niese, Else Elster, Lia Eibenschütz, Grit Haid
15	**Bomben auf Monte Carlo**	174145	DE	10.11.1931	Komödie Filmoperette	Hans Albers, Heinz Rühmann, Karl Etlinger, Kurt Gerron
16	**Trader Horn**	173422	US	30.10.1931	Abenteuerfilm	Harry Carey, Duncan Renaldo, Edwina Booth
17	**Der kleine Seitensprung**	172921	DE	02.09.1931	Liebeskomödie	Renate Müller, Hilde Hildebrandt, Hermann Thimig, Hans Brausewetter
18	**Opernredoute**	172114	DE	29.09.1931	Liebeskomödie	Liane Haid, Betty Bird, Irene Armbrus, Ivan Petrovich
19	**Ausflug ins Leben** Hirsekorn greift ein	167726	AT	20.11.1931	Komödie	Felix Bressart, Rolf van Goth, Albert Paulig, Karl Zeska
20	**Der Sieger**	167528	DE	25.03.1932	Komödie Filmoperette	Hans Albers, Julius Falkenstein, Hans Brausewetter, Max Gülstorff

Platz	Filmtitel Alternativtitel	Aufführ-ungsplätze	Land	1. Aufführ-ung Wien	Genre	Schauspieler
21	**Die lustigen Weiber von Wien**	162072	DE	01.09.1931	Komödie Filmoperette	Lee Parry, Irene Eisinger, Evi Eva, Lilian Ellis
22	**Madame hat Ausgang**	159822	DE	14.12.1931	Liebeskomödie Filmoperette	Liane Haid, Hilde Hildebrandt, Ilse Korseck, Toni Tetzlaff
23	**Eine Nacht im Paradies**	156451	DE	23.02.1932	Komödie	Anny Ondra, Grete Natzler, Erna Morena, Margarete Kupfer
24	**Ein toller Einfall**	156418	DE	09.06.1932	Komödie	Willy Fritsch, Max Adalbert, Harry Halm, Heinz Salfner
25	**M**	152641	DE	30.09.1931	Kriminaldrama	Peter Lorre, Gustav Gründgens, Fritz Odemar, Paul Kemp
26	**Ronny**	152603	DE	25.12.1931	Komödie Filmoperette	Käthe von Nagy, Olly Gebauer, Willy Fritsch, Kurt Vespermann
27	**Die Cousine aus Warschau**	151538	DE	01.09.1931	Liebeskomödie	Liane Haid, Tala Birell, Fritz Schulz, Szöke Szakall
28	**Mein Leopold**	150565	DE	12.01.1932	Drama	Max Adalbert, Harald Paulsen, Gustav Fröhlich, Paul Henkels
29	**Mamselle Nitouche**	149266	FR	01.09.1931	Komödie Operettenfilm	Anny Ondra, Julie Serda, Yvonne Albinus, Oskar Karlweis
30	**Wer nimmt die Liebe ernst**	148492	DE	27.11.1931	Liebeskomödie Filmoperette	Max Hansen, Willy Schur, Otto Wallburg, Jenny Jugo
31	**Meine Frau, die Hochstaplerin**	146223	DE	16.10.1931	Liebeskomödie	Käthe von Nagy, Maly Delschaft, Heinz Rühmann, Fritz Grünbaum
32	**Die Fledermaus**	144495	DE	11.02.1932	Komödie Operettenfilm	Anny Ondra, Betty Werner, Georg Alexander, Oskar Sima
33	**Wir brauchen kein Geld** Der Dollarpapa / Der Onkel aus Amerika	143572	DE	21.12.1931	Komödie Satire	Heinz Rühmann, Hans Moser, Kurt Gerron, Hans Junkermann
34	**Stürme der Leidenschaft**	142945	DE	22.01.1932	Kriminaldrama	Emil Jannings, Anton Pointner, Franz Nicklisch, Otto Wernicke
35	**Im Geheimdienst**	141294	DE	18.09.1931	Spionagedrama	Brigitte Helm, Willy Fritsch, Oskar Homolka, Theodor Loos
36	**Zwei Herzen und ein Schlag**	138875	DE	14.03.1932	Komödie Filmoperette	Lilian Harvey, Rosa Valetti, Wolf Albach-Retty, Otto Wallburg
37	**Der Frauendiplomat**	135273	DE	26.03.1932	Liebeskomödie Filmoperette	Max Hansen, Leo Slezak, Anton Pointner, Albert Paulig
38	**Pfeifendeckel Kaczmareks tolle Abenteuer** Dienst ist Dienst	134543	DE	22.10.1931	Militärschwank	Fritz Schulz, Ralph Arthur Roberts, Fritz Spira, Hugo Fischer-Koeppe
39	**Die spanische Fliege**	132236	DE	29.01.1932	Komödie Filmoperette	Fritz Schulz, Oskar Sabo, Ralph Arthur Roberts, Hans Brausewetter
40	**Es wird schon wieder besser**	130390	DE	01.03.1932	Komödie	Heinz Rühmann, Ernst Verebes, Paul Otto, Fritz Grünbaum
41	**Einquartierung** Wenn die Soldaten	130258	DE	18.09.1931	Militärschwank	Hermann Thimig, Paul Heidemann, Ernst Verebes, Oskar Marion

Platz	Filmtitel Alternativtitel	Aufführ-ungsplätze	Land	1. Aufführ-ung Wien	Genre	Schauspieler
42	**Der Frechdachs**	129486	DE	25.04.1932	Komödie	Willy Fritsch, Ralph Arthur Roberts, Anton Pointner, Erich Kestin
43	**Ehe mit beschränkter Haftung** Causa Kaiser	127402	AT/DE	31.12.1931	Komödie Satire	Charlotte Susa, Rosa Valetti, Trude Brionne, Werner Fuetterer
44	**Der Storch streikt**	124864	DE	25.09.1931	Komödie	Siegfried Arno, Fritz Schulz, Hugo Fischer-Koeppe, Hans Wassmann
45	**Mein Herz ist noch ledig** Die verliebte Firma	124821	DE	13.04.1932	Komödie	Lien Deyers, Anny Ahlers, Gustav Fröhlich, Ernst Verebes
46	**Die Fünf von der Jazzband**	124661	DE	19.03.1932	Komödie	Jenny Jugo, Vera Spohr, Rolf van Goth, Theo Shall
47	**Trara um Liebe**	124440	DE	05.10.1931	Komödie	Martha Eggerth, Maria Paudler, Senta Söneland, Georg Alexander
48	**Der ungetreue Eckehardt**	122654	DE	23.10.1931	Komödie	Ralph Arthur Roberts, Fritz Schulz, Paul Henkels, Albert Paulig
49	**Kaisermanöver** Reserve hat Ruh / Liebe und Trompetenblasen	120769	DE	31.12.1931	Militärschwank	Fritz Kampers, Paul Hörbiger, Hugo Fischer-Koeppe, Albert Paulig
50	**Hurra, ein Junge**	120665	DE	01.11.1931	Komödie	Ralph Arthur Roberts, Max Adalbert, Fritz Schulz, Georg Alexander
51	**Der Hauptmann von Köpenick**	120562	DE	11.01.1931	Tragikomödie	Max Adalbert, Paul Wagner, Hermann Vallentin, Max Gülstorff
52	**Die große Liebe**	119317	AT	21.12.1931	Drama	Hansi Niese, Betty Bird, Adrienne Gessner, Attila Hörbiger
53	**Der Raub der Mona Lisa**	119085	DE	24.11.1931	Kriminaldrama	Willy Forst, Gustav Gründgens, Anton Pointner, Fritz Odemar
54	**Ich bleib bei dir bis morgen früh** AT: Marys Start in die Ehe	116210	DE	22.01.1932	Komödie	Jenny Jugo, Eva Schmidt-Kayser, Hansi Arnstädt, Martha Ziegler
55	**Der Zinker**	116021	DE	04.03.1932	Kriminaldrama	Paul Hörbiger, Fritz Rasp, Karl Ludwig Diehl, Robert Thoeren
56	**Mädchen in Uniform**	115280	DE	25.01.1931	Liebesdrama	Dorothea Wieck, Emilie Unda, Hedwig Schlichter, Hertha Thiele
57	**Dollys Ball** Der Ball / Dollys erster Ball	113736	DE	26.03.1932	Komödie	Lucie Mannheim, Dolly Haas, Gertrude Wolle, Reinhold Schünzel
58	**Der verjüngte Adolar**	113497	DE	05.10.1931	Komödie	Hans Moser, Fritz Schulz, Kurt Vespermann, Paul Hörbiger
59	**Der Herr Bürovorsteher** Konto X	113185	DE	04.12.1931	Komödie	Szöke Szakall, Fritz Schulz, Paul Kemp, Max Ehrlich
60	**Verrufene Gassen**	113156	US	17.06.1932	Drama	Philipps Holmes, Ricardo Cortez, Helen Twelvetrees, Marjorie Rambeau
61	**Skandal in der Arena**	113100	DE	24.11.1931	Krimikomödie	Harry Piel, Ferdinand Hart, Kurt Lilien, Erwin Duskes
62	**Unter falscher Flagge**	112950	DE	16.03.1932	Spionagedrama	Charlotte Susa, Elza Temary, Gustav Fröhlich, Ernst Dumcke

Platz	Filmtitel Alternativtitel	Aufführ-ungsplätze	Land	1. Aufführ-ung Wien	Genre	Schauspieler
63	**Fräulein, falsch verbunden**	112634	DE	07.03.1932	Liebeskomödie	Magda Schneider, Trude Berliner, Aenne Görling, Alexa von Poremsky
64	**Die schwebende Jungfrau**	111343	DE	04.12.1931	Komödie	Szöke Szakall, Fritz Schulz, Paul Kemp, Max Ehrlich
65	**Der Heiratsvermittler** Hotel zur stillen Liebe / Keine Feier ohne Meier	111243	DE	10.12.1931	Komödie	Siegfried Arno, Ralph Arthur Roberts, Kurt Vespermann, Dina Gralla
66	**Mein Freund, der Millionär**	110586	DE	24.05.1932	Komödie	Hermann Thimig, Jakob Tiedtke, Enrico Benfer, Paul Biensfeldt
67	**Der falsche Adjutant** Der Stolz der dritten Kompagnie	110549	DE	23.02.1932	Militärschwank	Heinz Rühmann, Walter Steinbeck, Fritz Kampers, Adolf Wöhlbrück
68	**Im Walzerparadies**	106993	DE	11.09.1931	Komödie Filmoperette	Charlotte Susa, Gretl Theimer, Betty Bird, Adele Sandrock
69	**Der Weg ins Leben**	106923	UdSSR	02.11.1931	Drama	Nikolai Bataloff, Ivan Kyrla, Mikhail Jaroff, Mikhail Jagofaroff
70	**Gloria**	106681	DE	12.02.1932	Drama	Brigitte Helm, Hedwig Wangel, Gustav Fröhlich, Fritz Kampers
71	**Der Liebesreporter** Hans in allen Gassen	106270	DE	21.03.1932	Kriminaldrama	Hans Albers, Paul Heidemann, Max Adalbert, Gustav Diessl
72	**Der schönste Mann im Staate**	105267	DE	22.02.1932	Militärschwank	Siegfried Arno, Ralph Arthur Roberts, Hugo Fischer-Koeppe, Kurt Vespermann
73	**Nie wieder Liebe**	104417	DE	01.09.1931	Liebeskomödie	Lilian Harvey, Marga Lion, Rina Marsa, Harry Liedtke
74	**Berlin Alexanderplatz**	104366	DE	22.10.1931	Kriminaldrama	Heinrich George, Bernhard Minetti, Gerhard Binert, Paul Westermeier
75	**Der brave Sünder**	103903	DE	19.10.1931	Komödie	Max Pallenberg, Heinz Rühmann, Fritz Grünbaum, Peter Wolff
76	**Der ungekrönte Zar** Rasputin / Aus dem Leben Rasputins	103887	DE	04.03.1932	Drama	Conrad Veidt, Karl Ludwig Diehl, Paul Otto, Bernahrd Götzke
77	**Jeder fragt nach Erika**	103650	DE	29.10.1931	Komödie Operettenfilm	Lya Mara, Berthe Ostyn, Gretl Theimer, Adele Sandrock
78	**Helden der Luft**	103632	DE/US	12.02.1932	Abenteuerfilm	Jack Holt, Ralph Graves, Hobart Bosworth, Roscoe Carns
79	**Frankenstein**	103399	US	12.04.1932	Horrorfilm	Collin Clive, John Boles, Boris Karloff, Mae Clark
80	**Der Feldherrnhügel**	103271	DE	08.02.1932	Militärschwank	Ivan Petrovich, Fritz Spira, Ernst Dumke, Roda-Roda
81	**Um eine Nasenlänge**	102743	DE	01.09.1931	Komödie Sportfilm	Siegfried Arno, Ernst Verebes, Fred Louis Lerch, Julius Falkenstein
82	**Unter Geschäftsaufsicht** Wehe, wenn er losgelassen	102468	CS	06.10.1931	Komödie Satire	Vlasta Burian, Harry Frank, Karl Forest, Josef Rovenski
83	**Yorck**	100881	DE	16.02.1932	Historienfilm	Werner Krauss, Rudolf Forster, Gustav Gründgens, Hans Rehmann

Platz	Filmtitel Alternativtitel	Aufführ-ungsplätze	Land	1. Aufführ-ung Wien	Genre	Schauspieler
84	**Die Försterchristl**	99025	DE	08.01.1932	Komödie Operettenfilm	Irene Eisinger, Jelly Staffel, Adele Sandrock, Paul Richter
85	**Weekend im Paradies** Wochenend im Paradies	97918	DE	12.02.1932	Komödie	Otto Wallburg, Julius Falkenstein, Walter Steinbeck, Anton Pointner
86	**Die Pranke** Das Phantom der Rennbahn	95682	IT	01.04.1932	Kriminaldrama	Peter Voss, Hans Rehmann, Oskar Sima, Fritz Rasp
87	**Salto Mortale**	95677	DE	04.09.1931	Zirkusdrama	Anna Sten, Reinhold Berndt, Adolf Wohlbrück, Kurt Gerron
88	**Die Faschingsfee**	95300	DE	09.10.1931	Komödie Operettenfilm	Anny Ahlers, Camilla Spira, Anna Müller-Linke, Walter Janssen
89	**Casanova wider Willen**	95008	US	11.01.1932	Komödie	Buster Keaton, Paul Morgan, Egon von Jordan, Marion Lessing
90	**Der schüchterne Papa** Der unbekannte Gast	94894	DE	31.12.1931	Komödie	Szöke Szakall, Kurt Vespermann, Hans Brausewetter, Oskar Sima
91	**Einmal möcht ich keine Sorgen haben**	94333	DE	18.03.1932	Komödie Filmoperette	Max Hansen, Josef Danegger, Fritz Grünbaum, Bernhard Götzke
92	**Die Mutter der Kompagnie** Sie müssen lachen	94187	DE	19.11.1931	Militärschwank	Ferdl Weiss, Paul Heidemann, Leo Peukert, Carl Walther Mayer
93	**Grand Hotel** Eine Nacht im Grand Hotel	94024	DE	21.12.1931	Komödie	Ulrich Bettac, Max Schipper, Kurt Gerron, Karl Etlinger
94	**Die Vier vom Bob 13** Alpensymphonie	93210	DE	11.05.1932	Komödie Sportfilm	Max Adalbert, Fritz Schulz, Paul Heidemann, Hermann Speelmanns
95	**Die Frau, von der man spricht**	92810	DE	14.04.1932	Liebesdrama	Mady Christians, Lilian Ellis, Hans Stüwe, Ernst Dernburg
96	**Der Schlemihl** Der Pechvogel	90779	DE	15.10.1931	Komödie Satire	Curt Bois, Gustav von Meyerink, Grigorj Chmara, Max Ehrlich
97	**Shanghai Express**	90592	US	31.03.1932	Abenteuerfilm	Marlene Dietrich, Anna May-Wong, Luise Closser-Hale, Clive Brook
98	**Er und sein Diener**	90534	DE	04.09.1931	Komödie	Paul Henkels, Oskar Sabo, Paul Heidemann, Robert Thoeren
99	**Entfesseltes Afrika**	90108	US	29.04.1932	Naturfilm	
100	**Der Geheimagent** Gas	89779	DE	11.04.1932	Spionagedrama	Harry Piel, Reinhold Bernt, Ferdinand Hart, Leonhard Steckel

8.3 Inhalte der Top-20-Filme nach „Paimann's Filmlisten“

Liebeskommando (komisch) [1]

Musikalisches Militärlustspiel (100%ig deutsch) mit *Dolly Haas*, *Yvette Rodin*, *Mary Losseff*, *Gustav Fröhlich*, *Walter Edhofer*, *Anton Pointner*, *Livio Pavanelli*, *Tibor von Halmay*, *Harry Hardt*, *Fritz Odemar*, *Paul Morgan*. Regie: *Géza von Bolvary*; Buch: *Grünbaum* u. *Roda-Roda*; Musik: *Stolz*. – Ein junger Graf hat keinen Sinn fürs Offiziersleben. Deshalb besucht seine militärbegeisterte Schwester durch drei Jahre an seinerstatt die (Wr. Neustädter) Militärakademie, hänselt „Kameraden“ und Offiziere. Später vom eigenen Vater entlarvt, findet sich das Mädel mit ihrem Vorgesetzten, einem Oberleutnant. – Das *Sujet* ist nicht groß, aber mit guten Einfällen, treffenden Pointen und viel Situationskomik aufbereitet, vermeidet Klamauk und Derbheiten: verfeinerter Militärfilm. Die *Regie* beweist Geschmack, Sinn für Steigerung, führt das wohlabgestimmte *Ensemble* geschickt, setzt hörenswerte *Musik* mit sicherem Gefühl ein. Das Milieu ist, vom zu stark berlinerisch gefärbten *Dialog* abgesehen, gut getroffen, *Ton*- und *Bildtechnik* gekonnt sauber. – Gesamtqualifikation: *Fast ein Schlager*.

Berge in Flammen (Drama) [2]

Ein **Kriegsdrama aus den Bergen (100%ig deutsch)** mit *Luis Trenker*, *Claus Clausen*, *Luigi Serventi*, *Paul Grätz*, *Michael Newlinski*, *Lissi Arna*. Regie: *Hartl* u. *Trenker*; Buch: *Trenker*. – Ein Dolomitenführer liegt mit einer Hochgebirgskompagnie auf dem Col Alto. Von Italienern bedrängt, fast in Sehweite seines Heimatdorfes, wo man ihn für tot hält. Schleicht sich des Nachts dorthin, erfährt von der beabsichtigten Sprengung der Caverne durch die Italiener, warnt seine Kameraden … – Eine *Episode* aus dem Weltkriege, maßvoll, weder von falschem Heldentum noch von Grauen erfüllt, ohne deplacierten Humor aber auch frei von unpassender Sentimentalität. Mit den Bergen als lebendigen Hintergrund, schlichten, unpathetischen *Darstellern*. Nach etwas breit geratener Exposition in steter Spannungssteigerung *inszeniert*. Der knappe *Dialog* wird in Tiroler Mundart gesprochen, ist mit Musikuntermalung, Geräuschkulissen fugenlos verquickt. Über jedes Lob erhaben die *Photographie*, ausgezeichnet die *Tonwiedergabe*. – Gesamtqualifikation: *Schlager*.

Purpur und Waschblau (komisch) [3]

Volksstück (100%ig deutsch) n. d. Bühnenwerk v. *Herz* u. *Weiß* mit *Hansi Niese*, *Else Elster*, *Fred Döderlein*, *Hans Marr*, *Otto Schmöle*, *Karl Ehmann*, *Eugen Günther*, *Leopold Häussermann*, *Emil Guttmann*. Regie: *Max Neufeld*; Buch: *Zoreff* u. *Herz*. – Eine Wäscherin, die mit der täuschend ähnlich sehenden Fürstin – das Ganze spielt in einem Duodezstaate – wegen der Benützung eines Bades streitet, muß am Vorabend einer Revolution deren Rolle spielen, erkennt in dem Verehrer ihrer Tochter den Erbprinzen. Bei der Geburtstagsfeier der

„Fürstin“ großer Eklat, dann Revolution und happy end: die Wäscherin bleibt bei ihrem Gewerbe, ihre Tochter heiratet den Prinzen, der nun ihresgleichen. – Die Niese ist in ihrer zweiten Tonfilmrolle noch gewachsen, findet, durch pointen- und wortwitzreichen *Dialog* unterstützt, neben kernigen auch ergreifende Töne, ist auch mimisch ganz ausgezeichnet. Daß man sich hier aber allzusehr auf sie verlassen, ein typisches Star*sujet* geschrieben, die Führung des sich durch gute Typen auszeichnenden *Ensembles* manchmal etwas zu lose, schwächt immerhin den Gesamteindruck. Im übrigen ist die *Regie* kontinuierlich, verwendet *Illustrationsmusik* und *Schlagerlieder* (Leo Ascher) geschickt, wird durch die, in den Hofszenen nicht kleinliche, *Aufmachung* unterstützt. Die *Photographie* ist sorgfältig, auch der *Ton*, abgesehen von der nicht immer befriedigenden Bewältigung tieferer Frequenzen und ungleicher Dynamisierung der Stimmen. – Gesamtqualifikation: *Stark über dem Durchschnitt*.

Geschäft mit Amerika (komisch) [4]

Musikalische Komödie (100%ig deutsch) n. d. Stück v. *Frank* u. *Hirschfeld*, mit *Magda Schneider*, *Lee Parry*, *Olly Gebauer*, *Hermann Thimig*, *Georg Alexander*. Regie: *Max Neufeld*; Buch: *Zerlett* u. *Neufeld*; Musik: *Abraham*. – Einem Autovertreter geht die Frau durch, just als ein amerikanischer Geschäftsfreund zu Besuch kommt. Deshalb stellt er die Sekretärin als seine Gattin vor, während letztere wieder nach ihrer Rückkehr die Sekretärin spielt. Schließlich ein Paar, das sich versöhnt und eines das sich gefunden … – Ein Film*buch*, durch amüsanten gut wienerischen *Dialog*, nette Einfälle, exakt klappende optisch-akustische Pointen, weitaus unterhaltender als dessen kurze Inhaltsangabe erwarten läßt. Glänzend eingespieltes *Ensemble*: die Schneider ein vielverheißendes Debut, Alexander ausnahmsweise gemäßigt. Die *Musik* – das Ganze ist eigentlich, oder gottlob, keine richtige Operette – ist reibungslos eingebaut, variiert neben weniger im Ohr bleibenden Motiven ihre Hauptmelodie als Lied und Illustrationsthema; immer flott, mikrophonwirksam instrumentiert. Imposante moderne *Aufmachung*, gute *Photographie*. – Gesamtqualifikation: *Fast ein Schlager*.

Der Kongreß tanzt (komisch) [5]

Musikalische Ausstattungskomödie (100%ig deutsch) mit *Lilian Harvey*, *Lil Dagover*, *Adele Sandrock*, *Margarethe Kupfer*, *Willy Fritsch* (Doppelrolle), *Conrad Veidt*, *Paul Heinz Schroth*, *Otto Wallburg*, *Paul Hörbiger*, *Julius Falkenstein*. Regie: *Eric Charell*; Buch: *Falk* u. *Liebmann*; Musik: *Werner R. Heymann*. – Eine kleine Handschuhverkäuferin wird beim Wiener Kongreß mit dem Zaren bekannt, verliebt sich sterblich in ihn. Metternich will diese und andere Amouren seines Gegners benützen, diesen vom Kongreß fernzuhalten. Anfangs ohne Erfolg. Als es endlich doch gelingt, ist Napoleon bereits wieder in Europa gelandet. Der Kongreß löst sich auf, der Zar reist ab, ein Wiener Mädel bleibt zurück. – Charell bringt den geschulten Blick für Massenszenen, für Genrebilder mit, bereichert das ansprechende, nur stellenweise etwas breit angelegte, *Szenario* durch eine Reihe teils neuer teils reproduktiver Einfälle, jagt die Kamera allerdings oft zu sehr über die Szene. Das *Ensemble* prominenter, erprobtester *Darsteller* findet immer Kontakt zum Zuschauer, wenn man auch manchmal mit zu norddeutschem Akzent spricht. *Aufmachung* groß, *Musik* und *Lieder* einschmeichelnd, im Ohr

bleibend. *Photographie* und *Ton* waren – vielleicht lag es zum Teil an der Vorführung – nicht ganz ausgeglichen. – Gesamtqualifikation: *Fast ein Schlager*.

Die Privatsekretärin (komisch) [6]

Musikalischer Schwank (100%ig deutsch) mit *Renate Müller*, *Hermann Thimig*, *Felix Bressart*, *Ludwig Stössel*. Regie: *Wilhelm Thiele*; Buch: *Franz Schulz*; Musik: *Paul Abraham*. – Eine Stenotypistin läßt den Personalchef abblitzen, ist bald nachher mit dem Direktor verbandelt, ohne ihn zu kennen, weist ihn, in dem sie einen kleinen Beamten vermutet, ab. Dafür muß sie nachher einen umfangreichen Canossagang antreten, bis er sie zu seiner Frau macht. – Ein *Sujet*, weder neu noch tiefschürfend, hat dank tempoerfüllter *Regie*, flüssiger *Dialog*führung und ungemein geschickter Einflechtung *operettenhafter* Motive einen selten liebenswürdigen Film geliefert. Nicht zu vergessen das wohlabgestimmte *Ensemble*; M ü l l e r - T h i m i g echt, ungezwungen, B r e s s a r t eine Kabinettleistung. Endlich noch A b r a h a m 's melodiöse *Begleitmusik* und *Schlagerlieder*, gleich saubere *Aufmachung*, *Tonwiedergabe* und *Photographie*. – Gesamtqualifikation: *Fast ein Schlager*.

Sonne über dem Arlberg (komisch) [7]

Ein **heiterer Sportfilm (100%ig deutsch)**, Buch u. Regie: *Dr. Arnold Fanck*. Mit *Leni Riefenstahl*, *Hannes Schneider*, *Guzzi Lantschner*, *Walter Riml*, *Rudi Matt* u. d. kleinen *Lothar Ebersberg*. – Ein Mädel aus der Stadt bezwingt die Heimtücke des Schneeschuhs, kann es im nächsten Winter schon besser, bestreitet eine originelle Fuchsjagd … Eigentlich k e i n e *Handlung* im landläufigen Sinne, nur kleine Spielszenen als Episödchen in einer Symphonie der winterlichen Natur und der Sportfreude. Von der *Regie* mit viel Sinn für Bildbewegtheit in ausgezeichnetem Tempo nuancenreich gestaltet. An Stelle von *darstellerischen* Leistungen eine Fülle von seriösen und parodistischen *Sportleistungen* und *-sensationen*, statt des spärlichen *Dialogs* durch ausgezeichnet illustrierende *Begleitmusik* (Paul Dessau) und originelle Bildkompositionen verbunden. Die *Bild*technik – Zeitlupenaufnahmen von groteskester Wirkung, märchenhafte Naturbilder – ganz hervorragend, ihr ebenbürtig die auf *Geräuschkulissen* meist verzichtende *Tonwiedergabe*. **(Kulturfilm.)**

Der Draufgänger (Drama) [8]

Kriminaldrama (100%ig deutsch) n. einer Novelle v. *Franz Höllering*, mit *Hans Albers*, *Ernst Stahl-Nachbaur*, *Eugen Burg*, *Alfred Beierle*, *Martha Eggerth*, *Gerda Maurus*, *Senta Söneland*, *Anna Müller-Linke*. Regie: *Richard Eichberg*; Buch: *Than*. – Ein Hamburger Hafenpolizist rettet ein ertrinkendes Mädchen, wird von ihrem Begleiter niedergeschlagen. Findet es später als Werkzeug einer Verbrecherbande, bringt geraubten Schmuck zustande, macht einen doppelten Mörder dingfest. Sein Lohn: sie. – A l b e r s – diesmal weitaus verständlicher *sprechend* – ist Held und Angelpunkt des Ganzen: macht jede Situation, wenig wählerische *Dialog*stellen glaubhaft, läßt Schwächen der *Handlung* übersehen. Von der *Regie* glänzend herausgestellt, welche das Ganze in wirbelndem *Tempo* aufbereitet, auch aus dem übrigen

Ensemble manch gute Leistung holt. Gangbare *Musik* (May), passende *Bauten*, *Bild* und *Ton* durchaus einwandfrei. – Gesamtqualifikation: *Schlager*.

Arm wie eine Kirchenmaus (komisch) [9]

Komödie (100%ig deutsch) n. d. Stück v. *Ladislaus Fodor* mit *Grete Mosheim*, *Charlotte Ander*, *Trude Hesterberg*, *Anton Edthofer*, *Hans Thimig*, *Fritz Grünbaum*, *Paul Hörbiger*, *Paul Morgan*. Regie: *Richard Oswald*; Buch: *Salten* u. *Goldberg*. – Eine Stenotypistin, in größter Not, bringt einen Bankpräsidenten dazu, sie als Sekretärin zu engagieren. Energisches Arbeiten, Fleiß, Ausdauer. Schließlich wird sie seine Frau. – Das *Sujet* bezieht seine stärksten Szenen vom Bühnenvorwurf. Neu hinzugekommene Details, an sich ebenso wie einige *Chansons* (Benatzky) sehr nett, verringern seine Geschlossenheit. Durch ungezwungene Echtheit überragend die Mosheim, in einem ihr ebenbürtigen *Ensemble*. Oswalds *Regie*, treffsicher in Darstellerwahl und -führung, könnte szenenweise straffer sein. *Aufmachung* zufriedenstellend, saubere *Photographie* und *Tonwiedergabe*. – Gesamtqualifikation: *Schlager*.

Viktoria und ihr Husar (Drama) [10]

Operette (100%ig deutsch) von *Paul Abraham*, mit *Friedel Schuster*, *Gretl Theimer*, *Else Elster*, *Ivan Petrovich*, *Michael Bohnen*, *Ernst Verebes*, *Willy Stettner*, *Ernst Pittschau*. Regie: *Richard Oswald*. – Viktoria, Braut eines Husarenrittmeisters, glaubt diesen gefallen, heiratet einen amerikanischen Diplomaten, der sie freigibt als der Verschollene wieder auftaucht, sich aus Trotz den Bolschewiken stellt. Sie glaubt abermals den Geliebten verloren zu haben. Ein Jahr später führt der Gatte selbst ihn ihr zu. – Kein Film nach „Viktoria“, sondern diese selbst ohne naheliegende Abänderungen *verfilmt*, unter Beibehaltung des ursprünglichen Aufbaues, bühnenmäßiger *Szenenführung*, mit unter diesem Gesichtswinkel gewählter Besetzung. Einzige Ausnahme: das Paar Verebes - Theimer; ganz ausgezeichnet. Anständige *Technik*. Mit vielem versöhnend Abraham's populäre *Musik*, die an gleicher Stelle die selben Wirkungen wie im Theater auslöst. Ihr verdankt das Werkchen seine stark über den Durchschnitt hinausgehende *Publikumswirkung*.

Melodie der Liebe (Drama) [11]

Künstlerdrama (100%ig deutsch) mit *Richard Tauber*, *Szöke Szakall*, *Adolf Wohlbrück*, *Karl Etlinger*, *Angelo Ferrari*, *Gerhard Damman*, *Lien Deyers*, *Alice Treff*, *Grete Natzler*, *Ida Wüst* u. d. kl. *Petra Unkel*. Regie: *Georg Jakoby*; Buch: *Müller*. – Ein gefeierter Tenor bewirbt sich ernstlich um ein kaum wertvolles Mädchen, kommt dabei einem jüngeren Kapellmeister ins Gehege, zieht schließlich den Kürzeren. Die Spielgefährtin seines Töchterchens aber liebt ihn selbstlos. Spät erst erkennt er dies … – Die anspruchslose, alltägliche Spiel*handlung* präsentiert ihren Helden schlicht, menschlich, wird durch heitere Streiflichter abwechslungsreich gestaltet. Geschmackvolle *Regie* sorgt für organischen Einbau der musikalischen Komponenten (u.a. eine fulminante Opernszene [Tosca]), charakteristische *Aufmachung*. Tauber, unprätentiös, liebenswürdig, steuert seinen gepflegten Tenor bei, welcher, angenehm

dynamisiert, ohne jegliche Einbuße *wiedergegeben* erscheint. Die übrige männliche *Besetzung*, mit dem köstlichen Szakall an der Spitze, sehr gut, in einigem Abstande die Damen. Illustrations*musik* (Dessau) und *Lieder* (Kaper u. Jurmann) populär, leichtfüssig. Gute *Photographie*. Stark über dem Durchschnitt; wenn man Tauber als sicheres *Aktivum* ins Kalkül zieht, in der *Publikumswirkung* entsprechend mehr.

Der wahre Jakob (komisch) [12]

Schwank (100%ig deutsch) n. d. Stück v. *Arnold* u. *Bach*, mit *Ralph Arthur Roberts*, *Felix Bressart*, *Paul Henkels*, *Julius Falkenstein*, *Harry Halm*, *Victor de Kowa*, *Anny Ahlers*, *Margot Walter*, *Hansi Arnstaedt*, *Anna Müller-Linke*, *Wicky Werkmeister*. Regie: *Hans Steinhoff*; Buch: *Wassermann* u. *Schlee*. – Ein Provinzonkel kommt zum Sittlichkeitskongress nach Berlin und sucht bei einer Revuetänzerin Ärgernis. Nach seiner Heimkehr stellt die traute Gattin sie ihm als die verheimlichte Stieftochter vor. Da ihr x-mal abgewiesener und endlich erhörter Verehrer auf dem Fuße folgt und auch des Tugendapostels Tochter aus erster Ehe aus dem Pensionat hinausgeflogen und mit einem Bräutigam aufwartet, verläßt die ganze Familie das muckerische Provinznest und übersiedelt nach Berlin, wo in allem der „Wahre Jakob" zum Vorschein kam … – Der dünne *Handlungs*faden einer stets kontinuierlichen Aneinanderreihung von Verwechslungen, Situations- und *Dialog*pointen. Weder neu noch originell, aber brauchbares Rohmaterial für die ganz hervorragenden Verkörperer der Hauptgestalten, Roberts u. Bressart, die im Vereine mit glänzenden Typen im *Ensemble* unter zweckbewußter *Regie* für eine ununterbrochene Reihe von Lachern sorgen. Die *Aufmachung* nicht kleinlich, *Photos* etwas grau, *Ton* einwandfrei. *Musik* u. *Schlagerlieder* unaufdringlich, hörenswert. – Gesamtqualifikation: *Stark über dem Durchschnitt*.

Elisabeth von Österreich (Drama) [13]

Biographisches Drama (100%ig deutsch) mit *Lil Dagover*, *Maria Solveg*, *Charlotte Ander*, *Ida Perry*, *Gert Pilary*, *Ida Wüst*, *Paul Otto*, *Ekhard Arend*, *Ludwig Stößel*, *Michael v. Newlinski*. – Regie: *Adolf Trotz*; Buch: *Klaren*, *Lantz* u. *Schirokauer*. – Elisabeth heiratet Franz Josef, den sie liebt, kann sich aber nicht in ihre Würde als Kaiserin und das strenge Hofzeremoniell finden. Unstimmigkeiten; nach der Geburt des Kronprinzen jahrlange Auslandsreisen der Kaiserin. Später möchte sie Rudolf vor einer politischen Heirat bewahren. Vergeblich; einige Jahre später: Mayerling. Schließlich stirbt Elisabeth von der Hand eines Anarchisten in Genf … Ihr Leben in groben *Umrissen*, ohne Aufzeigen psychologischer Hintergründe, manchmal um der Publikumswirksamkeit willen von der Historie abweichend, aber ohne süßliches Pathos, ohne Kitsch, szenenweise erschütterd [sic]. Geschmackvolle, zielbewußte *Regie*. Neben vielen glücklichen auch manche Fehl*besetzung*. Splendide *Aufmachung* ohne überwucherndes Schaugepräge, schöne *Außenaufnahmen* (Wien, bayr. Gebirge), sorgfältige *Tonwiedergabe* und *Photographie*. **(Kulturfilm.)**

Ihr süßes Geheimnis (komisch) [14]

Volksstück (100%ig deutsch) n. d. Komödie v. *Dr. Mich. Feuerstein*, mit *Hansi Niese*, *Else Elster*, *Lia Eibenschütz*, *Grit Haid*, *Hans Marr*, *Paul Heidemann*, *André Mattoni*, *Karl Etlinger*, *Bela Shalmon*, *Teddy Bill*, *Harry Hardt*. Regie: *Friedrich Zelnik*; Buch: *Bachrach*. – Die Besitzerin eines Konfektionshauses hat mit ihren Schwiegersöhnen viel Sorgen. Der eine ist ständig am Rennplatz, der zweite muß nach bewiesener Untauglichkeit zum Ehemann durch einen verdienten Angestellten ersetzt werden. Der dritte schwindelt, beim Doktorexamen durchgefallen, eine Afrikareise zwecks Fortsetzung seines Studiums vor, wird währenddessen aber Vater von Zwillingen, welche die Schwiegermama vorläufig auf sich nimmt. Schließlich endet alles in Wohlgefallen … – Ein nicht immer überzeugendes *Sujet* mit amüsantem *Dialog* ist mit netten *Liedern*, anständiger *Ausstattung*, Einsetzung eines kaum außergewöhnliche Leistungen bietenden *Ensembles*, aufbereitet. Lediglich die N i e s e , weitaus besser gebracht als bisher, trägt den um ihretwillen als s t a r k ü b e r d e m D u r c h s c h n i t t anzusprechenden Film, sichert ihm seine lokale P u b l i k u m s w i r k u n g .

Bomben auf Monte Carlo (komisch) [15]

Operette (100%ig deutsch) nach *Reck-Malleczewen* u. *Heltai*, von *Müller* u. *Schulz*. Mit *Hans Albers*, *Heinz Rühmann*, *Karl Etlinger*, *Kurt Gerron*, *Peter Lorre*, *Anna Sten*, *Ida Wüst*. Regie: *Hanns Schwarz*; Musik: *W. R. Heymann*. – Eine Duodezstaat hat eine absolut unkönigliche Königin und einen zur Untätigkeit verdammten Panzerkreuzer. Dessen Kapitän geht eines Tages mit Schiff und Mannschaft nach Monte Carlo durch. Trifft dort die ihm unbekannte Königin, wird indirekt durch sie zum Defraudanten, Erpresser, Seeräuber. Schließlich glaubt er dem happy end nur durch die Flucht nach Honolulu entgehen zu können … – A l b e r s macht durch seinen mit Männlichkeit gepaarten Charme die Unwirklichkeit vieler Situationen dieses Operetten*sujet* vergessen, das durch die Verschiedenheit seiner Mittel die sonstigen Klippen dieses Genres vermeidet: eigentlich ohne neue Grundidee eine Fülle romantischer Situationen, amüsanter, treffend pointierter *Dialog*, illusionsfördernde optische Passagen. Ein sympatisches [sic] *Ensemble*, reiche *Aufmachung*, rythmuserfüllte [sic] *Musik*, einschmeichelnde Schlager*lieger* [sic], von der *Regie* oft etwas breit, aber immer fugenlos verarbeitet, runden den Gesamteindruck gefällig ab. Einwandfreie *Ton*- und *Bild*technik fangen die Stimmung der Landschaft restlos ein. – Gesamtqualifikation: *Schlager*.

Trader Horn (Drama) [16]

Ein **Dschungelerlebnis (100%ig deutsch nachsynchron.)** n. d. Buche v. *Ethelrede Levis* mit *Harry Carey*, *Duncan Renaldo*, *Edwina Booth*. Regie: *W. S. van Dyke*; Manuskript: *Ben Dale van Every*. – Zwei Männer in der afrikanischen Wildnis. Zuerst mit Trägern, einem eingeborenen Führer, gut ausgerüstet, den Fährnissen des Dschungels trotzend. Dann, von Kannibalen gefangengesetzt, durch eine weiße Frau gerettet, mit dieser ohne Waffen und Nahrung, dem Verdursten nahe, auf der Flucht vor den Wilden. Auf verschiedenen Wegen gelangen sie glücklich zur Küste. Der schwarze Führer und Freund fand den Tod … – Knappe Umrisse einer kleinen *Handlung*, die völlig zurücktritt hinter *Landschaftsbildern* von

märchenhafter Schönheit, *Tierszenen* atemberaubender Spannung: die Bestien im Kampf untereinander, auf der Flucht vor dem Menschen, sich diesem stellend. Durch *akustische Effekte* von seltener Echtheit unterstrichen, von der kontinuierlichen *Regie* fugenlos verquickt, eine Atmosphäre des Miterlebens schaffend. Die deutsche *Nachsynchronisierung* der nicht allzu ausgedehnten *Dialoge* einwandfrei. *Tonwiedergabe* und *Photographie* ungemein sorgfältig. Vielleicht der beste bisher gezeigte **Kulturfilm** dieser Art.

Der kleine Seitensprung (komisch) [17]

Ehekomödie (100%ig deutsch) mit *Renate Müller*, *Hilde Hildebrandt*, *Hermann Thimig*, *Hans Brausewetter*, *Otto Wallburg*, *Hermann Blass*, *Oskar Sabo*. Regie: *Reinhold Schünzel*; Buch: *Schünzel* u. *Pressburger*. – Die frischgebackene Frau eines vielbeschäftigten Rechtsanwaltes glaubt ihren Mann wieder einer früheren Geliebten verfallen. Während er tapfer deren Fußangeln ausweicht, will sie sich revanchieren, besucht allein eine Bar, übernachtet, allerdings ganz ehrbar, bei einem schüchternen Bekannten. Darauf Scheidungsabsichten des Mannes, doch schließlich Versöhnung. – … Ein weder erstmaliges noch tiefschürfendes *Thema*, dem aber seine unbeschwerte, detailreiche, in Dialog- und Darstellerführung gleich zielbewußte *Regie* zum Erfolg verhilft. Das *Ensemble* – die Müller natürlich wie immer, Thimig liebenswürdig, Brausewetter und Wallburg glänzend charakterisierend – brilliert durch exaktes Zusammenspiel, darf in kultiviertem Hochdeutsch sprechen. Einige *Lieder* (Ralph Erwin) passend verwendet jedoch nicht im Ohr haftend. Die neben dem Schauspielerischen den ihr gebührenden Platz einnehmende *Bild*- und *Tontechnik* hoher Standard. – Gesamtqualifikation: *Fast ein Schlager*.

Opernredoute (komisch) [18]

Ehekomödie (100%ig deutsch) mit *Liane Haid*, *Betty Bird*, *Irene Armbrus*, *Ivan Petrovich*, *Georg Alexander*, *Otto Wallburg*, *Ludwig Stössel*, *Hermann Blass*. Regie: *Max Neufeld*; Buch: *Neufeld*, *Bachrach* u. *Jenbach*. – Ein Ministerialseketär [sic] ist dienstlich am Besuch der Opernredoute verhindert. Seine Frau geht allein, kann nachher einen zudringlichen Anbeter, der ihr bis in die Wohnung folgt, nur abschütteln [sic] indem sie, noch immer maskiert, mit ihrer Kammerzofe die Rollen tauscht. Am nächsten Tage erscheint der Unbekannte als Freund des Hausherrn. Drohendes Ehezerwürfnis, schließlich Aufklärung. – Die Wiener Opernredoute, nicht ganz echt aber mit Geschmack und nicht kleinlich *aufgemacht*, ist nur Schauplatz der Exposition. Im übrigen ein gleich niveaubedacht wie publikumswirksam geschriebenes Film*buch*. Zur Verkörperung von dessen Gestalten stand ein wohlabgestimmtes *Ensemble* zur Verfügung, welches, soweit nötig, fehlerlos in Wiener *Mundart* spricht, die Pointen des sehr gelungenen *Dialogs* gut bringt. Woran die *Regie* zweifellos hervorragenden Anteil hat. Hörenswerte *Musik* und *Schlagerlieder* von Stransky. *Interieurs*, *Ton* und *Photographie* saubere Arbeit. – Gesamtqualifikation: *Stark über dem Durchschnitt*.

Ausflug ins Leben (komisch) [19]

Musikalische Posse (100%ig deutsch) mit *Felix Bressart*, *Rolf van Goth*, *Albert Paulig*, *Karl Zeska*, *Walter Jura*, *Richard Waldemar*, *Charlotte Susa*, *Truus van Alten*, *Rosa Valetti*, *Paula Brosig*. Regie: *Rudolf Bernauer*; Buch: *Bernauer* u. *Oesterreicher*; Musik: *Jurmann*. – Eine noch junge Autorin von Moderomanen möchte das wirkliche Leben kennenlernen, verliebt sich in einen Werkstudenten, will dann ihr Abenteuer brüsk beenden. Als sie später erkennt, daß aus dem Spiel Ernst geworden, führt sie ihr Chauffeur wieder mit dem jungen Manne zusammen. – B r e s s a r t , dem man diesmal eine dankbare Rolle und witzigen *Dialog* geschrieben, trägt mit der van A l t e n den Film. Auch im übrigen haben sich die *Buch*verfasser bemüht, dem heiteren Geschehen einen besinnlicheren Unterton zu verleihen. Unterstützt von der *Regie*, welche mit einer Schmierenvorstellung und grotesken Traumszenen aufwartet. Das übrige *Ensemble* verdirbt nichts. Hörenswerte *Musik* und *Lieder*, saubere *Aufmachung*, sorgfältige *Photographie* und *Ton*. – Gesamtqualifikation: *Stark über dem Durchschnitt*.

Der Sieger (komisch) [20]

Musikalische Komödie (100%ig deutsch) mit *Hans Albers*, *Julius Falkenstein*, *Hans Brausewetter*, *Max Gülstorff*, *Käthe von Nagy*, *Frieda Richard*, *Ida Wüst*, *Adele Sandrock*. Regie: *Hans Hinrich* u. *Paul Martin*; Buch: *Frank* u. *Liebmann*; Musik: *Heymann*. – Ein Telegraphist gibt nach einem kleinen Turfgewinn leichtsinnig seinen Posten auf, erobert sich eine Millionärstochter, kann schließlich die Verwöhnte doch heiraten, da ein Zufall ihn Teilhaber ihres Vaters werden läßt. – 9 Akte Albers, dessen derb-natürlicher Charme der weder erstmaligen noch durchgehendes überzeugenden *Idee* – eine kaum moralische, aber um so optimistischere Bejahung der Leichtlebigkeit – zum Siege verhilft. Dazu beitragend: ausgezeichnete *Gegenspieler*, tempoerfüllte, bunte *Regie*, durch seine Knappheit echter *Dialog*, *gesangliche* und *choreographische* Passagenuntermalung, moralisierende *Songs* – weiterer Fortschritt eines hier mehrmals besprochenen aussichtsreichen Filmstils. Fulminante *Bauten*, bewegungserfüllte, saubere *Kamera*arbeit, ausgeglichener, auch Albers Organ fehlerlos wiedergebender *Ton*. – Gesamtqualifikation: *Fast ein Schlager*.

9 Bibliographie

Literaturverzeichnis

Clarke, Kevin, „Walzerträume. Wien als Setting in Bühnen- und Tonfilmoperetten vor und nach 1933“, *Wenn ich sonntags in mein Kino geh'. Ton-Film-Musik 1929-1933*, Hg. Rainer Rother/Peter Mänz, Bönen: Kettler 2007, S.106-123.

Claus, Horst/Anne Jäckel, „Ufa, Frankreich und Versionen. Das Beispiel 'Der Kongreß tanzt'“, *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939*, Hg. Hans-Michael Bock, München: Ed. Text + Kritik 1996, S.141-154.

Crisp, Colin, *Genre, myth, and convention in the French cinema. 1929-1939*, Bloomington: Indiana University Press 2002.

Feldmann, Erich, *Theorie der Massenmedien. Eine Einführung in die Medien- und Kommunikationswissenschaft*, München [u.a.]: Reinhardt 1972; (= *Uni-Taschenbücher* Bd. 180).

Garncarz, Joseph, „Die bedrohte Internationalität des Films. Fremdsprachige Versionen deutscher Tonfilme“, *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939*, Hg. Hans-Michael Bock, München: Ed. Text + Kritik 1996, S.127-140.

Garncarz, Joseph, *Hollywood in Deutschland. Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925-1990*, Frankfurt a. M. [u.a.]: Stroemfeld 2013.

Garncarz, Joseph, „Made in Germandy. Multiple-Language Versions and the Early German Sound Cinema“, *Film Europe and Film America. Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*, Hg. Andrew Higson/Richard Maltby, Exeter: University of Exeter Press 1999, S.249-273.

Garncarz, Joseph, „Untertitel, Sprachversion, Synchronisation“, *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen Versionen der 1930er Jahre*, Hg. Hans-Michael Bock, München: Ed. Text + Kritik 2006, S.9-18.

Garncarz, Joseph, „Versionen versus Dubbing. Fremde Töne im Sprechfilm“, *FilmEuropa – Babylon. Mehrsprachenversionen der 1930er Jahre in Europa*, München: Ed. Text + Kritik 2005, S.13-20.

Gomery, Douglas, *The Hollywood studio system. A history*, London: BFI 2005.

Das Kino-Journal. Fachblatt für Kinematographie (erschienen ab 1908; bis 1919 unter dem Titel *Österreichischer Komet*), Nr. 1025-1154, Wien 1930-1932.

o.A., „Die 15 erfolgreichsten Tonfilm-Premieren in Berlin“, *Das Kino-Journal* 1067, 10.01.1931, S.4f.

o.A., „Die erfolgreichsten Filme in Prag“, *Das Kino-Journal* 1154, 17.09.1932, S.6f.

o.A., „Die Frage der Eintrittspreise“, *Das Kino-Journal* 1126, 05.03.1932, S.1f.

o.A., „Die Regulierung der Eintrittspreise. Plenarversammlung des Bundes der Wiener Lichtspieltheater“, *Das Kino-Journal* 1148, 05.08.1932, S.6.

o.A., „Die Sprache als Hindernis“, *Das Kino-Journal* 1025, 22.03.1930, S.9f.

o.A., „Für wen wird noch kontingentiert?“, *Das Kino-Journal* 1146, 23.07.1932, S.1-3.

o.A., „Im Westen noch nichts Neues“, *Das Kino-Journal* 1111, 14.11.1931, S.6f.

o.A., „Luis Trenkers Berge in Flammen“, *Das Kino-Journal* 1113, 28.11.1931, S.12f.

o.A., „Zusatzübereinkommen“, *Das Kino-Journal* 1152, 03.09.1932, S.3-5.

Reich, Robert, „Die Kontingentvereinbarungen mit Deutschland“, *Das Kino-Journal* 1115, 12.12.1931, S.13-16.

Koizar, Karl Hans, „Kino-Nostalgie. Erinnerungen eines Filmsüchtigen“, *90 Jahre Kino in Wien*, Hg. Verband der Wiener Lichtspieltheater und Audiovisionsveranstalter, Wien: Jugend und Volk 1986.

Lassner, Rudolf, „Theater- und Kinobesuch. Eine psychologische Analyse“, Diss., Universität Wien 1936.

Mein Film. Die österreichische Filmillustrierte (erschienen ab 1926), Nr. 262-339/510/562/615, Wien 1931-1932/1935-1937.

o.A., „Tonfilmfortschritt und Publikumsgeschmack. Ein Rückblick und das Resultat einer Umfrage“, *Mein Film* 314, 1932, S.7.

o.A., „Welche Tonfilme will das Publikum hören?“, *Mein Film* 290, 1931, S.6.

o.A., „Die zehn erfolgreichsten Filme des Jahres. Das Ergebnis der Publikumsabstimmung“, *Mein Film* 510, 1935, S.9.

o.A., „Die zehn erfolgreichsten Filme des Jahres. Das Ergebnis der Publikumsabstimmung“, *Mein Film* 562, 1936, S.2.

o.A., „Die zehn erfolgreichsten Filme des Jahres. Das Ergebnis der Publikumsabstimmung“, *Mein Film* 615, 1937, S.9.

o.A., „De største publikumssuksesser i Norge i 1931“, *Norsk Filmblad* 1, 1931, S.9.

Pafort-Overduin, Clara, „Distribution and Exhibition in The Netherlands, 1934-1936“, *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, Hg. Richard Maltby [u.a], Chichester [u.a.]: Wiley-Blackwell 2011, S.125-139.

Paimann's Filmlisten. Wochenschrift für Lichtbild-Kritik, 1931/32, Nr. 769-857.

Prokasky, Judith, „Krise. Die späte Weimarer Republik im Spiegel der Tonfilmoperette“, *Wenn ich sonntags in mein Kino geh'. Ton-Film-Musik 1929-1933*, Hg. Rainer Rother/Peter Mänz, Bönen: Kettler 2007, S.58-69.

Quaresima, Leonardo, „Mehrsprachenversion / Dubbing?“, *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen- Versionen der 1930er Jahre*, Hg. Hans-Michael Bock, München: Ed. Text + Kritik 2006, S.19-38.

Rother, Rainer, „Lieder gehen um die Welt“, *Wenn ich sonntags in mein Kino geh'. Ton-Film-Musik 1929-1933*, Hg. Rainer Rother/Peter Mänz, Bönen: Kettler 2007, S.7-9.

Sedgwick, John, „Measuring Film Popularity. Principles and Applications“, *Digital tools in media studies. Analysis and research. An Overview*, Hg. Michael Ross [u.a.], Bielefeld: transcript 2009, S.43-54; (= *Medienumbrüche* Bd. 27).

Schenk, Doris, „Kinobetriebe in Wien. Von den Anfängen bis zur Gegenwart“, Dipl.-Arb., Universität Wien 2009.

Schrader, Bärbel (Hg.), *Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues. Eine Dokumentation*, Leipzig: Reclam 1992.

Schwarz, Werner Michael, *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Wien: Turia & Kant 1992.

Seliger, Maren/Karl Ucakar, *Wien. Politische Geschichte 1740-1934. Entwicklung und Bestimmungskräfte großstädtischer Politik. Teil 2: 1896*-1934, Wien [u.a.]: J&V 1985.

Szczepanik, Petr, „Hollywood in disguise. Practices of exhibition and reception of foreign films in Czechoslovakia in the 1930s“, *Cinema, Audiences and Modernity. New perspectives of European cinema history*, Hg. Daniel Biltereyst [u.a.], London [u.a.]: Routledge 2011, S.166-185.

Szczepanik, Petr, „Tief in einem deutschen Einfluss. Die Aufführung und Rezeption deutschsprachiger Filme in der Tschechoslowakei in den frühen 1930er Jahren“, *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*, Hg. Hans-Michael Bock, München: Ed. Text + Kritik 2006, S.89-102.

Thiermeyer, Michael, *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, Köln [u.a.]: Böhlau 1994; (= *Medien in Geschichte und Gegenwart* Bd. 2).

Thompson, Kristin, *Exporting entertainment. America in the world film market 1907-1934*, London: British Film Institute 1985.

Thompson, Kristin, „The Rise and Fall of Film Europe“, *Film Europe and Film America. Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*, Hg. Andrew Higson/Richard Maltby, Exeter: University of Exeter Press 1999, S.56-81.

Traubner, Richard, „Operette als Stoff und Anregung. Entwicklungen im Musikfilm 1907-1937“, *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937*, Hg. Hans-Michael Bock, München: Ed. Text + Kritik 1998, S.9-28.

Uhlenbrock, Katja, „Singender, klingender Film. Operettenfilme und Tonfilmoperetten 1922-1937“, *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937*, Hg. Hans-Michael Bock, München: Ed. Text + Kritik 1998, S.160-165.

Vogel, Harold L., *Entertainment Industry Economics. A guide for financial analysis*, Cambridge: University Press ^{4}2004.

Vincendeau, Ginette, „Hollywood Babel. The Coming of Sound and the Multiple-Language Version“, *Film Europe and Film America. Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*, Hg. Andrew Higson/Richard Maltby, Exeter: University of Exeter Press 1999, S.207-224.

Wedel, Michael, *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914-1945*, München: Ed. Text + Kritik 2007.

Wedel, Michael, „Die Tonfilmoperette. Zugpferd des Tonfilms“, *Wenn ich sonntags in mein Kino geh'. Ton-Film-Musik 1929-1933*, Hg. Rainer Rother/Peter Mänz, Bönen: Kettler 2007, S.34-47.

Wildman, Steven S./Stephen E. Siwek, *International Trade in Films and Television Programs*, Cambridge: Ballinger 1988.

Winkle, Ralph, „Der Schock und die Ästhetik des Erhabenen. Darstellungsformen des Weltkrieges in Filmen der zwanziger und dreißiger Jahre“, *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, Hg. Bernhard Chiari [u.a.], München: Oldenbourg 2003, S.319-339.

Ziereis, Barbara, „Kriegsgeschichte im Spielfilmformat. Der Erste Weltkrieg im Tonspielfilm der Weimarer Republik“, *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, Hg. Bernhard Chiari [u.a.], München: Oldenbourg 2003, S.297-318.

Internetquellen

ANNO – AustriaN Newspaper Online, Österreichische Nationalbibliothek, http://anno.onb.ac.at/, Abrufdatum: 29.08.2013.

Box Office Mojo, http://www.boxofficemojo.com, Abrufdatum: 09.03.2014.

Film-Oberprüfstelle, Entscheidung der Filmoberprüfstelle gegen die Zulassung (11.12.1930) und für die Wiederzulassung des Filmes unter besonderen Auflagen (08.06.1931), http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/dt2tb154z.pdf, Abrufdatum: 04.03.2014.

Filmwirtschaftsbericht des Österreichischen Filminstituts, http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/12/kino/kinobesuche-und-filmverleih/, Abrufdatum: 09.03.2014.

Gabriele Melischek/Josef Seethaler, „Auflagenzahlen der Wiener Tageszeitungen 1895-1933 in quellenkritischer Bearbeitung“, *Arbeitsberichte der Kommission für historische Pressedokumentation* Nr. 1, Österreichische Akademie der Wissenschaften, http://www.oeaw.ac.at/cmc/data/Arbeitsbericht%20Nr%201.pdf, Abrufdatum: 26.12.2013.

Internet Movie Database, http://www.imdb.com/.

Online-Filmdatenbank, http://www.ofdb.de/.

„Review Trader Horn“, *Variety*, 31.12.1930, http://variety.com/1930/film/reviews/trader-horn-1200410380/, Abrufdatum: 01.03.2014.

Wiener Theater- und Kinotopografie, http://kinthetop.at, Abrufdatum: 26.12.2013.

Unveröffentlichte Quellen

Archiv des Vereins für Geschichte der Arbeiterbewegung, Arbeiterbank, Karton 12, Mappe 113.

Frewein, Jasmin/Sarah Gentner, „Filmerfolgsrangliste Wien 1933“, Seminararbeit, Universität Wien 2011.

Abstracts

Deutschsprachiges Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird ein näherer Blick auf die Filmpräferenzen des Wiener Publikums zu Beginn der Tonfilmzeit geworfen. Dabei soll vor allem der Frage nachgegangen werden, welche Filmproduktionsländer erfolgreich beziehungsweise welche Filme besonders beliebt waren. Da für den Untersuchungszeitraum – gewählt wurde die Saison 1931/32 – weder umfassende Daten noch Umfragen in Filmzeitschriften vorliegen, muss über einen anderen Weg eine Filmerfolgsrangliste erstellt werden, um die damaligen Präferenzen widerzuspiegeln: Es wurden Kinoprogramme aus zeitgenössischen Tageszeitungen und Filmzeitschriften ausgewertet und anhand der Spieldauer der jeweiligen Filme sowie der Größe der einzelnen Kinos ein Wert errechnet, der ihre Beliebtheit beim Wiener Publikum angibt. Die so erstellte Filmerfolgsrangliste wird neben der schon erwähnten Frage nach den Produktionsländern auf etwaige Erfolgsmuster hin untersucht sowie mit Listen aus anderen europäischen Ländern verglichen. Weiters soll der Blickwinkel auch auf mögliche Differenzen innerhalb des Wiener Publikums gerichtet werden, vor allem auf mögliche Präferenzunterschiede zwischen verschiedenen sozialen Schichten, um einen Einblick in die vielfältigen Bearbeitungs-möglichkeiten der erstellten Liste zu geben.

Englischsprachiges Abstract

The present Diploma thesis analyses the cinematic preferences of the Viennese audience at the time when sound movies started to become more widespread and popular. In this respect, the research question at the heart of this paper asks which film-producing countries were especially successful with Viennese audiences. As the period of investigation – namely the season of 1931/32 – has up to this point been very poorly researched (there are no surveys in movie magazines or any other kind of data for that period), another method of creating a so called "movie success list" had to be found to be able to reflect the audience's film preferences. Therefore, advertisements, taken from contemporary newspapers and movie magazines, were analysed. By considering the time the respective movies remained in the cinemas as well as the size of the movie theatres that showed them, a figure could be calculated, which shows the movies' popularity with Viennese audiences. The "movie success list", which was created in the above mentioned way, is not only useful for analysing the success of certain film-producing countries in Austria's capital, but also a valuable tool for comparisons to other European lists about cinematic preferences. Moreover, the list was also interpreted along the lines of possible differences in preferences based on class affiliation in Vienna. This last research question was not only answered out of interest, but also to show other possible applications of the list, which can be still be interpreted in multiple ways.

Danksagung

An dieser Stelle soll all jenen gedankt werden, ohne die diese Arbeit niemals entstanden wäre. Zuallererst möchte ich meinem Betreuer Dr. Joseph Garncarz danken, der mich erst auf das spannende Feld der Filmerfolgsranglisten und Filmpräferenzen gebracht und sich zudem bereit erklärt hat, meine Arbeit zu betreuen. Auch meinen Eltern gebührt großer Dank, da sie mich sowohl während des ganzen Studiums auf jegliche Weise unterstützt haben als auch während des Entstehungsprozesses dieser Arbeit an meiner Seite waren. Ohne meine Mutter Isabella Gentner hätte ich wahrscheinlich weder Thema und Betreuer gefunden, noch diese Arbeit rechtzeitig zu Ende gebracht. Mein Vater Gernot Singer wiederum war ein wichtiger Ratgeber in statistischen und wirtschaftlichen Fragen und ohne sein informatisches Wissen hätte ich nicht einmal die Filmerfolgsrangliste erstellen können. Weiters sei auch meinem Großvater Peter Singer gedankt, der mich nicht nur in Archive begleitet, sondern auch stetig mit Materialien und Literatur zu meinem Thema versorgt hat. Schlussendlich möchte ich noch meinen Lektorinnen Elisabeth Lechner und Jasmin Frewein danken, die mit viel Engagement und Mühe etwaigen Fehlern und Argumentationsschwächen meiner Arbeit nachgegangen sind.

An Euch alle meinen höchsten Dank!

Curriculum Vitae

Sarah Maria Gentner

geb. 2. November 2014, Wien

2000-2008: Kollegium Kalksburg (Gymnasium)

Matura: 2008

2008-2014: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft

seit 2010: Lehramtsstudium Deutsch und Latein

seit 2014: Lehramtsstudium Geschichte und Religion